

# Imagen-palabra

Lugar, sujeción y mirada en las  
artes visuales centroamericanas

PABLO HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ

# LOS OJOS EN LAS MANOS

## Estudios de Cultura Visual

### 1

**L**os ojos en las manos, paráfrasis de la sinestesia con la que el poeta mexicano Xavier Villaurrutia calificaba la obra fotográfica de su paisano Manuel Álvarez Bravo, al que sentía avanzando así entre las cosas, cual santo medieval decapitado que caminara acarreado su cabeza bajo el brazo, ampara una colección de publicaciones que realicen una similar traslación y cruce de sentidos. Reúne estudios en los que se produzca la interacción de lenguajes visuales con otros modos y maneras de la codificación cultural: fotografía y arte urbano, cine y publicación impresa, plástica y tecnología, performance y arquitectura, o cualquiera de las maneras interconectadas e híbridas en que la representación moderna marcha, como un Dionisio contemporáneo, con su cabeza entre los dedos.

#### DIRECTORES

BEATRIZ GONZÁLEZ-STEPHAN *Rice University, Houston*  
LUIS DUNO-GOTTBERG *Rice University, Houston*

#### CONSEJO EDITORIAL

JENS ANDERMANN *Universität Zürich*  
NATALIA BRIZUELA *University of California, Berkeley*  
JORGE CORONADO *Northwestern University, Chicago*  
PAOLA CORTÉS-ROCCA *University of San Francisco*  
ANDREA CUARTEROLO *Universidad de Buenos Aires*  
FARES EL-DAHDAH *Rice University, Houston*  
BEATRIZ JAGUARIBE *Universidade Federal do Rio de Janeiro*  
ANA LÓPEZ *Tulane University, New Orleans*  
JUANA SUÁREZ *University of Kentucky, Lexington*  
SANDRA SZIR *Universidad de Buenos Aires*

# Imagen-palabra

Lugar, sujeción y mirada en las  
artes visuales centroamericanas

PABLO HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ



Editorial Arlekin



Iberoamericana • Vervuert

TEOR/ética  
*arte + pensamiento*

Fundación TEOR/ética



Esta colección se edita en colaboración con Rice University.  
This series is published in collaboration with Rice University.

**Derechos reservados**

De esta edición

© Iberoamericana, 2012

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid

Tel.: +34 91 429 35 22 Fax: +34 91 429 53 97

info@iberoamericanalibros.com

www.ibero-americana.net

---

© Vervuert, 2012

Elisabethenstr, 3-9 - D-60594 Frankfurt am Main

Tel.: +49 69 597 46 17 Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com

www.ibero-americana.net

---

© Fundación TEOR/ÉTica

Apdo Postal 952-1000 San José, Costa Rica

Tel. +506 22216971 / +506 22334881

www.teoretica.org

---

© Editorial Arlekin

Apdo Postal 759-2050 San Pedro de Montes de Oca, San José, Costa Rica

Tel. +506 22534816

www.infoeditorialarlekin.com

---

ISBN 978-84-8489-666-1 (Iberoamericana)

ISBN 978-3-86527-717-6 (Vervuert)

Depósito Legal: M-39282-2012

---

Diseño de cubierta: Marcela López Parada

The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro

Impreso en España

---

Dissertation Universität Potsdam 2010



Luis González Palma: *La mirada crítica* (1998).



*Quand un peuple n'a pas d'autre ressource que de choisir  
son genre de mort, quand il n'a reçu de ses oppresseurs  
qu'un seul cadeau, le désespoir, qu'est-ce qui lui reste à  
perdre? C'est son malheur qui deviendra son courage; cet  
éternel refus que la colonisation lui oppose, il en fera le  
refus absolu de la colonisation.*

*(J.-P. SARTRE, "Préface du livre" Portrait du colonisé,  
précédé du portrait du colonisateur, de Albert Memmi)*

*A los pueblos centroamericanos, por sus luchas milenarias,  
sus luchas cotidianas y sus creativas formas  
de resistencia y dignidad.*



# Índice

PREFACIO .....	13
INTRODUCCIÓN .....	15
PARTE I. IMÁGENES <i>Y/O</i> PALABRAS: UNA DIALÉCTICA INESTABLE	
Imágenes <i>o</i> palabras .....	27
Imágenes <i>y</i> palabras .....	53
¿Qué Centroamérica? .....	83
PARTE II. EL LUGAR DE LA IMAGEN-PALABRA	
Presentación .....	103
Las imágenes y las palabras en la producción del espacio .....	107
Espacios de la historia, lugares de la memoria .....	119
Movimiento de los lugares-lugares del movimiento .....	143
Ligar y desligar. Cuerpo, lugar y movimiento en la imagen-palabra .....	173
Hacia una lógica de la instalación .....	197
PARTE III. LA SUJECIÓN DE LA IMAGEN-PALABRA	
Primera Bienal Centroamericana: un antecedente paradigmático .....	207
Interpelación, sujeción y resistencia .....	221
La sujeción en la imagen-palabra .....	231
Hacia una lógica de la interpelación .....	253

PARTE IV. LA MIRADA DE LA IMAGEN-PALABRA	
Presentación .....	263
Historia de la mirada, crítica de la mirada .....	269
Palabras que miran, imágenes que miran .....	283
Miradas: (inter-)cambio y fricción .....	297
A MODO DE CONCLUSIÓN .....	309
BIBLIOGRAFÍA .....	315
ARTISTAS EN LA RED .....	335
ILUSTRACIONES	

# Prefacio

El presente texto recoge una versión revisada y ampliada de mi tesis doctoral, titulada “Lugar, sujeción y mirada: relaciones entre imágenes y palabras en las artes visuales contemporáneas centroamericanas”. Esta tesis fue dirigida por el Prof. Dr. Ottmar Ette y su defensa se realizó en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Potsdam, Alemania, el 26 de enero de 2010.

Esta investigación no se hubiese podido realizar sin el apoyo de ciertas instituciones y personas. Agradezco al Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) el haberme otorgado una beca de investigación completa entre septiembre de 2005 y mayo de 2010 para realizar mis estudios doctorales en el Instituto de Romanística de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Potsdam. Asimismo quiero dejar constancia de mi agradecimiento a la Escuela de Filosofía y a la Oficina de Asuntos Internacionales y Cooperación Externa de la Universidad de Costa Rica por haberme otorgado un complemento de beca durante mi estadía en Alemania, como también al programa de investigación HILCAS-CONARE por concederme el apoyo económico para una pasantía de investigación en Costa Rica durante octubre de 2009. La publicación de este libro ha contado con el soporte editorial del equipo de Iberoamericana Editorial Vervuert (Madrid/Frankfurt), a quien agradezco en la persona del Dr. h.c. Klaus D. Vervuert.

Quiero expresar mi agradecimiento y enorme admiración al Prof. Dr. Ottmar Ette (Universidad de Potsdam) por su constante e incondicional apoyo a lo largo de todo este proceso, así como la confianza que depositó en este trabajo desde su mismo inicio. Gracias a su aliento y motivación, mi experiencia de investigación fue siempre también una experiencia de vida que ha marcado profundamente mi proyecto intelectual.

Para la realización de la investigación he contado con una comunicación fluida y crítica con muchos artistas, curadores, galeristas, museólogos y gestores culturales de toda Centroamérica entre los que quiero agradecer y resaltar a Luis González Palma, Joan Duran, Xinia Mejía, Regina Aguilar, Ernesto Salmerón, Danny Zavaleta, Aníbal López, David Ocón, Raúl Quintanilla, Virginia Pérez-Ratton, Patricia Villalobos, Yasser Mussa, Gilvano Swasey, Rosina Cazali, María Dolores Torres, Ernesto Calvo, Tamara Díaz, Clara Astiasarán, María José Chavarría, Alejandro Ramírez, Errol Barrantes, Lucía Madriz, Esteban Piedra, María José Monge, Gabriela Sáenz, Adriana Collado, Regina José Galindo, Priscilla Monge, Moisés Barrios y Esteban Calvo. A todos ellos muchas gracias por la apertura y disponibilidad para discutir y pensar juntos el tema de mi investigación. Una especial mención y agradecimiento se merece la fundación Teor/éTica, y todos los que en ella trabajan, por abrirme sus puertas y su tesoro en fuentes y archivos visuales sobre las artes contemporáneas en Centroamérica. Además, he de resaltar mi agradecimiento a los artistas centroamericanos y a la fundación Teor/éTica, que generosamente han cedido los derechos de reproducción e impresión de las imágenes de las obras que ilustran este libro.

Agradezco el apoyo incondicional y el estímulo inagotable a mis familiares y amigos, quienes me hicieron evidente que los méritos de la escritura no pueden corresponder a un simple individuo. Más que a nadie quiero agradecerle y compartir este trabajo con Alexandra Ortiz Wallner porque este texto, toda la pasión y la inteligencia con que está realizado, y el valor de los riesgos que toma, se los debo a su compañía, su inteligencia, su ejemplo y su amor.

# Introducción

Pinturas con palabras, fotografías que incluyen textos legibles, que simulan tarjetas postales o carteles publicitarios y turísticos. Impresiones de folletos, manuales de instrucciones, libros objeto, libros de artista y libros artísticos. Instalaciones en las que cuelgan páginas escritas o en las que se proyectan oraciones invertidas. Acciones que consisten en la producción de un escrito o una inscripción y sus documentaciones compuestas de grandes párrafos de testimonio, descripción, información y hasta explicación. Escrituras, inscripciones, estampas, proyecciones, bordados, impresiones, cicatrices, tatuajes, grafitis, fotografías, pantallas, paredes, escenas, poses, paisajes, cuerpos, lugares, memorias, documentos, gestos, miradas, juegos de poder, disciplinas, saberes e instituciones, todos ellos, compuestos de imágenes o palabras, pero cada vez más numerosos, de imágenes y palabras.

Éstos son algunos de los recursos que aparecen, disponibles y dispuestos dentro de las prácticas artísticas contemporáneas, bajo las pretensiones estéticas de inestabilidad medial, producción, montaje e instalación, interpelación, circulación e intercambio simbólico. Y aunque la posibilidad de definir las prácticas artísticas como artes combinatorias de recursos como los recién enumerados parezca natural, obvia y orgánica en la época de los medios masivos e informáticos de comunicación, de la dominación estética del mercado bajo las formas de la publicidad, el entretenimiento y el consumo de imágenes y palabras, y de una globalización que se expresa con gran intensidad como la incorporación de toda práctica humana a una omnívora industria cultural global, lo cierto es que la experimentación artística con las relaciones entre las imágenes y las palabras ha llevado a reactivar una discusión milenaria, dentro del pensamiento occidental, sobre los límites entre lo verbal y lo visual.

Desde este punto de partida, la idea de realizar una investigación sobre los diferentes modos en que las artes visuales centroamericanas contemporáneas trabajan con los temas y los problemas del *lugar*, la *sujeción*, y la *mirada*, nos ha conducido al planteamiento de este proyecto como un estudio de cómo estos temas y problemas se abordan desde la experimentación con las relaciones entre las imágenes y las palabras.

En un contexto de reconfiguración general de un espacio multicultural, multilingüe y plurinacional, como lo es la Centroamérica posterior a los procesos bélicos de la segunda mitad del siglo xx, esto es, la Centroamérica entre 1987 y el año 2006, la aparición de la experimentación con las relaciones entre las imágenes y las palabras en las artes visuales como una constante, confirma y nos obliga a ver y a leer, sus planteamientos sobre los temas y los problemas del *espacio*, la *sujeción*, y la *mirada*, como un intento de revisión de las convenciones mediales a través de las cuales solemos distribuir en universos separados lo verbal y lo visual, las palabras y las imágenes, las expresiones artísticas verbales y las obras artísticas visuales. Este contexto, que profundizaremos detalladamente más adelante, ha sido definido como un período de recomposición social, reorganización política, redefinición nacional y regional, de transición democrática y pacificación social, dentro del que han tenido lugar no sólo el final de los enfrentamientos armados y las guerras declaradas, sino también la paulatina aplicación de los Programas de Ajuste Estructural (P.A.E.)<sup>1</sup>. De este modo, Centroamérica se presenta, en este período, interna y externamente, viviendo un momento de transición que atraviesa todos los sectores: el económico, social y político, así como el cultural y el científico.

La pregunta por el *lugar*, la *sujeción* y la *mirada*, delimitada dentro de aquel contexto, ha hecho visible y necesaria la exploración del tema de las relaciones entre las imágenes y las palabras, en la medida en que ambas forman los medios, los códigos, los sistemas simbólicos, las ideologías, las representaciones y los imaginarios que han entrado en disputa dentro de este nuevo período de la historia contemporánea de Centroamérica.

¿Qué lugar ocupan las artes visuales dentro de este panorama? Ésta es, entonces, una pregunta tripartita que interroga al mismo tiempo sobre tres diferentes pero entrelazados aspectos: en un primer nivel, sobre las prácticas artísticas contemporáneas,

---

1. Estos programas económicos, impulsados por el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM), implementaron una transformación de las economías centroamericanas a través de un violento giro hacia la tecnocracia neoliberal y una drástica disminución del Estado.

sobre su estatus y transformación en esta Centroamérica de transición y cambio radical; en un segundo nivel, sobre las relaciones entre las imágenes y las palabras como una constante dentro de esas prácticas artísticas y como aparente condición y clave de interpretación del espacio sociocultural en que dichas prácticas artísticas tienen lugar; y, por último, en un tercer nivel, sobre las formas de representación, presentación y revisión de los temas del espacio, la sujeción y la mirada en las obras de arte que experimentan con las relaciones entre las imágenes y las palabras dentro de ese espacio sociocultural.

Como ya lo hemos mencionado, las obras del arte visual que estudiamos echan mano de una serie de objetos y recursos simbólicos y expresivos que las abren más allá de la referencia exclusiva al patrimonio de las bien delimitadas artes plásticas. Ellas establecen relaciones con el mundo de los medios masivos de comunicación, con repertorios literarios de las culturas locales y de culturas más o menos lejanas a las locales, y con objetos simbólicos de diversos niveles culturales —desde lo popular y lo folclórico hasta lo asumido socialmente como alta cultura—. Es por estas razones que cabe la pregunta de si es posible y correcto asumirlas o subsumirlas dentro de la categoría de *artes visuales* sin perder parte de su carácter más significativo, carácter que radicaría, paradójicamente, en la apertura y en el desbordamiento de los límites que dicha categoría les pone. Esto es evidente cuando, como veremos en detalle en el desarrollo del texto, dentro de las experimentaciones que estas artes llevan a cabo, encontramos un sinnúmero de juegos con la palabra escrita, que no la reduce a sus roles tradicionales en la pintura (como firma, cédula, título, palabra incidental dentro de la imagen o como inspiración literaria de la escena) ni a su mero carácter visual (en cuanto tipografía, caligrafía o diseño gráfico), sino que la explota también en sus dimensiones materiales (en cuanto libro, carta, diario, manual o volante, por ejemplo), verbales (en cuanto codificado sistema de significación convencional), textuales (en cuanto red de referencias dentro del mismo sistema del lenguaje, tejida para producir significado), pragmáticas (en cuanto formas delimitadas por los usos y las variaciones que este uso impone, en sus diversos registros sociales y culturales, al sistema del lenguaje) y semióticas (en cuanto diversidad de recursos de producción de significación y de sentido a partir de las figuras y variaciones que el sistema del lenguaje mismo posibilita). La palabra en las obras de las artes visuales contemporáneas explota todas estas dimensiones del lenguaje, dimensiones que son al mismo tiempo aquellas que solemos adjudicarle, no al arte de la producción de imágenes, sino al arte de la escritura<sup>2</sup>.

---

2. Para una no convencional, profunda, poética e inspiradora consideración de las palabras en las pinturas y sus usos tradicionales asociados con las artes visuales véase Butor 1969.

A pesar de que se podría afirmar que la configuración crítica de estas complejas relaciones entre las artes visuales y las artes verbales queda demarcada por las transformaciones que las artes han desarrollado a partir de las vanguardias artísticas europeas de la primera mitad del siglo xx dentro de la cultura occidental, y como parte de una revisión de las convenciones que definen el campo mismo del arte como un campo autónomo, independiente y soberano; lo cierto es que la experimentación con las relaciones entre las imágenes y las palabras ha sido desde muchos siglos antes una constante, tanto en los cauces centrales como en los márgenes de las producciones culturales occidentales y no occidentales, y ha ido ganando un papel protagónico, polivalente y equívoco de una complejidad, una diversidad y una pluralidad sin precedentes en términos estéticos, mediáticos, culturales y sociales durante la segunda mitad del siglo xx. Pero este papel protagónico no reside en la formación de motivos y patrones de relación, ni en una supuesta paulatina apropiación o fundición de un medio, el verbal, dentro del otro, el visual, sino en el reconocimiento de dicha experimentación como una inagotable fuente de creatividad y de variación, en la medida en que representa el cruce de dos universos a su vez inagotables en sí mismos, el universo de lo verbal y el universo de lo visual.

Si hay algo que nos queda claro cuando recorremos los diversos caminos históricos que esta experimentación ha dibujado, incluso más allá del arte moderno, desde la Antigüedad, es que se trata justamente de una relación. Esto quiere decir que suponemos la existencia de dos términos que se relacionan y que estos términos son unidades más o menos estables: la palabra y la imagen, la pintura y la literatura, la producción de imágenes y la escritura, el lenguaje y la iconografía, como decíamos más arriba, un universo de la palabra y otro universo de las imágenes. La forma de entender esta relación es la historia misma de las artes en Occidente. La dialéctica entre lo visible y lo legible, entre lo visual y lo verbal, reside en el centro mismo de la formación de las artes y de su evolución dentro de la historia de la cultura occidental y, por supuesto, en los enfrentamientos de esta cultura con otras culturas a lo largo de la historia y alrededor del mundo.

Para el contexto que nuestro texto pretende abarcar esto significa que no nos basta con mostrar que ha habido experimentaciones con las relaciones entre las imágenes y las palabras desde hace siglos, o que es una influencia de determinada corriente artística o estética la que se ha instalado ahora en territorio centroamericano, sino intentar replantear y dar respuesta a la pregunta por las particularidades del campo retórico en el cual la experimentación contemporánea con dichas relaciones toma sentido y se convierte en una constante dentro de las artes visuales y con respecto a tres temas fundamentales: el lugar, la sujeción y la mirada. Estamos frente a un tema y frente a un problema que no se debe estudiar exclusivamente desde el interior de la historia del arte como si lo que se entendiera por arte atra-

vesara dicha historia, y sus geografías, sin variaciones, de manera unívoca y como si fuese un campo unitario, autónomo e independiente. Este tema y este problema dan lugar a una apertura de la idea de *arte* en su pertenencia a un campo más amplio. Y no es que ciertas acciones podrían ser catalogadas como artísticas por el simple hecho de relacionar palabras e imágenes, sino que cuando el arte utiliza las relaciones entre imágenes y palabras interviene en un campo mucho más amplio que el del arte. Esto es así en la medida en que reconozcamos que determinados objetos desarrollan su elocuencia, su significado, su sentido, su interlocución e interacción con su público o consumidor, e incluso su misma pertenencia o no a la categoría de arte (y en sentido específico a la categoría de *arte visual*), gracias a que entran en contacto, más o menos crítico, más o menos experimental, con las convenciones mediales. Dicho de otra manera, las obras de arte entran en relación con las convenciones mediales para ser definidas como arte, y al mismo tiempo para intervenir, de manera más o menos crítica, más o menos experimental, en estas convenciones mediales más allá de su predeterminado y delimitado campo de acción como *bellas artes*. Esta doble pertenencia, esta articulación, pliegue o función fronteriza de las artes respecto de las convenciones mediales, respecto a las posibilidades de reproducción o crítica, de difusión o de trastorno, de dominación o resistencia a las convenciones mediales imperantes, es lo que sigue haciendo valioso el estudio de la producción artística justamente allí donde se llevan a cabo experimentaciones que tienen como materia lo visual y lo verbal, y donde esa doble pertenencia se potencia, como es el caso de los contextos de transición y cambio como los de la Centroamérica de las pasadas tres décadas.

Toda esta reflexión arrastra una serie de consecuencias que no queremos dejar de lado en este texto a pesar de que, por razones de espacio, no podemos desarrollarlas en toda su profundidad y riqueza polémica. Sin embargo, es necesario mencionarlás para poder entender cuáles son las dinámicas históricas y los diferentes estratos de las discusiones sobre las relaciones entre lo visual y lo verbal que las experimentaciones contemporáneas con las relaciones entre imágenes y palabras podrían venir a reactivar, revisar, relanzar y actualizar en nuestra época.

Al inicio de esta introducción decíamos que las prácticas artísticas contemporáneas utilizan recursos de representación que desbordan los repertorios, las iconografías, las técnicas, los motivos, los temas, los materiales y las destrezas que se habían instituido como tradicionales de las artes plásticas o de las artes visuales desde el Renacimiento y que continúan vigentes en la medida en que el aprendizaje del arte siga el modelo académico de formación artística. Dentro de estos recursos incluíamos la coordinación, la copresencia y la simultaneidad explícitas y enfáti-

cas de los diversos registros de la palabra, la escritura y el lenguaje. Subrayábamos, además, que tal amplitud de recursos no se explica exclusivamente por su referencia con fenómenos netamente contemporáneos como la aparición de una industria cultural global, de un consumo masivo de imágenes y palabras, y por las formas aceleradas y vertiginosas de circulación de bienes simbólicos por los medios masivos e informáticos de comunicación. Lo cierto es que en estas formas de apropiación, por parte del arte, de recursos que no pertenecen al institucionalizado mundo de las tradiciones artísticas, se ven reactivadas y se producen nuevas formas de participar en la discusión milenaria, dentro del pensamiento occidental, sobre los límites entre lo verbal y lo visual.

Esta discusión no es cualquier discusión, sino que se ubica en el centro de las reflexiones que el pensamiento occidental ha producido sobre la relación entre lo humano, lo real, lo ideal, lo actual y lo virtual, es decir, entre la cultura y la naturaleza, pero agregando a este par el elemento crucial de las mediaciones, sean éstas signos, símbolos, representaciones, imágenes, palabras, ideas, conceptos, estructuras, formas o esencias; y se trata, no hay que olvidarlo, de un tema-problema que en nuestra época ha sido relanzado y ha sido replanteado como parte de las discusiones sobre la aparición de nuevas configuraciones (tanto trans- como inter-) disciplinarias del saber como, por ejemplo, los estudios culturales, los estudios visuales y los estudios poscoloniales. En otras palabras, se trata de una discusión que lanza en dos direcciones que corren paralelas los objetivos de nuestra investigación: por un lado, comprender qué valor cultural tienen las experimentaciones con las relaciones entre las imágenes y las palabras en las artes visuales centroamericanas contemporáneas, y por otro lado, cuál es su valor dentro de una determinada configuración del saber en la que se lleva a cabo una evaluación constante de la pretensión académica contemporánea de producir una *ciencia de las imágenes*, o una *ciencia de lo visual*, al lado de los jóvenes *estudios culturales* y *estudios poscoloniales*. Estos aspectos parecen ser uno de los puntos de partida y una de las motivaciones metodológicas y teóricas fundamentales de autores como, por ejemplo, Hal Foster (1988), W. J. T. Mitchell (1980) y Nicholas Mirzoeff (2003) en el contexto angloparlante (*Visual Studies*)<sup>3</sup>, Horst Bredekamp (Bredekamp *et al.* 1989; Bredekamp y Boehm

---

3. Además de las reflexiones desarrolladas por estos autores en este contexto, son de gran importancia los estudios teóricos que se han desarrollado alrededor del tema de las relaciones entre imágenes y palabras dentro de los estudios sobre los nuevos medios electrónicos (*New Media Studies*), principalmente entre grupos de investigación anglosajones como se puede observar de manera panorámica y paradigmática en la reciente publicación *Eloquent Images. Word and Image in the Age of New Media* editada por Mary Hocks y Michelle Kendrick (2003).

2008), Hans Belting (2007a), Klaus Sachs-Hombach (2005), Gottfried Boehm (1994) y Martin Schulz (2005) en el contexto alemán (*Bildwissenschaft*), Georges Didi-Huberman (2006), Jacques Aumont (1992) y Régis Debray (1994) en el contexto francés, o José Luis Brea (2005) y Anna María Guasch (2006) en el contexto español (*Estudios Visuales*). Se trata, entonces, de una discusión que se hace necesaria para comprender por qué la posibilidad de una *ciencia de las imágenes* se presenta en el marco de un desprendimiento o una liberación de la imagen y de su estudio científico respecto de un aparentemente antiguo imperialismo de la palabra y de los modelos científicos de los estudios del lenguaje y del arte.

Veremos, en la primera parte del texto, una posible configuración de esta superposición de cuestiones que las relaciones entre las palabras y las imágenes hoy invocan y que podría ayudarnos a esquematizar las diferentes formas de acercamiento a las relaciones entre las palabras y las imágenes desde la perspectiva teórica del sistema de las artes, desde las prácticas mismas de exploración de dichas relaciones y desde las contemporáneas ciencias de la imagen. Con este esquema intentaremos señalar el punto de partida de nuestra investigación como un intento de dar respuesta a la pregunta sobre cómo se establece el campo retórico en el que los objetos a estudiar en esta investigación lanzan una revisión de nuestras convenciones sobre la separación entre artes visuales y artes verbales.

En la segunda parte, se tratarán los problemas de la nación y de la región, de la pertenencia de artistas y obras de arte a un contexto netamente nacional o más bien de orden regional centroamericano. Nuestro planteamiento de este problema está basado en las formas mismas en que los artistas han abordado “la nación” como una construcción a partir de palabras e imágenes. En las obras que analizamos, de artistas como Ernesto Salmerón, Jonathan Harker, Moisés Barrios y en los colectivos de artistas de Belice que circulan en la exposición anual *Landings*, entre otros más, se *deconstruyen* las figuras, los discursos y los procesos históricos propios de la formación de las identidades nacionales, así como la visión nacional de la historia, para proponer, a través de la utilización de la palabra y de la imagen, *otros lugares* desde donde toman nueva relevancia los movimientos transnacionales y transareales en Centroamérica. El lugar convencional de la escritura y de la palabra, así como sus usos ideológicos son diferidos y desplazados para experimentar con formas de la palabra que en sus relaciones con la imagen producen lugares extraños de indiscernibilidad entre, por ejemplo, el territorio, la historia, el pasado o el futuro, el país y la nación, el istmo y la gran patria centroamericana. Todas estas preguntas son cruciales en las realidades sociales, culturales, económicas y políticas de toda Centroamérica en la actualidad.

En la tercera parte, mostramos cómo los artistas centroamericanos contemporáneos utilizan diversas funciones de la palabra dentro de las imágenes para hacer patentes formas del poder que participan en la constitución de sujetos en las sociedades centroamericanas contemporáneas. Siguiendo detalladamente el ejemplo de artistas como Priscilla Monge y Regina José Galindo, pero incluyendo análisis de otros artistas también, se hace evidente que el arte ha creado una forma discursiva intermedial para tratar los problemas de la constitución de sujetos en relación con las diversas formas del poder en las fragmentadas y desencantadas sociedades centroamericanas de posguerra. La sujeción y la ejecución del poder en las esferas de construcción de subjetividades, ponen en relación las formas en las que la palabra y la imagen se coordinan en las discusiones sobre el género y la ciudadanía. La violencia es acá una forma social de construcción de sujetos y toma las formas más sutiles y más explícitas. En el espacio de la imagen-palabra, estos artistas nos muestran cómo la desarticulación de la palabra del poder no puede llevarse a cabo sin la desarticulación de las imágenes del poder, y la violencia de la imagen sin desarticular la violencia de la palabra.

En la cuarta parte de esta investigación, se estudian las obras de arte del fotógrafo guatemalteco Luis González Palma (nacido en 1957), quien, en los años noventa, encabeza movimientos, grupos, galerías y actividades de gestión cultural en Guatemala con el fin de reactivar y actualizar las discusiones estéticas, artísticas y culturales en el contexto de los tratados de paz y de democratización de Centroamérica. Las series de fotografías que este artista crea en este período contienen diversas formas de la palabra escrita al mismo tiempo que retratos de individuos mayas. Nuestro análisis muestra que en estas obras de arte la palabra se coordina con la imagen para crear un espacio para el intercambio de miradas, pero también para hacer una crítica a las históricas formas de mirar desde las imágenes y los textos. En este espacio, que no se encuentra ni en la obra ni en el sujeto que la observa, sino en la imagen-palabra, lo que miramos nos mira, la palabra nos mira tanto como la imagen, y de esta manera nos interpela sobre la evaluación de nuestras formas de mirar.

En la quinta parte de nuestra investigación, que reúne una serie de ideas concluyentes sobre los análisis realizados en las partes precedentes, también se retoma la noción de *imagen-palabra*, la cual se desarrolla en nuestro texto como un concepto versátil que no determina las obras estudiadas como un modelo o categoría de encasillamiento, sino como la herramienta para comprender las obras de arte como espacios intermediales por los que circulan innumerables temas y problemas. Con tales propósitos hemos planteado en nuestro texto el concepto de *imagen-palabra*: para acercarnos de manera amplia y variable a las formas materiales de la producción cultural en las que se experimenta con las relaciones entre las palabras

y las imágenes. Ahora bien, ésta no pretende ser una categoría que se aplique a un segmento determinado de los objetos de la producción cultural, como es el caso de nociones ya existentes como por ejemplo la noción de *Iconotext* (Wagner 1996) o la noción de *imagetext* (Mitchell 2000), sino una categoría que se aplique a la relación en cuanto dinámica y espacio dialécticos.

Tanto desde las nociones de *Iconotext* y de *imagetext* como desde la noción de *Intermedialität* (Rajewsky 2002) o desde la noción de *Interart-Ästhetiken* (Brosch 2004) se concede a las convenciones mediales una naturalidad y una no historicidad que son críticamente discutidas desde nuestra investigación. Al contrario de estas aproximaciones nuestro punto de partida ha sido el de demostrar que las relaciones entre las palabras y las imágenes tienen lugar en un espacio mucho más amplio que el de las tradiciones artísticas o el de los contemporáneos medios de comunicación.

La historia de las relaciones entre imágenes y palabras en y entre contextos culturales determinados nos muestra que este fenómeno no es un fenómeno nuevo o novedoso, sino que ha tenido lugar como parte de las prácticas materiales de producción de todas las culturas en las más diferentes épocas. Por lo que la dialéctica entre lo leíble y lo visible, y entre las palabras y las imágenes, viene a definir las convenciones mediales que atraviesan los sistemas de distribución de los diferentes tipos de signos, símbolos y representaciones, sus diferentes soportes materiales, los diferentes círculos de expertos, saberes e instituciones encargadas de dichos segmentos de la cultura, y las normativas que regulan cómo se debe escribir y leer, cómo se deben producir imágenes y cómo se deben ver.

La noción de *imagen-palabra* no corresponde a la palabra que contiene una imagen de origen o naturaleza visual, ni corresponde con las imágenes que contienen palabras escritas o cuya representación proviene de palabras articuladas como historias. Esta noción se refiere a la relación, y como toda relación, ésta no tiene lugar en alguno de los términos involucrados, sino en el espacio intermedio que se produce por la relación entre ambos términos. En la *imagen-palabra* se ponen a prueba nuestras convenciones mediales y el campo retórico que nos dictan cuáles son nuestras expectativas sobre los campos sociales y culturales correspondientes a lo visual y a lo verbal. Al mismo tiempo, las experimentaciones que con estas relaciones realizan numerosos artistas de las artes visuales, nos confirman que existen estas convenciones, y nos enseñan en qué consisten sus arbitrariedades, sus usos por parte del poder y los juegos ideológicos que en ellas tienen lugar. Es por esto que en el texto que a continuación se desarrolla no se trata de las relaciones entre las imágenes y las palabras como un asunto meramente semiótico, de interpretación de los usos más o menos codificados de la producción de sentido y de las estrategias de interpretación. A la perspectiva semiótica hemos sumado una inter-

pretación histórico política que nos expone de manera sumamente clara las luchas y las disputas que, en el espacio cultural centroamericano, tienen lugar en el período histórico inmediatamente posterior a los procesos de paz, democratización y apertura económica neoliberal que han definido toda la región centroamericana como una región en transición y, más importante aún, como un conjunto de sociedades con profundos procesos de crisis en sus dimensiones estéticas, culturales, identitarias, geográficas, políticas, económicas y en su sociabilidad. Las relaciones entre las imágenes y las palabras, vistas desde la perspectiva de la intermedialidad y del concepto de *imagen-palabra* se nos presentan como un asunto de orden político e ideológico fundamental en la administración de lo que se define como leíble y visible, como la cultura visual y la cultura verbal.

Nuestra investigación ha demostrado que este espacio intermedial es también un espacio intercultural, un espacio para la re-visión de la historia de lo visual y lo verbal en diversos contextos culturales y un espacio para dialogar intermedial e interdisciplinariamente. A partir de este planteamiento del concepto de *imagen-palabra* se podrían estudiar, además de los temas desarrollados en nuestra investigación, la mirada, la sujeción y el lugar, otros temas como los de la mediatización, la percepción, la representación y la creación, la memoria, el cuerpo, la guerra y la muerte, siempre dentro del contexto de los cambios culturales en la Centroamérica contemporánea<sup>4</sup>.

De este modo, este texto no pretende dar un panorama cerrado y completo de lo que las relaciones entre las imágenes y las palabras implican y suponen en cuanto a sus innumerables dimensiones críticas, estéticas, políticas, epistemológicas y hermenéuticas. En su lugar, nos ocuparemos de exponer una serie de tesis y análisis sobre las relaciones entre imágenes y palabras, siguiendo la idea y la naturaleza que se rige por el movimiento, las variaciones y las fricciones, una idea, una naturaleza y una dinámica de las culturas, del mundo, de la vida y de las mediaciones, con las que el pensamiento de Ottmar Ette ha inspirado e impulsado esta investigación. En este sentido, este texto se propone como la enunciación de una serie de orientaciones, de sentidos y direcciones cuyos recorridos están siempre en proceso, en medio del trayecto, como estaciones de un viaje constante del pensamiento, de la creatividad y de sus conflictos (Ette 2008).

---

4. Como correlato, depuración y continuación del concepto imagen-palabra más allá de su delimitación y aplicación en el presente texto, el autor tiene programada una investigación sobre la literatura y la fotografía de guerra producidas en América Latina durante el siglo xx.

# PARTE I

## Imágenes y/o palabras: una dialéctica inestable

*Crede mihi, plus est, quam quod videatur, Imago.*  
(OVIDIO, Heroidas XIII, 155)

*Certes, il n'y a pas d'enchaînement qui irait du visible à l'énoncé, ou de l'énoncé au visible. Mais il y a perpétuel ré-enchaînement, sur la coupure irrationnelle ou par-dessus l'interstice.*  
(G. DELEUZE, Foucault)



# 1

## Imágenes o palabras

Con los epígrafes que abren esta primera parte del texto se enuncian los problemas que nos sirven de punto de partida. La incómoda pero evidente afirmación que Ovidio deja decir a Laodamía en sus *Heroidas*<sup>1</sup>, expresa de manera clara y directa que las imágenes son mucho más de lo que simplemente vemos. Y ¿qué podrían ser las imágenes además de meras visiones? Esto no se puede responder sin realizar una reconexión de las imágenes con las palabras y con los discursos que pueblan nuestros espacios del saber, del convivir y del actuar. Así lo pensaban Michel Foucault y Gilles Deleuze cuando intentaban comprender que las relaciones entre las formas del poder, las formas de lo enunciable, las formas de lo visible y las configuraciones del saber no son accesibles si no es a través de una pragmática de lo múltiple en la que las relaciones, en el sentido de re-conexiones o re-lazos, entre las palabras y las imágenes tienen un lugar central y determinante<sup>2</sup>.

La realización de un estudio cuyo objeto son, dentro de las obras de las artes visuales contemporáneas, aquellas que utilizan la palabra escrita, debe iniciar su trabajo por explicar la definición de este objeto como parte de una discusión sumamente amplia y compleja sobre las relaciones entre lo visual y lo verbal. De manera resumida y destacando los puntos de esta discusión que nos interesan para la

- 
1. “Créeme que las imágenes son mucho más que lo que vemos”. (Traducción del autor.)
  2. “No hay conexión que pueda ir de lo visible al enunciado, o del enunciado a lo visible. Pero hay una continua reconexión, que tiene lugar sobre la fisura irracional o recubriendo el intersticio”. (Traducción del autor.)

consecución de los objetivos de nuestro propio texto y para nuestra propia configuración de un espacio de discusión sobre las artes visuales contemporáneas centroamericanas, vamos a presentar a continuación: a) en qué términos se han planteado las ciencias humanas y de la cultura, en Occidente, la cuestión de las relaciones entre las imágenes y las palabras; b) cuáles de esos términos, problemas y estructuras de pensamiento se invocan cuando contemporáneamente se pretende estudiar obras de arte que contienen palabras; c) qué implicaciones tienen estos problemas para la definición de estas obras de arte y para su ubicación en los diversos órdenes de los objetos estéticos y simbólicos; d) cuáles son las controversias que existen entre tomar este tema desde el punto de vista de la separación y confrontación de palabras e imágenes, o tomárselo desde el punto de vista de las relaciones, de los objetos de su copresencia y simultaneidad, sean estas imágenes en palabras o palabras en imágenes; e) cuáles son los conceptos que a lo largo de esta discusión han venido a sistematizar el problema de las relaciones entre las imágenes y las palabras, y en qué medida están todavía hoy vigentes sus marcos explicativos y sus implicaciones epistemológicas; y f) en qué medida la historia cultural de América Latina y, en particular, de Centroamérica, conforman desarrollos singulares de las relaciones entre lo visual y lo verbal ¿cómo se mira, estudia y piensa, desde América Latina, esta inestable dialéctica de lo visual y lo verbal?

El sentido común suele indicar que una de las diferencias entre las imágenes y las palabras es que ambas se dirigen a hemisferios distintos de la percepción y de las facultades humanas. La imagen, netamente sensible, remite al hemisferio irracional. La palabra, producto de mecanismos de abstracción más elaborados, remitiría al hemisferio racional de las facultades pertenecientes exclusivamente a la naturaleza humana. Sin embargo, también se suele afirmar que “una imagen dice más que mil palabras”<sup>3</sup>, que la imagen es visible y evidente, elocuente por sí misma, mientras que la palabra requiere competencias particulares y no siempre sencillas de alcan-

---

3. El origen de este enunciado ha sido relacionado popularmente con un proverbio chino, mientras el historiador Peter Burke lo adjudica a la autoría del escritor alemán Kurt Tucholsky (Burke 2005: 11); al parecer este escritor lo toma, a su vez, de una invención publicitaria de la década de 1920. Este origen incierto de una expresión que se globalizó y popularizó a una gran velocidad combina los aspectos que dan origen a la preocupación contemporánea por la imagen, la publicidad, las recensiones de la vida moderna urbana de escritores en las grandes metrópolis y las transferencias culturales de una sabiduría que se vincula directamente en el movimiento pendular entre lo visual y lo verbal.

zar, como por ejemplo las diferencias de idioma y de registros idiomáticos. Aunque estas afirmaciones hoy nos parezcan meras opiniones del sentido común, proposiciones fundadas solamente en convenciones arbitrarias y prejuicios, lo cierto es que ellas continúan, después de varios milenios, ancladas a los orígenes mismos de la discusión sobre las relaciones entre las imágenes y las palabras dentro del pensamiento occidental y al desarrollo histórico de esta discusión teórica.

Este antiguo pensamiento dicta que la imagen es irracional, mientras la palabra se ejercita como fundamento de la racionalidad, como *logos* (λόγος), decían los antiguos filósofos griegos; pero para aquel que busca la verdad, el bien y la belleza, no basta la distinción entre lo irracional y lo racional. Ambos principios, lo racional y lo irracional, como sus diversas formas, alma y cuerpo, hombre y mujer, cultura y naturaleza, el saber y el placer, la palabra y la imagen, por ejemplo, deben entrar en relación, de tal manera que lo racional tenga la oportunidad, aparentemente justa, de vencer, conquistar y, en la medida de lo posible y de su urgencia, erradicar lo irracional. La imagen se hace así objeto de la palabra, de las formas verbales del pensamiento racional: no hay discurso *en* la imagen si no es a través del discurso verbal *sobre* la imagen. Pero ¿qué puede decir, entonces, el discurso verbal de pensamiento racional *sobre* lo irracional, *sobre* la imagen?, ¿es que acaso *lo que se dice sobre la imagen* más bien busca tener control sobre *lo que se hace con las imágenes*? ¿Cómo es que aparece el tema de las relaciones entre las imágenes y las palabras en las reflexiones del pensamiento occidental?

Al parecer, este tema de las relaciones entre las imágenes y las palabras pertenece originalmente a esta disputa epistemológica entre lo racional y lo irracional. Sin embargo, este tema atraviesa diversas dimensiones del mismo discurso filosófico como, por ejemplo, las dimensiones de lo metafísico, lo estético, lo semiótico y lo antropológico. En cuanto a las relaciones entre las imágenes y las palabras, estas dimensiones se desarrollan como justificaciones para la separación, la confrontación y, finalmente, el predominio de la palabra sobre la imagen; y aunque este dominio se expresa en las historias, los catálogos, las subordinaciones y las censuras de la imagen, lo cierto es que terminan convirtiéndose en partes de un juego retórico-político dentro de los discursos y dentro de las expresiones culturales y sociales de éstos.

No es casualidad que una de las primeras expresiones de la elevación de las relaciones entre las imágenes y las palabras a tema de consideración del pensamiento filosófico tenga lugar en el diálogo de Platón (h. 427-347 a.C.) titulado *República*, en griego *Politeia* (πολιτεία). En él se concluye en favor del control y la censura de las formas imitativas del arte por parte de los filósofos y la filosofía. Esto es, en favor del control que sobre la imagen (εἰκόν / *eikōn*, εἰδωλόν / *eídōlon*) ejerce el *logos* (λόγος), en cuanto representación verbal de las ideas (εἶδος / *eidōs*, ἰδέα / *idea*) a tra-

vés de las definiciones y en contra de otras posibles configuraciones de las relaciones entre imagen y palabra.

El horizonte respecto del cual toman sentido estas afirmaciones sobre las diversas formas de representación y sobre sus posiciones relativas con respecto a lo verdadero no es exclusivamente epistemológico, sino fundamentalmente político. Las palabras le hacen bien a la ciudad cuando ellas responden a las utilidades de la filosofía teórica y las restricciones de la dialéctica, mientras las imágenes abren la posibilidad del engaño y de la manipulación de los ciudadanos por medio de efectos meramente sensibles, en los que es posible extraviarse como quien se pierde en el mundo de la indistinción entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo irreal, lo justo y lo injusto o, peor aún, dentro del mundo en el cual dichas distinciones no tienen ningún sentido o importancia aparentes, el mundo de las pasiones (Platón 1986, 2003a, 2003b)<sup>4</sup>. Esta amenaza de las apariencias en segundo grado, esto es, de las imágenes, no enfrenta argumentos justamente porque su naturaleza es la opuesta a la racionalidad argumentativa, por lo que se convierte en un objeto del control y la censura, de la misma manera instrumental en que se podría convertir en arma de los enemigos de la ciudad, de la racionalidad, la justicia y la virtud. Pero ¿en dónde radica esta amenaza?, ¿qué poder le concede Platón a las imágenes como para optar por su prohibición y su expulsión de la ciudad? Las imágenes parten del principio de imitación, y desarrollan técnicas sólo con el fin de la imitación. Al igual que los poetas y las demás artes imitativas, las imágenes tienen el poder de crear ficciones y apariencias con las que se pueden producir efectos muy similares a los que vienen de los hechos, las verdades y la dialéctica. Y aunque en este punto puedan coincidir algunas formas verbales de representación con otras más bien visuales, el modelo de la imitación, el engaño y el perjuicio está pensado y explicado como una tendencia hacia la imagen, como un desplazamiento desde las formas superiores de conocimiento, como la filosofía teórica y la matemática, hasta las formas más perniciosas del engaño, como las imágenes y las fantasías. Mientras las palabras podrían someterse a la razón por medio de las leyes de la dialéctica, las imágenes quedan sometidas a la sola gracia de la imitación, del parecido y de la provocación efectiva de pasiones de origen sensible (Besançon 2003, pp. 46-50).

De este modo, la discusión sobre las relaciones entre las imágenes y las palabras tiene inicio, dentro del pensamiento occidental, con el planteamiento de una paradoja. Esta paradoja puede ser esquematizada de la siguiente forma: el pensa-

---

4. Más específicamente, véase: *República* 595b, 596e-598d; *Parménides* 165c-165d; *El Político* 299e; *Las Leyes* 656e-657a, 797d-797e.

miento racional, científico y filosófico se desarrolla verbalmente, sin embargo, este pensamiento puede asumir como objeto no sólo lo que está expresado de manera verbal sino también las imágenes, pero sólo para constatar el poder irracional de éstas y, por lo tanto, su subordinación respecto de los discursos verbales. En otras palabras, las imágenes se deben someter a las palabras, ya que éstas pueden desarrollar un discurso racional incluso sobre lo irracional, es decir, sobre el no-discurso de las imágenes (Wagner 1996: 31-35). De tal manera que la imagen se subordina a la palabra, no tanto por su calidad de signo naturalista basado en la semejanza, sino por su diferenciación esencial del lenguaje. La naturaleza convencional, no naturalista, del lenguaje ubica su origen en una especie de coordinación y armonía entre la facultad racional humana y las premisas del buen convivir (Platón 1983)<sup>5</sup>.

El problema achacado a la imagen radica en que es inmediatamente accesible, legible y presente; pero este problema es a su vez su poder: la imagen posee la capacidad de producir un imponente efecto de realidad. Y esto no sólo ha sido observado en los clásicos argumentos platónicos contra la imagen sino también en los argumentos contra la poesía en cuanto perversión de la palabra por parte de la imagen, en donde la irracionalidad de las imágenes, en realidad, aparece como pretexto del reconocimiento de su poder a través de su efecto de realidad.

De esta manera, y a partir de esta paradoja, la relación que las imágenes pueden establecer con las palabras parte de su subordinación frente a la palabra. Pero esta subordinación tiene por objeto la utilización de los poderes de la imagen al servicio de la discursividad argumentativa por la que se define el uso de la palabra. Esta subordinación se ejerce como una modulación, o una dirección, a través de diferentes formas, diferentes sentidos y según diversos intereses, de la palabra sobre la imagen, para tener la capacidad de utilizar este poder irracional de producir impactantes efectos de realidad. De ahí provienen las relaciones primarias

---

5. Si se observa el nacimiento de esta distinción entre lenguaje natural y arbitrario, por ejemplo, en el diálogo *Cratilo* de Platón, se puede entender que ésta está al servicio de una determinada teoría de la representación como mimesis y de la mimesis como un tema de orden político además de epistemológico, metafísico y estético. Para los argumentos a través de los cuales Platón critica las teorías convencionalistas del lenguaje tanto como la teoría naturalista, véase *Cratilo* 385a-428b. El argumento platónico se desarrolla con gran ironía en este diálogo para terminar afirmando, igualmente no con poca ironía que, desde cierto punto de vista, el lenguaje podría tener la misma función —y funcionamiento— que las demás artes imitativas, pero que lo crucial reside en el mundo o la realidad a la que nos da acceso, su objeto, que es, según lo enuncia Sócrates en este diálogo, más serio: la esencia de las cosas.

de las palabras con las imágenes: el dar nombre a la imagen bajo las formas del título, el comentar y dirigir la interpretación bajo las formas de los epígrafes, el señalamiento de un responsable de la imagen bajo la forma de la firma y la autoría, el traducir la imagen a palabras para desarrollar su racionalización dentro del discurso verbal bajo la forma de écfrasis y la apropiación de la intensidad del efecto de realidad de las imágenes por parte de figuras poéticas como la hipotiposis.

Lo que estamos tratando de decir con esto es que las relaciones entre las imágenes y las palabras han sido abordadas en el pensamiento occidental, en un primer momento, no a partir de criterios exclusivamente epistemológicos, estéticos, semióticos, metafísicos o antropológicos, sino según la dimensión política intrínseca a estos criterios. Las imágenes tienen un poder, ese poder radica en la producción de efectos de realidad con una enorme capacidad de manipulación en aquellos que las perciben. Frente a él, la palabra y el discurso se imponen como medida, como marco de contención e interpretación de la imagen y de la adecuación o no adecuación de sus usos y funciones. Claro está que este dominio de la imagen por parte de la palabra requiere una justificación que entonces desarrolla argumentos en favor de una diferenciación que dicta para la palabra el universo de lo racional y para la imagen el universo de lo irracional.

No vamos a profundizar más en este punto debido a limitaciones de espacio, pero sí queremos recorrer otros momentos de las diferentes interpretaciones que se han desarrollado sobre esta historia de las discusiones sobre las relaciones entre las imágenes y las palabras, en donde se recuperan aquellas antiguas discusiones para intentar pensar sus implicaciones en el estudio de las producciones culturales visuales y verbales.

Como hemos visto, desde la filosofía platónica, la imagen, en cuanto ejemplar paradigmático de las artes imitativas, queda fuera de las formas adecuadas y deseables del modelo político de las virtudes de una comunidad justa, verdadera y bella. Los argumentos dados desde entonces han sido heredados por una enorme tradición *iconoclasta* o, al menos, *iconofóbica*, dentro del pensamiento filosófico occidental (Kelly 2003; Mitchell 1986; Panofsky 1972). Aunque esta tradición privilegia, dentro de las postulaciones de sus tesis, los aspectos epistemológicos (conocimiento racional frente a sensibilidad irracional, ciencia de lo verdadero y necesario frente a percepción subjetiva de lo contingente), metafísicos (objetos inteligibles y naturalezas superiores frente a apariencias ininteligibles y naturalezas inferiores) y antropológicos (facultades humanas espirituales superiores frente a las determinaciones corporales sensibles inferiores), lo cierto es que continúan desarrollando, a

su vez, los prejuicios políticos tanto como las estructuras de control, censura y vigilancia que desde el universo discursivo de las ciencias, la historiografía, la crítica y los tratados se ejerce sobre las imágenes y las artes en general<sup>6</sup>.

Sin embargo, hay también una tradición dentro de las reflexiones estéticas mismas que comprende las relaciones entre las imágenes y las palabras, además, de manera jerárquica. En esta tradición, la imagen es objeto de otros juicios de separación respecto de la palabra. Acá el objetivo compartido lo encontramos en la necesidad de producir un discurso que dé un orden sistemático a las diferentes formas técnicas de producción, lo que Aristóteles (384-322 a.C.) entendía en términos muy generales como *poiesis* (ποίησις) y que junto con el término griego *techné* (τέχνη) y el término latino *ars*, van dando forma a las primeras teorías sobre las artes<sup>7</sup>. Pues bien, estas teorías representan, en su gran mayoría, el desarrollo de argumentos y discusiones sobre la organización jerárquica de las artes a partir de sus diferencias radicales de naturaleza. Dentro de estas teorías, las imágenes debían tomar distancia de las otras formas imitativas del arte, fundamentalmente de la poesía, para poder conformar un escenario de combate, entre la poesía y la pintura, pero ahora al interior de las artes, entre artes de la palabra y artes de las formas y las imágenes. Dentro de esta especie de historia de los sistemas de las artes se comprenden las relaciones entre las artes y entre los medios artísticos preponderantemente en términos de comparación y competencia. Veamos de manera resumida algunos ejemplos fundamentales de esta tradición.

- 
6. Parte de la historiografía del arte se ha concentrado en estudiar las dependencias de éste respecto de los sectores político-culturales a los que debían tributar, como por ejemplo la Iglesia, la Corona, el imperio, las disputas teológicas, la moral edificante, las ciencias y la burguesía, pero también, la nación, la revolución, la propaganda, la moral, la bienal, el salón, el certamen, la subasta y el mercado. Esta historiografía ha construido una visión de la historia del arte basada en una continua tensión dialéctica entre unos impulsos hacia la heteronomía del arte y su dependencia de las esferas del poder cultural y político, y otros impulsos hacia la autonomía o soberanía del arte como una esfera independiente de estas transacciones con el poder. De todo esto sólo queremos resaltar que no se puede explicar la historia del arte sin esta dialéctica y sin considerar que el arte es también lo que con él se ha hecho políticamente desde otras esferas de lo social y de lo cultural; las mismas teorías sobre el arte no se escapan a estas transacciones y más bien forman parte integral de este sistema de tensiones entre heteronomía y autonomía del arte (Huber 2004; Menke 1997; Molinuevo 1998).
  7. En el caso del pensamiento de Aristóteles cuando se refiere a las funciones retóricas y poéticas más que a las dimensiones lógicas y psicológico-epistemológicas de las relaciones entre imágenes y palabras, lo que se puede observar es el inicio de una tradición retórica sobre la similitud afectiva de imágenes y palabras (LaGrandeur 2003).

Según cuenta Plutarco (h. 50-120 d.C.), en el siglo VI antes de nuestra era, esto es, aproximadamente un siglo antes de los diálogos platónicos, Simónides de Ceos (h. 556-468 a.C.) había dictado que *la pintura es la poesía muda y la poesía es la pintura que habla*. Con lo cual se reinterpreta la base misma de la *iconofobia* ante el imponente efecto de realidad concedido a las imágenes:

Simónides llamó a la pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura que habla. Porque las acciones que los pintores representan mientras suceden, las palabras las presentan y las describen cuando ya han sucedido (Plutarco 1989: 346).

Tal y como lo interpreta Wendy Steiner, esta famosa frase se convierte en un *locus classicus* porque enuncia no la real naturaleza de las palabras y de las imágenes, sino porque impone el ideal semiótico de Occidente. Este ideal salta a la vista cuando notamos que la comparación se establece, en la frase de Simónides, en función del hablar y no del ver, ¿por qué, en lugar de afirmar que la pintura es poesía muda no se afirma que más bien es poesía visual o, en lugar de afirmar que la poesía es pintura hablante, no se afirma que la poesía sería una pintura ciega? Steiner cree que en esta expresión se nos presenta interesadamente el ideal de una pintura hablante, en el que se expresa el deseo de destrucción de la barrera entre el arte (limitado a las formas de significación) y la vida, una combinación entre lenguaje y presencia: una semiosis continua de todos los sentidos. La cuestión es que “una pintura hablante sería casi una persona” (Steiner 2000: 32). Como lo diría Charles Sanders Peirce, un ícono con *voz* o, en términos de Jacques Derrida, un *signo* pura *presencia*, esto es, un signo que convocaría la realidad de tal manera que significaría la realidad en general, la realidad de quien produce la pintura, la persona y la vida:

El intento de sobrepasar los límites entre un arte y otro es por tanto el intento de disolver (o al menos enmascarar) los límites entre arte y vida, entre signo y cosa, entre escritura y diálogo (Steiner 2000: 32).

De este modo, esta frase de Simónides expresa la inclinación más común dentro de la comparación de las artes y de los medios verbales y visuales, según la cual la poesía requiere ser suplementada con la presencia física para poder constituir un objeto estético, mientras la pintura es en sí misma pura presencia estética, sin aparente dependencia del lenguaje. La comparación, dicho de otro modo, supone que la imagen y la palabra no tienen por qué establecer relación y mezcla, justamente porque sus metas independientes son alcanzar una *imagen pura* y una *palabra pura*, respectivamente.

Desde este supuesto se erige como ideal estético una creación sin simulación, sin “como si”, o una obra que deviene vida, al estilo de las leyendas clásicas sobre el rey-escultor Pigmalión y su escultura que cobra vida, o las uvas pintadas por Zeu-

xis, que logran atraer hasta a las aves. El ideal que este *locus classicus* pone en circulación es el ideal de una imagen al servicio de la palabra, o de una vitalidad que esté al servicio del discurso o *logos*, una pintura hablante o un texto con la viveza del efecto de realidad que sólo parece pertenecerle a la imagen. Puesto que esto constituye un ideal, lo real se define entonces gracias a la distinción radical entre la obra poética y la obra pictórica, y se hará entonces necesario que venga una idea que pueda marcar el terreno dentro del cual esta distinción sea útil para las mismas artes y sus fines dentro de la cultura.

Éste es el caso del segundo *locus classicus* que se refiere a esta comparación entre las artes: *ut pictura poesis*. Esta frase, aparecida en los versos 9 al 11 y 361 al 365 de la *Epistola ad Pisones* de Quinto Horacio Flaco (65-8 a.C.), expresa dos sentidos diferentes aunque ambos avanzando en la misma dirección:

[...] pictoribus atque poetis  
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas  
scimus et hanc veniam petimusque damusque vicissim

ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,  
te capiet magis et quaedam, si longius abstes;  
haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,  
judici argutum quae non formidat acumen:  
haec placuit semel, haec decies repetita placebit<sup>8</sup>.

Por un lado, con ella se intenta expresar que las artes se parecen entre sí en el hecho de que ambas poseen unos elementos que pueden ser detenidamente examinados y otros elementos que no producirán placer a menos que los percibamos con distancia (Lee 1982; Markiewicz 2000). Esto quiere decir que las artes, ambas, se encuentran en condiciones limitadas de representación de la realidad. Por lo tanto, no se puede decir que un arte es superior al otro porque pueda representar perfectamente la realidad, esto sería una contradicción. Todo arte en cuanto representación de la realidad no puede sustituir perfectamente la realidad: la repre-

---

8. “[...] poetas y pintores siempre han tenido la misma facultad para toda clase de audacias; ya lo sé: y esta licencia, dado que la quiero para mí, de buena gana la concedo a los demás. [...] al igual que la pintura es la poesía: algunas de ellas atraerán más tu atención si estás cerca, otras si estás más lejos; a ésta le gusta la oscuridad, esta otra quiere que se la contemple a la luz del día y no teme la crítica aguda de ningún juez; ésta gusta una vez, ésta otra diez veces seguidas”. Traducción del autor. Esta frase se fue deformando de “ut pictura poesis” a “ut pictura poesis erit”, y ya en el siglo v d.C. en “non erit dissimilis poetica ars picturae”.

sentación no está allí ni para sustituir ni para doblar lo representado. Por otro lado, esta frase intenta hacer evidente que el error de pretender que la representación sustituya a lo representado puede ser todavía profundizado cuando se intenta representar lo imposible o lo no existente empíricamente. En este otro sentido, las artes comparten sus límites, ambas, la poesía y la pintura, tienen una barrera allí en donde lo representable se aleja exageradamente de lo que en realidad existe.

Con estas dos limitaciones Horacio parece recordarnos que ambas artes, las verbales y las visuales, comparten un ámbito desde donde se las define de manera más fundamental que si se enumeraran sus diferencias. Nunca podrá haber una poesía agramatical, como tampoco nunca habrá una pintura desvinculada de la realidad empírica. Y la frase *ut pictura poesis* no enuncia un llamado en defensa del realismo como tendencia artística, sino, más bien, el señalamiento de la plataforma común a todas las artes y a todas las posibles tendencias artísticas: tanto la poesía como la pintura representan la realidad sin llegar a ser reales, ni a sustituir o a doblar lo real en tanto real, y ambas, tanto la pintura como la poesía, se encuentran limitadas en esa representación a una adecuación mimética de lo real. Dicho de otro modo, ni pueden representar lo real tal y como lo real es, ni pueden representar lo absolutamente imposible e irreal. Una conclusión posible, respecto a este complejo argumento condensado en la frase de Horacio, es que hay un campo de las representaciones que no es ni identificable ni confundible ni con lo real, ni con sus leyes y estructuras, ni con lo imposible o irreal. Hay un universo de las representaciones que es el que hay que aprender a comprender para entonces poder explotar sus relaciones con lo real y con los efectos que tiene en los espectadores.

¿Por qué es esto así para Horacio? A pesar de que la historia de la recepción de este *locus classicus* ha elaborado con mayor complejidad el argumento que la justifica y el discurso que la explica, lo que parece evidente, en el caso concreto del mismo Horacio, es la intención de crear un criterio unificado para ambas artes sobre su naturaleza representacional (Lee 1982; Markiewicz 2000)<sup>9</sup>. Este criterio unifi-

---

9. Dos temas han dominado la recepción de esta frase y su utilización en la larga historia de la comparación entre las artes. El primero de ellos es el que deduce de esta frase el origen de la dicotomía entre forma y contenido de la representación como clave de interpretación de las producciones artísticas y de la explicación de las relaciones entre medios materiales de la representación y concepto abstracto. El segundo tema insiste en el hecho de que ambas artes pueden alcanzar iguales niveles de viveza en la representación, pues ambas cumplen el principio general de la evocación de imágenes, ya no en exclusivo sentido visual, sino también en el sentido de productos de la imaginación, imágenes sensibles de lo real o impresiones, y de imágenes mentales, ideas o conceptos. Ambos temas abren una discusión que se extiende por siglos.

cado, como comenta Markiewicz, reside en que Horacio establece una comparación entre las artes, y por ende, entre las palabras y las imágenes, desde la perspectiva de los modos óptimos de recepción tanto de una pintura como de una poesía. En ambos casos, la recepción es la que impone los límites a la representación. La posibilidad de que esta recepción tenga éxito descansa en la capacidad de entender y ubicar los límites aceptados, comunes a las obras y al contexto simbólico de los espectadores, esto es, al campo de la recepción, entre lo representado y la representación, entre la representación, lo real, lo irreal y lo inverosímil (Markiewicz 2000).

Siglos más tarde, en 105 d.C., Dión de Prusa, llamado Crisóstomo (h. 40-120 a.C.), afirma en su *Discurso olímpico XII* que la obra poética se desarrolla en el tiempo, mientras que la imagen perdura (Dión Crisóstomo 1989). Esta diferencia apreciada por el estoico, basada en la relación de cada medio artístico con el tiempo o con el espacio, le da pie para toda una serie de diferencias que han sido asumidas por el pensamiento occidental hasta tiempos recientes. Al hecho de que la obra poética se desarrolla en el tiempo se asocia la capacidad de provocar la imaginación de todo lo que viene al pensamiento. La fábula poética puede llegar a representar hasta lo inimaginable: la fábula de las ideas, es decir, los pensamientos. Mientras que la pintura sólo alcanza a representar una efigie, una imagen, una apariencia. Uno de los ejemplos paradigmáticos tiene que ver con la representación de lo humano: la pintura no puede representar los pensamientos de los seres humanos, sino sólo la efigie, imagen o apariencia del ser humano, y alcanza la representación de sus pensamientos sólo mediante símbolos fríos y estáticos. Según Crisóstomo el poema está realizado con un material, las palabras, que no se resiste ante la voluntad del poeta, dejando más libertad a la representación. Incluso, este material llega a aumentar su capacidad de ilusión y excitación mediante efectos acústicos como el ritmo, la versificación y la rima, todos ellos recursos también definidos como esencialmente temporales. Mientras que la pintura, también por la particular naturaleza de su material, ve limitada su libertad de representación siendo que sólo tiene capacidad de representar para el sentido de la vista. Por eso, la preocupación fundamental de quienes crean imágenes, en cuya concentración se desgastan todos sus esfuerzos y sus propias capacidades de representación, es la exigencia de crear un objeto que de lugar a una impresión visual lo más intensa posible en cuanto impresión visual. Sobra decir que una impresión es un golpe que corresponde a un instante, y que la representación visual de ese instante pasa por la necesaria negación de la misma duración temporal.

Dión de Prusa es realmente quien realiza la síntesis de las comparaciones entre la pintura y la poesía que se hacían desde la Antigüedad griega. Se habrá notado en los argumentos de Dión Crisóstomo, resumidos exageradamente acá, el eco de ideas ya presentes en la poética de Aristóteles sobre la importancia que tiene

que la tragedia se haga acompañar de recursos visuales con el fin de lograr mayor intensidad en sus impresiones, siempre y cuando la imagen esté al servicio y obediencia absoluta de la palabra en su conformación como trama, es decir, la palabra en cuanto recurso para la representación de acciones en el tiempo. Pero también se habrá notado el eco de ideas de la poética de Quinto Horacio Flaco dentro de la que la poesía es productora de representaciones visuales y hasta plurisensoriales pero, al fin y al cabo, fantasías imaginarias, internas, espirituales o mentales. Carácter este, de las imágenes literarias, que les permite no sólo representar el tiempo sino trabajarlo en el juego con la historia en sus dimensiones pasadas, presentes y futuras.

También se puede interpretar en Dión que las diferencias entre poesía y pintura son a la vez aquello que las puede hacer establecer una relación y una similitud y no sólo aquello que las diferencia y hasta las opone. Así, la relación que les es legítima es jerárquica, en este caso una relación de superioridad de la palabra sobre la imagen: la superioridad de la palabra que apela a la narración que se da en el tiempo frente a la imagen que se muestra en el espacio. Igualmente, como parte de esta tradición que recoge el autor estoico, se nota la influencia de las diferentes tesis de Platón en el libro X de la *República*, tal y como ya las hemos resumido más arriba, y de Cicerón (106-43 a.C.) en el libro V de sus *Tusculanae disputationes*, sobre los peligros de la representación visual por su apelación a la sensibilidad corporal que aleja de la relación primaria de la palabra, y con ella del *logos*, la idea o la verdadera naturaleza (Cicerón, 2005). También resultan fundamentales, para terminar de reseñar este juego intertextual que impone Dión con su *Discurso*, referencias implícitas a la obra *Sobre lo sublime* del Pseudo Longino (h. s. III a.C.-s. I d.C.) (Pseudo Longino 1979), en la que se asume la idea de que las palabras alcanzan por su relación con el tiempo la posibilidad de una progresión de lo sensible hasta lo racional y lo ideal, e incluso hasta lo sublime y la misma experiencia conciente de la divinidad (Curtius 1993: 71-89, Markiewicz 2000)<sup>10</sup>.

No cabe duda de que también el período del Renacimiento representa otro momento importante en esta disputa, pero que nos es imposible reseñar acá sin terminar traicionando el tema con el que nos hemos comprometido. Sólo habría

---

10. En este repaso histórico hemos pasado por alto los argumentos que al respecto de la comparación de las artes se pueden apreciar tanto en autores medievales tan conocidos como Agustín de Hipona (354-430 d.C.), el Pseudo Dionisio Areopagita (h. s. v-s. vi), Rabano Mauro (h. 776-856) o Tomás de Aquino (1225-1274), por ejemplo, como también en maestros retóricos y poéticos innumerables, desde Quintiliano (h. 39-95) hasta Wibaldo de Corvey (1098-1158) o Juan de Salisbury (h. 1115-1180).

que mencionar la importancia que tiene esta disputa en autores como Dante, Giulio Cesare Scaligero, Giorgio Vasari, Leon Battista Alberti y Leonardo da Vinci por mencionar a los más conocidos. Como uno de los rasgos más interesantes de este período nos vemos obligados a mencionar el intento de traducción y de traslación de las técnicas retóricas antiguas desde los tres géneros oratorios originales, el judicial, el deliberativo y el epidíctico, en decadencia durante los últimos siglos del primer milenio, a los campos de la literatura, la pintura y la música, teniendo lugar una especie de *retorización* de sus técnicas (Curtius 1993: 71-89, Wenzel 1995). Algo que en este período termina por profundizar la disputa entre las artes, el *paragone*<sup>11</sup>, pues algunos de estos autores proceden en sus tratados invirtiendo la jerarquía para defender la superioridad de la pintura sobre la poesía. Según estos, a la poesía, por el uso de las palabras y su esclavitud al tiempo, le está imposibilitado el cuidado y profundidad del detalle en la representación adecuada de la naturaleza<sup>12</sup>.

Dentro del siglo XVIII, crucial por el surgimiento de la disciplina estética, nos encontramos con un personaje sobresaliente para el tema que nos ocupa. Se trata de Gotthold Ephraim Lessing quien en 1766 publica su texto *Laocoonte. Sobre las fronteras de la poesía y la pintura* (Lessing 1990). Igual que como lo comentamos respecto al texto de Dión de Prusa, el escrito de Lessing resulta ser la unificación y síntesis de polémicas e ideas que desde la Antigüedad se esgrimían sobre las di-

---

11. Término italiano con el que los teóricos del Renacimiento confrontaban y comparaban las diversas formas del arte. El "paragone" supone el necesario dictamen de una de las artes como superior y ejemplar para todas las demás. Leonardo da Vinci fue quien más profundamente argumentó en su *Paragone* en favor de la superioridad de la pintura sobre las demás artes que, como decía de la música, desafortunadas mueren en seguida (Baader, 2003).

12. Más tarde, ya en el siglo XVIII, se pueden revisar argumentos interesantes en autores tan variados como David Hume, Alexander Pope, Joseph Addison, Roger de Piles, Jean-Baptiste Dubos, James Harris, Alexander Baumgarten, Jacob Breitinger y Denis Diderot, por ejemplo. De todos estos ejemplos se pueden deducir varias constantes: a) la poesía es explicada como el dominio de los signos artificiales que aparecen de manera sucesiva, por lo que no tiene restricciones temáticas; b) la pintura representa objetos perceptibles por la vista, por lo que se reduce a representar las particularidades internas de los personajes sólo mediante lo visible; c) la poesía puede representar el movimiento continuo y el desarrollo de un fenómeno; d) mientras la pintura sólo atiende a un momento determinado; e) la poesía puede informar sobre las relaciones lógicas, causales y casuales entre los objetos; f) mientras la pintura es totalmente impotente en cuanto a estos aspectos de las cosas y de los hechos.

ferencias entre las artes, pero además, en este caso, se trata de la actualización de dichas polémicas e ideas al contexto ilustrado del siglo XVIII ¿Por qué se hace necesario, en dicho siglo, un repaso, una actualización y un relanzamiento de las cuestiones sobre las competencias artísticas y sus diferencias? Sería imposible responder a cabalidad a esta pregunta en las páginas que hemos reservado a este tema, pero conformémonos con aclarar que se trata del contexto en el que las teorías humanistas del arte, y en general renacentistas, son evaluadas a la luz de los ideales ilustrados de autonomía de las artes y las ciencias, de modernidad y progreso en la comprensión histórica de la cultura y en la resolución definitiva de tensiones que se expresaban entre antiguos y modernos, razón y revelación, naturaleza e historia, individuo y sociedad, ética y estética. En este contexto la figura de Lessing ha sido consagrada además como uno de los padres de la moderna literatura alemana y figura indiscutible de la Ilustración Alemana. A lo largo de sus obras, tanto poéticas como teoréticas, presenta la fundamental preocupación por la tensión entre lo uno y lo múltiple que se expresa en las relaciones entre la distinción analítica de las categorías y la exigencia de un modelo de totalidad.

Lessing busca dar una respuesta definitiva a la disputa en torno al sistema de las artes y a la preeminencia de unas artes sobre otras. Una respuesta a la manía descriptiva en la poesía y al prurito de la alegoría en la pintura, pero una respuesta que antes de hacer una verdadera síntesis de ambas termine con la creación de cadenas de pura erudición e imponga un criterio a las artes, una frontera, como el subtítulo del *Laocoonte* claramente lo expresa. A su entender no sólo la tradición del “ut pictura poesis” y la estrategia del “paragone” renacentista, sino también la consideración de la éfrasis como figura artística intermedial paradigmática en cuanto “cuadro poético”, son producto de la incompreensión de los límites entre los fines y necesidades de lo poético y los fines y necesidades de lo pictórico. Para lo cual Lessing termina creando una síntesis de los cánones neoclásicos de su época con respecto a la determinación del “sistema de las artes”: las diferencias entre acciones y cuerpos son, finalmente, expresión de las diferencias entre tiempo y espacio.

Para esto Lessing establece un diálogo con la interpretación que Winckelmann hace de la figura del *Laocoonte*. Según Winckelmann, lo maravilloso del caso de esta representación artística, representación del sufrimiento por castigo divino del sacerdote troyano Laocoonte, está en que hay un ideal estético constante que se encarna en todas sus formas artísticas, sean estas la pintura, la escultura o la literatura. Para Winckelmann se trata de elevar a un mismo ideal las diferencias de las manifestaciones artísticas, como en el caso de la narración sobre Laocoonte en el texto literario de las *Eneidas* de Virgilio y el caso del conjunto escultórico helenístico de la misma figura: desde estas diversas formas nos elevamos hacia un único ideal, el ideal griego de la belleza. Ante esto Lessing prefiere hacer notar, no un su-

puesto ideal, imposible de comprobar en cuanto tal, sino las diferencias de los lenguajes respectivos de la poesía y la escultura y con ellos de las artes visuales y las verbales<sup>13</sup>.

En esta nueva propuesta de diferenciación se dan argumentos en favor de límites estrictos entre literatura y pintura, entre las artes visuales y las artes verbales, incluso en términos tan radicales como los de la erradicación de la contaminación y búsqueda de la pureza. El argumento de Lessing reside en una diferencia entre las artes que, por el uso de las figuras y los colores como medio de representación, se ven restringidas a la representación de cuerpos, y las artes que, por el uso de sonidos articulados, se ven restringidas a la representación de acciones (Lessing 1990: 99-104). A las primeras corresponde el dominio de la simultaneidad de la imagen que trabaja con “signos naturales” y que se reduce a la *imitación* de los cuerpos y sus propiedades visibles *en el espacio*; a las segundas corresponde la progresión de las palabras que son “signos arbitrarios” y que se abren a la *imitación* de las acciones sucesivas *en el tiempo*:

[...] porque lo que encontramos bello en una obra de arte no son nuestros ojos los que lo encuentran bello, sino nuestra imaginación a través de nuestros ojos. Así pues, si una imagen puede ser suscitada en nuestra imaginación por medio de signos arbitrarios y por medio de signos naturales, en los dos casos debe surgir en nosotros la misma sensación de complacencia, aunque no en el mismo grado (Lessing 1990: 53).

A estos argumentos Lessing suma el hecho de que las artes del espacio, contrario a las artes del tiempo, deben invertir la mayor parte de sus energías en la representación del “momento más fecundo”, el “momento pregnante”, aquél que se roba al suceder del tiempo y que se fija espacialmente para despertar el libre juego de la fantasía y así suscitar más pensamientos (Lessing 1990: 106-107).

Es evidente, según el marco de intereses del pensamiento de Lessing, que la literatura tiene signos de superioridad. Porque tiene acceso al campo ilimitado de nuestra imaginación al liberarse de las copiosas enumeraciones o descripciones de objetos singulares. Así, por ejemplo, en el caso de la descripción homérica del escudo de Aquiles, que no tiene valor porque represente el escudo como aparentemente era, sino que tiene valor por mostrarlo como algo que está haciéndose, como un proceso o una sucesión de acciones en el tiempo (Lessing 1990: 123-125). Las preocupaciones del pensamiento del dramaturgo alemán según las cuales sólo en

---

13. De acuerdo a su momento histórico Lessing utiliza los términos ‘pintura’ para lo que nosotros hoy entendemos como ‘artes visuales’, y ‘poesía’ para lo que nosotros entendemos hoy como ‘literatura’.

la literatura se podrían mostrar las tensiones entre las acciones humanas y el conocimiento práctico, y entre la experiencia estética de acciones y la de la racionalidad ética, terminan por perfilar la superioridad de la literatura sobre las artes visuales. La fuerza de la verosimilitud y la purificación, conceptos tomados de la poética de Aristóteles, provienen no tanto de la verdad por semejanza y similitud especular, propiedades de las artes visuales, sino de los principios prácticos de las acciones que las artes verbales utilizan para alcanzar además de un sentido estético un sentido moral (Lessing 1990: 145-157).

Esta separación supone que el ritmo de lo sucesivo reside en la poesía y en las representaciones verbales con mayor vigor que en las artes visuales, algo que liga la belleza de la representación verbal a la profundidad moral, a través de la *energeia* ( *ἐνέργεια*) en cuanto capacidad de poner en marcha, realizar y llevar a obra (Steiner, 2000, pp. 36-42). Sin embargo, estos argumentos señalan una inequívoca dependencia y fidelidad de la teoría de Lessing respecto de sus interpretaciones de los conceptos clásicos de belleza, mimesis y teoría, tanto de Platón como de Aristóteles (Schmitt 2004: 85-89)<sup>14</sup>, lo cual termina confirmando una actitud sumamente confusa ante las artes visuales, una suposición infundada de que la belleza es una cualidad de las cosas y una subvaloración del espacio como término en donde se detiene el movimiento y se instaura la negación de la acción (Wollheim 1997: 80-89). Además, Lessing olvida, por su pobre contacto con las artes visuales, que la línea es una trayectoria y en tanto tal un movimiento que abre un reino intermedio entre el tiempo y el espacio<sup>15</sup>. Al mismo tiempo que olvida que la palabra tiene un efecto plástico no sólo en su escritura, sino también en cuanto a la idea de que “la palabra precisa”, para un natural de la lengua utilizada, es considerada como un

- 
14. La subordinación de las habilidades, las artes, las percepciones y las capacidades cognitivas a aspectos de orden ético, tanto expresado en lo moral como expresado en lo político, complementa esta idea de que los juicios específicos sobre las relaciones entre las imágenes y las palabras, sobre sus naturalezas y sobre las artes en las que estas se utilizan, están al servicio de una escala de valores que proviene de la Antigüedad clásica.
15. Hay que apuntar que en la misma época de Lessing ya había artistas visuales, que éste desconoce u oculta, que experimentaban con lo desdibujado, la percepción de la insinuación y la fantasía que lo no *evidente*, lo no concluido en sentido espacial, despierta. La representación pictórica de la época ya estaba experimentando más allá de la dictadura del principio del “momento pregnante” con un modo dinámico de percepción visual y de ejecución de la línea y el difuminado como parte de un movimiento y una atmósfera ligada más al tiempo que al espacio. Como por ejemplo Gainsborough (1727-1788), Constable (1776-1837), Friedrich (1774-1840), Goya (1746-1828) y muchos otros más del período rococó y del romanticismo temprano.

signo más natural que arbitrario<sup>16</sup>. Sobra decir además que la comprensión de un texto no se va completando ni se realiza de palabra en palabra, sino con base en unidades mayores a la palabra como la frase o el párrafo<sup>17</sup>. Todos estos son, finalmente, los vicios más claros de la antigua tradición teórica, estética y filosófica que ha seguido el esquema de la comparación, la confrontación y la separación de las artes y de sus supuestos medios correspondientes para poder proponer un sistema de las artes y de sus competencias dentro de la cultura.

Muchas han sido las críticas que ha recibido esta propuesta contrastante y discriminadora de Lessing, y también son muchos los que se han influenciado por sus ideas en uno u otro sentido. No tenemos duda de que la crítica a la idealización de la belleza que Winckelmann y otros defendían desde el Renacimiento tiene frutos importantes luego en autores como, por ejemplo, Friedrich Nietzsche (Held 2004), tanto como en artistas europeos del período romántico y posromántico; de manera algo diferente este texto de Lessing también ha influenciado propuestas formalistas posteriores tan diversas como las de Herder, Coleridge, y hasta teorías sobre el cine como la de Ernst Bloch, por ejemplo (Barjau 1990). Tampoco dudamos que es importante la pregunta que se plantea Lessing sobre el condicionamiento que el medio artístico impone a la representación de ciertos asuntos, ya que es una pregunta que abre los estudios del arte a los estudios comparativos entre las artes y entre los diferentes medios de los que estas se sirven para representar la realidad. Podríamos decir que Lessing inaugura la moderna estética de los medios con su teoría de los signos naturales y los signos arbitrarios, y los ámbitos de la realidad que conjuran respectivamente (Barjau 1990, Koebner 1989, Markiewicz 2000)<sup>18</sup>.

---

16. Por ejemplo en el caso de las maldiciones, los insultos, las declaraciones de amor, promesas y demás alocuciones performativas.

17. Como en el caso de las ironías y los juegos de doble sentido.

18. Aunque la historia de la recepción de estas ideas de Lessing es larga nos parecen dignas de mención las respuestas de Herder sobre el hecho de que la poesía no es las palabras en cuanto relación del oído con el sonido, sino que lo más importante de las palabras es su significado y que si se reemplaza la relación sonido-oído por la de significado-imaginación-pensamiento, se acaba entendiendo que las palabras guardan una especial relación con los sentidos internos y no con los externos, y que esta especial relación asocia los pensamientos e imaginaciones con independencia de tiempo y espacio, es decir de las mediaciones materiales sensibles de cada forma del arte. También es importante la respuesta que da Edmund Burke para quién las imaginaciones no son producidas por las palabras sino por el esfuerzo particular del receptor. Burke separa las imágenes y las palabras a partir de una distinción en la orientación fisiológica empírica según tres es-

Tanto el texto de Lessing como el conjunto de estancias que hemos reconstruido en esta historia de las relaciones entre las palabras y las imágenes son puntos fundamentales para entender cómo el problema de las relaciones entre las palabras y las imágenes se abre a temas que tienen que ver directamente con un ordenamiento sistemático de categorías de comprensión del mundo y de la relación entre el ser humano y la naturaleza como, por ejemplo, la particular forma de definir y explicar lo que el tiempo y el espacio son, o la particular forma de definir y explicar lo que constituye conocimiento científico verdadero y lo que constituye contingente experiencia sensible; pero, el problema de las relaciones entre las palabras y las imágenes también se abre a temas que tienen que ver con las convenciones que ligan determinadas artes y técnicas a estos determinados medios para construir ordenamientos sistemáticos, teóricos y normativos de la producción simbólico material de un espacio cultural tan amplio y diverso como el occidental.

Las diferencias de naturaleza entre las palabras y las imágenes son observadas acá desde las diferencias entre las artes que las utilizan como medios de representación, expresión y comunicación, al mismo tiempo que son observadas desde su participación en el orden natural que distingue al tiempo del espacio, a lo racional de lo irracional, al conocimiento de la opinión, a lo verdadero de lo meramente aparente. Todo lo cual hace que estos momentos de la historia de esta discusión constituyan un conjunto de peculiar importancia e interés para nuestra investigación, quizás no por su énfasis en las diferencias entre imágenes y palabras como punto de partida para la comprensión de los medios y sus relaciones con las diferentes artes, pero sí porque presenta en todas sus facetas la complejidad del problema. Aun y cuando ninguno de estos personajes, Simónides de Ceos, Platón, Horacio, Dión Crisóstomo de Prusa o el mismo Lessing, lo piensen en estos términos, sus escritos nos ejemplifican claramente cómo la relación entre medios como la

---

estructuras: la sensación (distinción entre la visión y la audición), el sentimiento (distinción entre la imitación y la simpatía) y los modos estéticos (distinción entre lo bello y lo sublime). Y así se puede continuar la huella de Lessing todavía en argumentos, más o menos críticos respecto de las tesis del *Laocoonte*, en las obras de Schiller, Goethe, Coleridge, Schlegel, Wilhelm von Humboldt, Hegel, Hartmann y Vischer. Más cerca de nuestra época, Ernst Bloch, por ejemplo, utiliza las categorías del *Laocoonte* para analizar la nueva época estética que impone la aparición del cine y la variación de las categorías de lo espacial y lo temporal como rasgos de las imágenes y de los textos respectivamente. Una fuerte crítica a la estética de Lessing y a sus consecuencias para el arte contemporáneo puede observarse en el discurso de aceptación del premio Lessing en el año 1965 por parte del escritor e intelectual alemán Peter Weiss: *Laokoon oder über die Grenzen der Sprache*.

palabra y la imagen, las diferentes formas del arte y las categorías físicas y metafísicas de comprensión de la realidad, como las de espacio y tiempo, percepción, sensibilidad y conocimiento verdadero, forman parte de una determinada configuración discursiva, o como lo llama W. J. T. Mitchell, de un determinado campo retórico. En este sentido, lo que se entiende por espacio y por tiempo, lo que se entiende por literatura y pintura, así como lo que, según Lessing, por ejemplo, de ellos se deduce sobre las diferencias de naturaleza entre las palabras y las imágenes, pueden ser estudiados también como expresiones, más o menos sistemáticas y de una u otra forma entrelazadas e implicadas, de un mismo campo retórico, de un mismo campo de producción de unas históricamente determinadas convenciones mediales:

Si la relación entre lo visible y lo leíble es (como pensaba Foucault) infinita, es decir, si “palabra e imagen” son simplemente el nombre insatisfactorio de una dialéctica inestable que constantemente cambia de lugar en las prácticas representacionales, rompiendo los marcos tanto pictóricos como discursivos y socavando las asunciones que aseguran la separación de las disciplinas verbales y visuales, entonces los cuadros teóricos pueden ser principalmente utilizados como ejercicios des-disciplinarios (Mitchell 2000: 223).

En estas varias estaciones que hemos reseñado de la historia del pensamiento sobre las relaciones entre las palabras y las imágenes en Occidente se puede interpretar el desarrollo de una tradición. Tanto en estas estaciones, como en sus tesis centrales, se expresan momentos críticos en la historia de la cultura occidental, momentos que dentro de la larga línea temporal que los atraviesa son tan sólo puntos de referencia mayores entre otros innumerables e interesantes episodios. Desde la crisis propia de la antigua Grecia de las tiranías de los siglos VI y V a.C., en los que Simónides crea el arte mnemotécnica, hasta la revolución cultural que significó la Ilustración alemana en tiempos de Lessing, pasando por los tiempos de la Atenas de las disputas entre filósofos, sofistas y poetas del siglo IV a.C., entre ellos Platón y Aristóteles, y por las crisis del imperio romano en tiempos de Horacio y Dión de Prusa en los dos primeros siglos de nuestra era, las discusiones sobre las relaciones entre las palabras y las imágenes aparecen en momentos sumamente críticos del contexto cultural. Estas crisis se han expresado en una revisión de los dominios simbólicos y de los repertorios mediáticos, de los diversos sistemas de signos, de las diferentes formas de la expresión y de la comunicación, de la búsqueda de la verdad al mismo tiempo que de las diversas formas de producir convencimiento, creencia y exhortación. Se trata de una revisión determinante no sólo en el ámbito de lo semiótico o de las diferentes construcciones teóricas sobre las artes y sobre las formas simbólicas, sino también determinante en las disputas políticas, en la retórica y la construcción de los imaginarios enfrentados en tiempos de crisis o reconfiguración cultural y social. Desde esta perspectiva las teorías que he-

mos resumido hasta ahora nos ayudan a entender que, aunque la separación de la palabra y de la imagen en universos diferentes del espacio cultural tiene el objetivo explícito, como le gustaba decir a Lessing, de evitar su contaminación mutua, lo cierto es que esta pretensión normativa de la teoría sobre los criterios de juicio del arte y sobre las prácticas artísticas, forma parte de una discusión con muy poca relación con lo que se puede observar que hacían los artistas contemporáneos a ella. Aun cuando se escriba y se discuta, explícitamente, sobre las artes, lo que parece ser el verdadero alcance y el centro de las discusiones son los mismos aparatos teóricos de juicio y sistematización, por un lado, y las diferentes posibilidades teóricas de elevación de un edificio sistemático, ordenado y estrictamente normativo de las artes, por otro lado. En otras palabras, esta amenaza de contaminación se expresa, durante el siglo XVIII y el siglo XIX, por ejemplo, no solamente como una amenaza de confusión entre las artes (en cuanto prácticas culturales concretas y contemporáneas a la discusión teórica), sino, fundamentalmente, entre las categorías dentro de las jóvenes teorías científicas del arte; se trata más de una discusión entre teorías del arte que de una discusión entre las artes, entre los medios de las artes (las palabras y las imágenes, por ejemplo), o entre las teorías del arte y las prácticas artísticas (Lecoq 2001, Maravall 1998, Molinuevo 1998).

Esto queda bastante claro cuando analizamos el caso de la importancia del texto de Lessing, como ejemplo paradigmático dentro de este panorama histórico, desde su contexto histórico-cultural. Al análisis del contenido mismo del texto se debe sumar, además, un análisis del hecho de que con él se sintetizan los argumentos que desde la Antigüedad habían venido constituyendo, a partir de las teorías sobre las artes y los medios, un campo de estudio autónomo y, justamente, teórico. Esto quiere decir que este texto, junto con otros ejemplos durante el mismo siglo XVIII, viene a confirmar y a legitimar la apropiación teórica, supuestamente científica y racional, de las prácticas técnicas y estéticas. Siguiendo el viejo sistema platónico de los saberes se podría decir que el pensamiento teorético finalmente se apropia de lo sensible, en la medida en que es el discurso científico quien puede elaborar una coordinación entre el decir y el saber, entre discurso y ciencia, incluso sobre lo sensible, lo irracional y lo estético (Albizu 2003, Bozal 1996, Molinuevo 1998: 85-124).

Y esto no sólo se puede observar en el surgimiento de la ciencia estética moderna, la crítica del arte, los salones y la historia del arte, durante el siglo XVIII, sino también en las transformaciones de las nociones mismas de *belles lettres* y de literatura, por ejemplo. Así como la noción de *pintura* y la noción de *bellas artes* son producto de los procesos por los cuales el discurso teórico se ha enfrentado a las tareas de pensar y sistematizar categorías sobre las prácticas, las técnicas y las producciones culturales, además de pasar a formar ideales sistemas de las artes en los

que se determinan sus naturalezas, similitudes y diferencias; también la noción de *literatura*, a su vez, debe ser asumida como producto histórico de un proceso de modificaciones de la cultura y el contexto social europeo, concretamente durante los siglos XVIII y XIX. Un proceso en el que Lessing también toma parte activa y reflexiva.

Entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del XIX y alejándose de la noción latina de *litteratura*, traducción del término griego *grammatiké* (γραμματική), que comprendía las destrezas de la escritura y la lectura cuya materia son las letras y sus reglas de combinación, las que se asumían desde la gramática, la retórica y la poética, tiene lugar un movimiento de establecimiento sistemático de las bibliografías y de los grupos de ciencias que se las distribuirían para así poder lidiar con la totalidad de lo escrito. En este contexto se retoma el término *literatura* ahora para significar el conjunto de las obras literarias con cualidades estéticas, las así llamadas *belles-lettres*<sup>19</sup>. Este uso estético pronto se materializa culturalmente alrededor de las discusiones sobre el canon<sup>20</sup>, las literaturas nacionales<sup>21</sup> y los géneros<sup>22</sup>, distinguiendo a la literatura como el producto más excelso y sublime de la capacidad humana de comunicar y producir a través de la palabra, y a su vez compliendo la universalización de los rasgos de la cultura literaria europea frente a otras tradiciones culturales literarias y verbales (Ong 1982).

La conclusión a la que llegamos respecto a lo discutido hasta acá nos indica que habría que hacer una distinción entre, por un lado, lo que teóricamente *se ha dicho* sobre las relaciones entre las imágenes y las palabras, dentro de la filosofía, la retórica, las ciencias literarias, la historia y las teorías del arte, y por otro lado, lo que *se*

---

19. Como se puede observar en las *Briefe, die neueste Literatur betreffend* de G. E. Lessing, o en tratados como el *De la littérature considéré dans ses rapports avec les institutions sociales* de Mme. De Staël, o en los *Eléments de littérature* del enciclopedista J.-F. Marmontel.

20. El establecimiento de las obras representativas y consideradas superiores de un género, una cultura y una época determinadas.

21. Junto con la determinación del *canon* se daba a éste, en el contexto de la emancipación y formación de los Estados nacionales, el rol de depositario del carácter, las tradiciones y los rasgos de identificación distintivos nacionales, en el sentido de que en el *canon* literario se almacena el espíritu de una cultura nacional.

22. En este caso las discusiones se centraban en la determinación de las características de cada uno de los tipos de literatura, entendida ya como *belles-lettres*: poesía, novela, drama, etc. Y en su asociación con formas esenciales de la expresividad verbal humana.

*ha hecho* en la producción simbólica y material dentro de la historia de las culturas, incluida, como una más, la cultura occidental. Esta tarea, aunque tan necesaria aún pendiente, nos podría dar luz sobre esta separación entre, por un lado, los cuadros categóricos y conceptuales contruidos al interno de dichas aproximaciones teóricas (las taxonomías, diferenciaciones y definiciones) y por otro lado, las prácticas culturales de producción simbólica y material; y quizás más importante todavía, nos podrían aclarar los procesos epistemológicos, antropológicos, culturales y políticos por los que aquellos cuadros categóricos y conceptuales coordinan sus horizontes de intereses, se modifican históricamente o se conservan aún para permanecer como parte de nuestras tradiciones terminológicas, conceptuales, teóricas, mediales y analíticas. La importancia de un trabajo como ése ayudaría a aclararnos, dicho de otro modo, en qué medida, cómo y con qué utilidad y profundidad en la época contemporánea seguimos pensando las relaciones entre las palabras y las imágenes según las viejas insistencias categoriales que hacen ver la simultaneidad y copresencia de palabra e imagen como una excepción o una anomalía frente a su, supuestamente pura y esencial, diferencia y separación; esto a pesar de que, dentro de las prácticas tanto artísticas como literarias, la experimentación con las relaciones entre las imágenes y las palabras haya estado siempre presente, más o menos marginalmente, en la producción simbólica y material de las más diversas épocas y culturas.

Con todo esto queremos apuntar sólo un detalle que nos parece debe ser una premisa dentro de una investigación como la que este texto presenta. Tal y como lo apunta W. J. T. Mitchell (1986: 1-4), el estudio de las artes es siempre el estudio de las relaciones entre el mundo de lo escrito y el mundo de las imágenes, siendo así que es realmente difícil, cuando no imposible, hacer una referencia a una imagen, dentro de la historia del arte sobre todo, sin que sea necesario hacer a su vez referencia a algún texto escrito u oral, de la misma manera en que es prácticamente imposible abordar un texto literario sin la disposición estética de la formación de determinadas imágenes y la correspondencia con formas y objetos propios de la sensibilidad visual. Esto nos obliga a preguntarnos, con el mismo Mitchell:

What is an Image? What is the difference between images and words? It attempts to understand the traditional answer to these questions in relation to the human interests that give them urgency in particular situations. Why does it matter what an image is? What is at stake in marking off or erasing the difference between images and words? What are the systems of power and canons of value -that is, the ideologies- that inform the answers to these questions and make them matters of polemical dispute rather than purely theoretical interest? (Mitchell 1986: 1).

A lo largo de la historia se han desarrollado diferentes modelos de explicación de estas relaciones entre las imágenes y las palabras, modelos que no responden a

un interés puramente teórico, sino que responden a una determinada configuración de los sistemas de poder y los cánones de valores, como lo expresa el historiador estadounidense del arte. La inquieta historia de la producción de signos y formas dentro de la cultura occidental podría ser descrita a partir de esta inquieta e inestable relación entre las ideologías y las formas de entender los roles, las diferencias y las relaciones entre lo verbal y lo visual, y de la dialéctica de imagen y palabra como una de sus constantes. No es nuestra intención intentar acá desarrollar esta descripción, sino solamente señalar que, en nuestro texto, no se trata de buscar las diferencias esenciales entre la imagen y la palabra, sino de hacer notar que estas diferencias, consideradas esenciales o no, tienen lugar sólo gracias a la existencia de un mismo campo representacional, un mismo campo retórico en el cual los sistemas de signos se forman, entran en funciones, trabajan y se relacionan. Mitchell llama algunas veces a esto campo retórico, otras veces campo representacional y, la mayoría de las veces, ideología.

Es por este argumento, el cual ha sido desarrollado por Mitchell a lo largo de tres décadas en sus numerosos trabajos sobre la cultura visual y su relación con la cultura verbal y la ideología, que la discusión y el estudio de las relaciones entre las imágenes y las palabras va más allá de la misma definición de un objeto como parte de las artes visuales o como un objeto de ruptura con la clasificación de las artes a partir de la distinción entre artes verbales y visuales. En este sentido, el campo de las artes, o la institución arte, tal y como se demarca, se define y se diferencia en un determinado momento de la historia de un contexto cultural, es también parte de los resultados de aquella ideología, de aquel campo retórico que define las relaciones entre lo verbal y lo visual tanto como las relaciones entre el arte y el no-arte.

Lo que en este momento nos parece digno de resaltar es justamente esto. Cuando nos preguntamos: ¿por qué estudiamos objetos definidos como artísticos que, a pesar de trabajar tanto con la palabra como con la imagen, permanecen dentro de la categoría de *artes visuales*?, ¿cómo se configura el campo retórico que determina que estos objetos son parte de las artes visuales y no parte de la literatura? Cuando nos planteamos estas preguntas nos vemos obligados a plantearlas de forma tal que se debe aceptar que las relaciones entre las imágenes y las palabras nos llevan a un terreno más amplio que el de las disputas entre las artes y entre las formas de acordar los marcos de las artes y la distribución de objetos dentro de ellos. Este campo es el de la organización y la normalización de determinadas configuraciones dominantes de las convenciones mediales.

Sumado a la reseña de esta historia de la discusión sobre la diferenciación, separación o confrontación entre la cultura verbal y la cultura visual, que hemos hecho en las páginas precedentes, debe hacerse también una reseña de los puntos más significativos dentro de los intentos, posteriores al texto de Lessing, de pensar las

relaciones entre las imágenes y las palabras, no desde el punto de vista de su separación o confrontación, sino de su coordinación, copresencia y simultaneidad. Podríamos decir, en este sentido, como tanto se ha afirmado recientemente, que justamente en los argumentos de los que han insistido en la diferencia en busca de la separación se encuentra la base de los argumentos mismos de la coordinación constante entre palabra e imagen.

Insistimos en que la idea de W. J. T. Mitchell sobre un campo retórico dentro del que se definen las relaciones entre lo visible y lo legible, entre lo visual y lo verbal, es un buen ejemplo de esta estrategia. Leyendo desde esta perspectiva la historia de la teórica separación y la confrontación de la imagen y la palabra encontramos que estas separaciones y confrontaciones se proponen teóricamente bajo la forma de sistemas normativos de las prácticas simbólicas, pero siempre en función de ideales que van más allá del universo simbólico y que expresan, o bien disputas en momentos críticos del ordenamiento social e institucional de los lenguajes culturales y los medios simbólicos, o bien de diversas visiones de mundo confrontadas en momentos de cambios radicales de época. Dicho de otra manera, en la misma medida en que los sistemas teórico-normativos de las artes han ofrecido la propuesta de una diferenciación entre las palabras y las imágenes que se dirige a la separación y confrontación de los objetos culturales que les sirven de soporte, en esa misma medida, han expresado y hecho evidente que sus propuestas son un elemento más dentro de una crisis, o al menos una revisión, de todo un campo retórico. El desarrollo y el cambio que han experimentado, a lo largo de los siglos, estos argumentos en favor de la separación y la confrontación entre lo visual y lo verbal, expresa la constante de un campo, más amplio, dentro del cual esta discusión toma sentido e importancia. Este campo es compartido por las palabras y por las imágenes, y es el campo en el que teóricamente se ha exigido su separación al mismo tiempo que el campo en el que las prácticas simbólicas y materiales han insistido en la experimentación con las relaciones, a pesar de las exigencias que venían desde la teoría. Como lo explica Mitchell:

Lo central, a mi parecer, es no cerrar de antemano nuestra investigación sobre el problema de imagen y texto con la presuposición de que se trata de un tipo de cosa determinada, de que aparece en un repertorio fijo de situaciones o de que admite descripciones uniformes o protocolos interpretativos [...] En estos medios uno encuentra un conjunto concreto de elementos empíricos, una estructura de imagen-texto que responde a convenciones dominantes (o a la resistencia a las convenciones) que gobiernan la relación de la experiencia visual y verbal [...] Además, el posicionamiento relativo de la representación visual y la verbal (o de la visión y el sonido, el espacio y el tiempo) en los medios mixtos nunca es simplemente un aspecto formal o una cuestión a ser resuelta por la semiótica "científica". El relativo valor, localización e identidad de "lo verbal" y "lo visual" es justamente lo que está en juego [...] La verdadera cuestión a confrontar en este tipo de relaciones imagen-texto no es "¿cuál es la diferencia (o similitud) entre estas, pa-

labras e imágenes?” sino, “¿qué diferencia hacen las diferencias (y similitudes)?” Es decir, ¿por qué importa cómo se yuxtaponen, mezclan o separan las palabras y las imágenes? (Mitchell 2000: 232-233).

Esto es lo que hemos intentado aclarar en los párrafos anteriores a través de la selección que hemos construido dentro de la historia de la discusión teórico-normativa de las relaciones entre las imágenes y las palabras. De manera resumida y esquemática podríamos expresarlo como sigue:

- Por un lado, la pregunta por las relaciones entre las palabras y las imágenes no es una pregunta por la posibilidad o imposibilidad de estas relaciones o sobre su conveniencia o inconveniencia en razón de supuestas normas de relación entre los medios y los tipos de representaciones. Más bien, este cuestionamiento constante y continuo en la historia del pensamiento occidental, desde la antigua Grecia hasta la época de los medios electrónicos e informáticos de comunicación masiva y global, constituye la evidencia más fuerte e irrefutable de la constante experimentación con la coordinación, copresencia y simultaneidad de las palabras y las imágenes. Justamente, los intentos por pensar estos problemas parecen ser reacciones a la constancia de la experimentación.
- Por otro lado, la pregunta por las relaciones entre las imágenes y las palabras debe ser replanteada como un cuestionamiento de los procesos teóricos y culturales, normativos y prácticos, políticos e imaginarios, por los que estas relaciones pierden o ganan visibilidad en determinados contextos, dentro o fuera de lo que se entiende como arte. Por supuesto, pensamos que este replanteamiento debe tener como parte de sus referentes el conjunto de sistemas de pensamiento en los que esta cuestión ha sido planteada en el pasado más o menos remoto; pero, más importante aún, este replanteamiento debe ser formado *desde* el estudio y análisis de prácticas artísticas concretas, *dentro* de contextos histórico-culturales igualmente concretos.

Esto nos lanza simultáneamente en dos direcciones: la de las elecciones teóricas para construir las herramientas conceptuales y de análisis de las relaciones entre las imágenes y las palabras; y la de los contextos culturales en los que los fenómenos que sustentan estas relaciones forman, deforman y reforman tradiciones. Lo primero lo intentaremos completar en el siguiente capítulo; mientras lo segundo será desarrollado en el tercer capítulo de esta primera parte de nuestro texto.



## 2

# Imágenes y palabras

En este capítulo, abordaremos diversas investigaciones contemporáneas sobre las relaciones entre imágenes y palabras, en los que se expresan estas cuestiones según el objetivo, ya no de separar, distinguir y confrontar a partir del esquema excluyente y disyuntivo *imágenes o palabras*, sino según el objetivo de pensar las relaciones como una realidad constante material, semiótica, psicológica, mediática y estética, a partir del esquema *imágenes y palabras*. En estas investigaciones, y según estas nociones, la preocupación contemporánea sobre las relaciones entre las imágenes y las palabras ha intentado, por un lado, sobreponerse a los prejuicios conceptuales de separación, competencia y confrontación de las antiguas definiciones normativas de las manifestaciones culturales restringidas a las fórmulas *pintura o literatura, bellas artes o bellas letras*, y por otro lado, ha intentado mostrar que la comunicación visual y la comunicación verbal son distinguibles y distintas, aunque múltiplemente *relacionables*. A su vez, estos nuevos marcos de comprensión de las relaciones entre imágenes y palabras, tienen varios puntos de partida y también diversos horizontes de intereses, tanto científicos y teóricos como políticos y disciplinares. Como no podemos abarcar todos estos puntos de partida, perspectivas y horizontes de intereses en este texto sin alejarnos de nuestras metas concretas, hemos ideado un itinerario o recorrido esquemático de comprensión de algunas de las dimensiones paradigmáticas de las relaciones entre las palabras y las imágenes. Estas dimensiones quizás no agotan la totalidad de las aproximaciones contemporáneas al problema y quizás también simplifiquen demasiado algo que en realidad es mucho más complejo; sin embargo, este recorrido esquemático nos puede aclarar en poco espacio lo que, dentro de tal inmensidad y tal dispersión, tiene una importancia crucial para nuestras re-

flexiones sobre nuestro objeto de estudio: la experimentación artística centroamericana contemporánea con las relaciones entre las palabras y las imágenes.

El itinerario que dibujaremos recorrerá las maneras en que se ha planteado el problema de las relaciones entre imágenes y palabras, por un lado, desde dos categorías de objetos: las *palabras en imágenes* y las *imágenes en palabras*, y dentro de dichas categorías nos concentraremos en objetos concretos como la pintura narrativa, la écfrasis y la ilustración de textos, ejemplos tanto de la lógica de las *palabras en imágenes* como de las *imágenes en palabras*; por otro lado, este itinerario recorrerá las maneras en que se ha planteado el problema de las relaciones entre las imágenes y las palabras desde una visión general del espacio sociocultural de configuración de experiencia y percepción.

La primera categoría de objetos abarca todas aquellas producciones culturales en las que la relación se da bajo la forma de *palabras en imágenes*. Este primer grupo está pensado según las formas de relación que incluyen la experimentación con las palabras dentro del espacio cultural tradicional y convencionalmente asumido como propio de la imagen, las artes visuales, la fotografía, el cine o hasta hace poco, la televisión, por ejemplo. Concretamente estamos pensando en los diversos estudios que se han desarrollado alrededor de la pintura narrativa, de la apropiación de lo textual por parte de artistas de diversos movimientos estéticos, principalmente dentro de las vanguardias de la primera mitad del siglo xx, o de las propuestas de movimientos más recientes como Fluxus, la aparición del performance y de la instalación, además de las relaciones de las obras de arte con la firma, el título, la cédula, la descripción, reseña, crítica o catálogo, por poner ejemplos sólo de lo correspondiente al mundo institucional del arte.

El segundo tipo se refiere a diversos objetos en los que la relación se da bajo la forma de presentación y representación de *imágenes en palabras*. Con esto estamos pensando en formas de relación que incluyen la experimentación con las imágenes dentro del espacio cultural tradicional y convencionalmente asumido como propio de la palabra, lo que algunos llaman cultura gráfica verbal, la cultura del libro, la lectura, la escritura o la literatura. Concretamente estamos pensando en los diversos estudios que se han desarrollado alrededor de la cultura de la ilustración de textos y de figuras literarias como la écfrasis y la hipotiposis.

La tercera dimensión contemporánea del problema de las relaciones entre las palabras y las imágenes tiene en mente los espacios culturales, cotidianos y mediales dentro de los que la relación entre la imagen y la palabra se da bajo la configuración, no de un determinado tipo de objeto, sino de una determinada forma de la experiencia de lo visible y lo leíble como copresente y simultánea. Aunque medios como la publicidad, la prensa gráfica, la cultura de las tiras cómicas y de la literatura gráfica, así como Internet, los videojuegos y la televisión tienden cada día más a presentarse

como objetos que corresponden a estas experiencias de copresencia y simultaneidad, en este tipo de relaciones estamos pensando menos en objetos concretos y más en el espacio social, cultural y cotidiano que supone, en nuestra época, competencias empíricas inter- o trans-mediales en las formas de percepción y en el *pathos* colectivo. Un espacio que, aunque no absolutamente nuevo ni exclusivo de la época contemporánea, tiene lugar hoy con las características de una agresividad, de un efecto de virtualidad sobrepuesto al antiguamente temido efecto de realidad, así como de una cobertura global, de un espectro ideológico explícito, de unas consecuencias culturales, o más bien de aculturación, y de una velocidad, todas ellas, inéditas.

Veremos ahora, en detalle, algunos casos paradigmáticos, desde la perspectiva y los objetivos de nuestro propio texto, de cada uno de estos tipos de acercamiento contemporáneo al tema de las relaciones entre las imágenes y las palabras. En concreto veremos cómo en los estudios de objetos del tipo *imágenes en palabras* (como la écfrasis y las ilustraciones), y en los estudios de objetos del tipo *palabras en imágenes* (como la pintura narrativa), se ha hecho necesaria la inclusión de la dimensión sociocultural de las relaciones dialécticas entre formas de la experiencia, la percepción y el *pathos*, además de las dimensiones estética, epistemológica, psicológica, semiótica e histórica. Con esta reseña podemos entonces acumular los términos, las herramientas y las bases tanto teórico-conceptuales como metodológico-analíticas de nuestra propia idea del estudio de las imágenes y las palabras en las artes visuales contemporáneas de Centroamérica, una idea que se completará, en las tres partes siguientes a esta primera parte introductoria, a partir del análisis y las interpretaciones que se realicen de las obras de arte ejemplares.

Dentro de la categoría de *palabras en imágenes* la figura dominante la encontramos dentro de las discusiones y estudios de la pintura narrativa, esto es, dentro de las aproximaciones a las artes visuales que parten del análisis narratológico y que se centran en la pregunta de si las pinturas son capaces de narrar historias<sup>1</sup>. El supuesto acá es que las imágenes de hecho no contienen dentro de su campo propio

---

1. El concepto de *narrativa* aplicado dentro de los estudios de las artes ha tenido una interesante historia desarrollando dos sentidos. El primer sentido se refiere a la naturaleza narrativa de la historia del arte, algo que se desarrolla desde Giorgio Vasari y su idea de escribir un texto que fuese más que una lista de artistas y que siguiera un progreso paso a paso desde la imperfección hacia la perfección (Belting, 1987; Said, 1985). En un segundo sentido, el sentido que seguimos en esta reflexión, se trata de un modo de representación y de una construcción semiótica del reporte de un evento o acontecimiento (Alpers, 1983a; Bal, 1990).

de acción la posibilidad de la narración y que esta posibilidad les viene de su relación con el medio que, se supone, es el medio propio de la narración, el medio verbal discursivo (Bal 1998: 329). Tanto desde la historia del arte, como desde diversas combinaciones de metodologías de la teoría del arte y de las teorías literarias de orientación semiótica, esta figura de la *pintura narrativa* ha dado paso a una idea general según la cual se entiende a las experimentaciones con formas visuales del relato y con una *narrativa visual* como parte de las relaciones básicas y fundamentales entre las imágenes y las palabras, no solamente aplicadas a la pintura, sino también a la fotografía, el cine y otros medios audiovisuales (Bal y Bryson 2000, Bryson 2001, Bryson Holly y Moxey 1994).

A pesar de que, vista desde esta definición general de la narración, la amplitud de las relaciones entre las palabras y las imágenes puede alcanzar a cualquier imagen en la que se representa un evento, no importa si este es ficticio, mitológico, histórico, literario, autobiográfico, etc. lo cierto es que en la tradición de las artes de la cultura occidental se ha privilegiado como género dentro de las formas de la representación aquellas que llevan a cabo un paso desde la cultura literaria hasta la pintura. Es a estas formas específicas a las que nos referimos acá como parte de una compleja relación entre la palabra y la imagen, que, finalmente, es una relación entre la cultura del libro y la cultura de la pintura a través de la narración. Es por eso que el origen de los estudios que se desarrollan en ese sentido, se puede encontrar en las diversas formas en que, a través de la historia de las artes, la cultura escrita ha influenciado los motivos de representación en las imágenes. Y decimos “que ha influenciado”, justamente porque para el establecimiento de esta relación no sólo se da un material dominio del escrito como condición de su representación visual, sino también la mera aplicación del principio de que narraciones que provienen de textos escritos y fijados como parte del corpus de textos de una determinada cultura son motivos de gran valor para la representación pictórica. Dicho de otro modo, no se trata solamente de una cita visual de un texto verbal, sino de una interpretación de las narraciones que desde los libros han poblado el imaginario y el capital simbólico de una cultura (Horstkotte y Leonhard 2006, Nünning y Nünning 2002). De nuevo se instaura acá otro supuesto fundamental para comprender las relaciones entre las imágenes y las palabras, y se trata del supuesto del carácter cultural fundacional de los textos escritos y no de las representaciones visuales. Este supuesto se expresa de múltiples maneras, pero, para lo que nos interesa acá, lo importante es condensar la idea, dentro del sentido común en Occidente, de que las narraciones se acumulan original y naturalmente en las formas escritas de la cultura y que, aunque luego se prescindiera del libro o del escrito, esta acumulación, o este tesoro diríamos, yace, como su condición necesaria, en los mismos cimientos de lo que se considera cultura (Aumont 1992).

A pesar de la fuerza que estos supuestos tienen tanto en las esferas mismas de la producción cultural como en las diferentes teorías sobre las relaciones entre la cultura escrita y la cultura visual, esto no quiere decir, de ningún modo, que hay una secuencia natural y universal de las historias representadas desde la cultura escrita hacia la cultura visual. Muchos son los ejemplos que se han dado para demostrar, tanto que hay procesos diversos de entender la representación visual de eventos y acontecimientos sin necesidad de un sustrato textual escrito erigido como fundamento cultural y condición necesaria de la circulación de historias, como para demostrar que la línea que lleva de la representación verbal a la visual, y de la visual a la verbal, tal y como se da en el ejercicio cotidiano cultural contemporáneo e histórico, no debe generar la idea de que el origen de los sistemas de signos se encuentra en uno u otro de los medios, que la imagen proviene de la palabra o la palabra de la imagen (Haarmann 2001: 21-72, Leroi-Gourhan 1964, 1965)<sup>2</sup>.

Lo que comúnmente se afirma es que, al interno de la cultura occidental, se pueden establecer trayectos en ambos sentidos, especies de migraciones de historias, acontecimientos y hechos, tanto de la imagen a la palabra como de la palabra a la imagen (Tomás 1998). Esto supone que hay una especie de contenido independiente de las palabras y de las imágenes que se puede expresar en ambos medios y que puede migrar de uno a otro, aún cuando en su expresión y materialización final se distancien, por ejemplo, los textos literarios de las pinturas (Alpers y Alpers 1972, Gilman 2000, Laude 1972).

Más allá de los supuestos arriba mencionados, del monopolio verbal de la narración, del tardío y parasitario arribo de la imagen al mundo de la representación de eventos y acontecimientos, de la posición secundaria de la imagen en los procesos fundacionales de una cultura respecto del papel principal y primero de la cultura verbal, escrita u oral, y del supuesto de un contenido independiente de las formas y los medios que lo expresan y con la capacidad de migrar, como un espíritu esencial e inalterable, de lo verbal a lo visual y de lo visual a lo verbal, se han desarrollado intentos de dar otras explicaciones a estas relaciones entre la cultura escrita y la cultura visual. Estos intentos parten de la idea de que se deben desechar estos supuestos como condiciones universales y naturales de dichas relaciones, para

- 
2. En este sentido se ha especulado mucho sobre el carácter narrativo del arte rupestre, y de expresiones visuales aparentemente anteriores al desarrollo de la escritura y el lenguaje. Aunque de la misma manera se ha supuesto la aparición del carácter narrativo de las imágenes con el previo desarrollo de los rudimentos prehistóricos del lenguaje y del signo lingüístico. En ambos casos se suele reducir la palabra y la imagen al rol de técnicas de fijación de información y esto mismo es cuestionable. Este tema constituye una discusión de gran viveza y en la que el debate está lejos de concluir.

entonces plantear la posibilidad de que el modelo narrativo no es un modo extraño a la cultura visual. Este es el caso del análisis que Roland Barthes realiza en *S/Z* de los diferentes códigos que son activados en la interpretación de una historia, no todos ellos exclusivos de uno u otro medio, visual o verbal, sino parte de las constricciones propias de lo que las prácticas interpretativas y hermenéuticas pone en juego al interno de una determinada cultura: la conformación de unidades de sentido que son susceptibles de ser organizadas en secuencias y series, la codificación de modelos estereotipados de actitudes, la conformación particular de un lugar o un espacio en el cual se pueden componer y organizar estas unidades y estas codificaciones (Barthes 1986, 2004). Todo esto parte tanto de un código literario o de un código retórico verbal y de una versión narrativa de una iconografía, como también parte de una concepción de los procesos de interpretación como esencialmente dialécticos. Junto a esta idea de Barthes las tesis de Bajtín sobre la polifonía, la heteroglosia y la cacofonía también se suman en esta dirección de entender la circulación narrativa de representaciones como parte de una red de relaciones entre la cultura visual y la verbal que tiene como espacio de posibilidad un campo más amplio que el que se determina exclusivamente desde lo verbal o exclusivamente desde lo visual. De entrada, Bajtín nos ayuda a entender, en este sentido, que tanto la imagen como el texto no se encuentran nunca unificados ni cerrados, y que todo texto e imagen está constituido por una naturaleza hetero-discursiva de la cultura en la cual se ha producido y de los elementos de alteridad, congruentes e incongruentes, que dicha naturaleza siempre supone (Bajtín 1981). Es en este sentido plural y dialéctico en el que también Althusser ha entendido la lógica de la ideología como una interlocución, como una lógica narrativa no por la narración de una determinada historia, sino por la necesaria interacción, confrontación y encuentro de un yo y un tú, de diversas formas del discurso y de los intereses de sectores definidos de la cultura y de la sociedad.

No nos interesa resaltar este caso de *palabras en imágenes* para tratar de dar acá una respuesta al problema de las relaciones entre forma y contenido, y a la reducción de la representación narrativa a esta relación. Tampoco nos interesa precisar las diferencias de los modos históricos en que el modelo escritural de representación se distingue del modelo visual. Lo que sí nos llama la atención es cómo en los diversos estudios sobre estas relaciones y tránsitos de la literatura hacia la pintura se debe generar la hipótesis de *algo que debe migrar*, de *algo* que puede ser expresado tanto verbal como visualmente, de algo que de alguna manera está por encima, o por debajo, de las imágenes y las palabras, frente a las que éstas se presentan como meros medios, soportes o formas de expresión. El ejemplo más claro de esto, en la historia del arte occidental, se encuentra en las referencias a las historias bíblicas. Referencias que se pueden encontrar en la pintura, desde la Edad

Media hasta nuestros días. Diríamos que las diferentes maneras de representar una escena de aquellos relatos bíblicos, por ejemplo, según la pintura de íconos bizantinos, la pintura renacentista o un retablo barroco mexicano, dan la impresión de expresar algo constante. Las diferencias entre las convenciones técnicas y las interpretaciones de los detalles de la escena, las vestimentas, el paisaje circundante, los rasgos físicos de los personajes involucrados, parecen representarse de manera equívoca no sólo de una época a otra, sino también de un artista a otro, e incluso entre dos pinturas de la misma escena realizadas por el mismo artista. Y ponemos este ejemplo, justamente para mostrar que la fijación del texto escrito, tal y como ha quedado fijado desde que la Iglesia católica ha establecido la versión dogmática de la Biblia, no altera en nada las diferentes versiones visuales de dicho texto. En el caso de otros textos, de fijación más difícil y cuya interpretación no era vigilada con la amenaza del castigo eterno, como sí lo era el cuidado de la exégesis y la hermenéutica bíblicas (teológica y artística), las diferencias entre lo escrito y lo pintado pueden ser todavía mayores. Sin embargo, la representación parece sobreponerse a la diferencia y proponerse culturalmente como una representación de *lo mismo*, es decir, de eso *otro* que no es la imagen, ni es la palabra. Esto *otro* que se expresa a través de las imágenes y las palabras no es ningún misterio, ni es reducible a un simple contenido de significación al estilo de los *semas* que permanecen invariables no importa en qué *lexemas* se realicen. Esto *otro* pertenece más bien a la pura variabilidad histórica, cultural, social y político-económica, y es, podríamos decir, no aquello que fija el sentido, sino aquello que pone en marcha la constante producción y variación del sentido, su circulación, sus disputas y sus estrategias de interpretación. En el caso del ejemplo que hemos tomado, el de las representaciones visuales de los textos bíblicos, y siguiendo la interpretación de Facundo Tomás, esta imposición de la escritura sobre las imágenes visuales tiene el valor de mostrarnos cómo las lógicas de representación están subordinadas a la relación que un aparato ideológico, en este caso la religión, impone entre lo representable, los medios de la representación y los modos diversos de representación (Tomás 1998). No creemos, repetimos, que lo más importante, al menos desde la perspectiva que este texto intenta desarrollar, esté en la relación entre lo que se acepta como representable según un aparato ideológico determinado y lo representado, como podría ser la factura final de la pintura y los aspectos formales de la representación, por ejemplo, de la figura de Cristo en las escenas visualmente expresadas (Steinberg 1983). Lo que nos parece es que, todavía más determinante que la relación entre lo representable y lo representado, es la relación entre lo representable y los medios y modos de representación. Dicho de otra forma, las relaciones entre las esferas culturales, sociales, políticas e ideológicas que determinan qué es representable, y al mismo tiempo parecen llevar su ejerci-

cio de poder también a la esfera de decisión y de codificación de los modos en que según cada medio se llevará a cabo la representación.

Y esto no solamente se puede estudiar en el caso de aparatos ideológicos como la religión, el sistema político y sus diferenciaciones en clases, géneros, etc. o el sistema de creencias y representaciones de lo que se asume como una identidad étnica, cultural o nacional, o como *lo propio*. En la medida en que esta idea de *lo propio* genera a su vez los dispositivos de imposición y de corrección, es decir, *lo apropiado*, también las diversas metodologías y formas de explicación de las relaciones entre lo representable, lo representado y los modos y medios de representación forman parte de estos aparatos, sea bajo la forma de censura o bajo la forma de las separaciones entre alta y baja cultura o en la formación de instituciones culturales como la del arte (Culler 1981). Es así que esta especie de *política de la historia del arte* (Gilman 2000: 190-196) es a su vez una *Iconología* (Agan 1980: 17) en el sentido en que ésta no es una mera interpretación del arte visual o un catálogo de los motivos y de sus transformaciones históricas, sino en el sentido de un estudio del logos y de la retórica de la imagen, y de su participación en las estructuras de poder. W. J. T. Mitchell lo explica de la siguiente manera en su texto titulado, justamente, *Iconology*:

This is a study of the “logos” (the words, ideas, discourse, or “science”) of “icons” (images, pictures, or likenesses). It is thus a “rhetoric of images” in a double sense: first, as a study of “what to say about images” [...] and second, as a study of “what images say” – that is, the way in which they seem to speak for themselves by persuading, telling stories, or describing (Mitchell 1986: 1-2).

I have attempted to revivify the critical figures of iconology by subjecting them to ideological analysis, scrutinizing the “political unconscious” that informs our understanding of imagery and its difference from language, and suggesting that behind every theory of imagery is some form of the fear of imagery (Mitchell 1986: 159).

El caso de los estudios más recientes sobre esta forma de relación entre las palabras y las imágenes, según la pintura narrativa y las formas en que se lleva a cabo una representación visual de una escena, personaje o acontecimiento proveniente de una representación verbal, muestran que esta particular relación se debe juzgar no como una mera relación semiótica (Mitchell 1986: 51-52), sino como una relación ideológica, según todo lo ideológicas que son las relaciones entre lo representable, lo representado y los modos y medios de representación una vez que se admite que estas relaciones se establecen en un contexto atravesado por intereses, negociaciones, conflictos e imposiciones de poder en las culturas y entre las culturas (Belting 2008).

Podemos ahora tomar esta relación de las imágenes y las palabras en el sentido inverso, de las imágenes a las palabras. La figura principal, a través de la cual los estudios literarios se han acercado a las relaciones que lo verbal establece con lo visual, dentro de la categoría de *imágenes en palabras*, ha sido la écfrasis. Esta figura literaria se utiliza convencionalmente como forma de descripción verbal de elementos visuales, incluidas también imágenes de obras plásticas. Pero también se ha convertido en un principio de búsqueda de una equivalencia verbal para un objeto originalmente visual (Boehm y Pfothenhauer 1995; Krieger 1992, 2000; Mitchell 1994; Riffaterre 2000; Wagner 1996b).

Las características de una écfrasis nos pueden ayudar a sacar algunas conclusiones más concretas sobre ella. En primer lugar, en la écfrasis se ejecuta una selección de “lo que se debe ver” con palabras. Esta selección focaliza los intereses de la écfrasis no en la generalidad del campo visual descrito sino en las funciones que lo visual en casos muy concretos de lo visible brinda al discurso verbal. En segundo lugar, la écfrasis presenta una imagen, no de forma aislada, sino como parte de una narración. Esto quiere decir que no sólo se relata en ella una descripción aparentemente objetiva de la imagen, sino también y fundamentalmente su lugar, no en el espacio, sino en el acontecimiento representado. La écfrasis incluye, además de la descripción de la imagen, el relato que le sirve a la imagen de *fuera de campo*, como se dice dentro de la teoría del cine, o que le sirve de *fuera del marco*, como se dice dentro de la teoría de la pintura. Tal y como lo expresa Michael Riffaterre, se trata de aceptar que la ilusión de la écfrasis expulsa el sentido fuera de la imagen (Riffaterre 2000: 164). Algo que explica detalladamente Derrida como la relación entre el *párergon* y el sentido, entendido tanto como sentido temporal de *lo que antecede* y *lo que procede*, como en el sentido espacial mismo de *lo que está ubicado fuera del marco, el marco mismo o lo que hace las veces de marco* (Derrida 2005: 81-88). En tercer lugar, la verbalización de la imagen produce el efecto, dentro de la narración, de una intención, un pensamiento, una voluntad creadora, que va detrás de las elecciones pictóricas, tanto en la construcción de la imagen como en la incorporación o apropiación de la imagen por parte de la narración, y en la mayoría de los casos como parte de la enunciación de una voz, sea ésta la del propio narrador o no<sup>3</sup>. En cuarto lugar, hay

---

3. La écfrasis establece un juego con la lógica de autoría al poner en evidencia que el autor y el sujeto es en realidad producto de una puesta en escena. El autor de la imagen de una écfrasis es un sujeto oblicuo que se convierte a su vez en referente oblicuo del sentido. No se trata del verdadero autor, de su intención o de su voluntad o de su calidad de sujeto, lo que importa acá es cómo se pone clandestinamente en escena a través de la descripción de una imagen y de la suposición de evidencia que le otorgamos a lo visual y de la que la literatura se apropia con la écfrasis sin necesidad de incluir una imagen propiamente en cuanto tal.

que tomar en cuenta que la descripción no es neutral y que se inscribe en lo que Greimas explicaba a través de la tensión dialéctica entre el sociolecto y el idiolecto<sup>4</sup> (Greimas 1990, Malczynski y Duchet 1999). En quinto lugar, la écfrasis tiene exigencias bien establecidas que la han ido constituyendo, a lo largo de su historia, tanto como una figura retórico-poética, como también en cuanto género discursivo; la écfrasis tiene una historicidad y un desarrollo de exigencias propias desplegadas de diferentes maneras en diferentes épocas. En sexto y último lugar, lo que la écfrasis descifra no es el cuadro sino al espectador-narrador, que se revela como observador a partir de una serie de relaciones de los diversos registros de la narración y de la diégesis dentro del texto en el que se inserta, a partir de una serie de relaciones intertextuales e interpretativas.

Todos estos elementos característicos de la écfrasis son, como apunta Murray Krieger (2000: 140), fundamentales en la comprensión de las relaciones entre las imágenes y las palabras como una forma más de las relaciones entre lo temporal y lo espacial dentro de la producción cultural, ya que simultáneamente indica que la écfrasis es usada para liberar a la literatura del flujo temporal para lograr la fijación espacial, e indica que en la fijación espacial, aparentemente estática, se renueva la añoranza plástica por el flujo temporal. Dicho de otro modo, la écfrasis pone en juego, en un primer nivel, las tensiones propias de los medios, de la palabra en relación con la espacialidad, de la imagen en relación con la temporalidad, y en un segundo nivel, ofrece la oportunidad de trastornar estas tensiones y hacerlas ver como posibilidades creativas y artísticas de los medios y no como sus restricciones naturales invencibles:

Así el alborozo deriva del sueño —y de la búsqueda— de un lenguaje que pueda, a pesar de sus límites, recuperar la *immediatez* de una visión ciega inserta en nuestro hábito de deseo perceptual desde Platón [...] un lenguaje de la presencia corporal original, anterior a la caída, aunque nuestro único medio de alcanzarlo sea el lenguaje caído que nos rodea [...] El sueño estético de nuestra cultura ha sido por mucho tiempo el de un mi-

- 
4. El concepto de sociolecto, una derivación del término idiolecto de la lingüística post-saussuriana, transpone históricamente la noción de código a un grupo o una colectividad determinada que hace de la práctica verbal un juego de complicidades lingüísticas de un grupo social determinable. Todo esto puede ser resumido en la tesis fundamental de los planteamientos de Bajtín respecto de las relaciones entre signos e ideología: el problema es que el signo, cualquier clase de signo sociocultural, no puede ser separado de su dimensión ideológica, donde está el signo, también está lo ideológico, todo lo ideológico tiene un valor semiótico. La tesis de Greimas es que en los textos lingüístico-literarios se establecen diversas relaciones dialécticas entre el sociolecto y el idiolecto, es decir entre el código como expresión de un grupo social y una ideología, y el código como inserción entre la *lengua* y la *palabra*.

lagro que permite reunir los dos impulsos opuestos en la paradójica inmediatez de la écfrasis (Krieger 2000: 142-143).

Este deseo semiótico del signo natural, del signo que se parece a su referente y que se instaura en la comunicación no sólo como signo sino también como sustituto visual de su referente, tiene lugar dentro del sistema convencional del lenguaje, a través de la écfrasis, como el intento de reunir los impulsos culturales constantes de la inmovilidad y del flujo. Así, las descripciones verbales de lugares, personas e imágenes en las que la representación con palabras toma el lugar y las funciones de una representación plástica visual abren la écfrasis a fines muy variados, siendo el más importante la sobreposición de la representación con palabras a su supuesta incapacidad de crear un objeto sensible. Como lo aclara el mismo Krieger, se trata de una doble constancia, tanto de la antigua supuesta naturaleza inteligible de la expresión verbal, como de la aparente reducción de la imagen a su efecto de realidad. En esta doble constancia, sin embargo, la representación verbal hace inteligible lo que por naturaleza, según las viejas opiniones teóricas, es meramente sensible, la imagen. De nuevo, reaparece acá la idea de la separación y la confrontación entre un lenguaje arbitrario y convencional, por un lado, y una imagen sensual y natural, por el otro lado. Como se parte de la opinión de que el arte literario no crea un objeto sensible sino uno inteligible figuradamente sensible, la écfrasis representa una paradoja de las artes y de sus medios. Esta paradoja indica que el lenguaje está limitado por ser arbitrario, es decir, por carecer de una representación sensible de sus referentes, pero, al mismo tiempo, esta limitación y carencia lo ha puesto, dentro de las jerarquías mediales occidentales, en un nivel superior. Esto según el argumento implícito de que la inteligibilidad de su representación lleva a una imaginación libre, sin las trabas de lo sensible y de la similitud aparential. Como ya hemos explicado, estas confrontaciones son paradójicas en el sentido en que cada afirmación de superioridad sobre cada medio da paso a una declaración de inferioridad sobre el mismo medio, cada afirmación de fuerza representativa da paso a una debilidad.

Todas estas características confluyen en el hecho de que la écfrasis es más bien el proceso por el cual se da la sustitución de un discurso descriptivo por un discurso hermenéutico, tanto como parte de las obras literarias y poéticas, como también en cuanto parte de las descripciones que dan lugar a la historia del arte, la teoría del arte, la crítica del arte y la estética. En todo caso, la predilección por la écfrasis de los estudios sobre la conjunción de imagen y palabra se basa, justamente, en que la écfrasis es también una figura de traducción y de apropiación de lo visual por parte de lo verbal. La écfrasis es una figura que impone como medio de discusión sobre las relaciones entre imágenes y palabras el discurso literario verbal. Este proceso de verbalización es el objeto mismo del estudio de la écfrasis, no sólo como desensi-

bilización o descorporeización de la imagen, sino también como inteligibilización y literaturalización de lo visual<sup>5</sup>. Esto hace que la écfrasis no sea simplemente una figura poética restringida a la literatura y que, más bien, pueda observarse en todos los diferentes tipos de discurso verbal. La écfrasis, más que una inocente figura poética o literaria, es una figura retórica. No es solamente una reproducción del objeto, sino la apropiación de las funciones de un medio, la imagen, por parte de otro, la palabra, para poder trabajar con estos efectos dentro de las convenciones propias del segundo, es decir, de la palabra<sup>6</sup>.

La écfrasis funciona al mismo tiempo como figura literaria, como recurso retórico y como puente entre el discurso descriptivo y el discurso hermenéutico. La

---

5. Otra parece ser la intención de la *hipotiposis*, según la cual, se busca la producción, por medio de las palabras, de una impresión tan llamativa y sugestiva como la que daría la presencia del objeto mismo ante nuestra percepción.

6. En este sentido, y a partir de las características de la écfrasis entendida como figura literaria, se ha desarrollado paralelamente una discusión sobre la posibilidad de una imagen verbal, de una visión poética o una visualización propia de la literatura. En muchos diferentes momentos y de acuerdo con diferentes programas estéticos o científicos la écfrasis sale a colación como clave de comprensión del lenguaje, en cuanto formación de una imagen mental que es expresable materialmente. Hay una línea bastante pronunciada desde la écfrasis hasta la noción contemporánea de signo, desde la filosofía del lenguaje hasta el estructuralismo y la semiótica, en este mismo sentido. Tanto basada en la idea de la "imagen poética", dentro de los repertorios y programas poéticos de literatos y estudiosos de la literatura como T. S. Eliot, André Breton y Paul Eluard, Gyorgy Lukács, J. Mukarovsky, Bajtín, Sklovskij, Pongs, Roman Ingarden, Wolfgang Iser, Stanislaw Lem o Jean-Paul Sartre, como también dentro de las bases de esquemas epistemológicos de filosofías del lenguaje como las de David Hume, Joseph Addison y Ludwig Wittgenstein, por ejemplo, se ha supuesto que el proceso verbal, de lectura, de escritura y de comprensión lingüística parte de la *descripción* como clave de la naturaleza del lenguaje. La correspondencia, o no correspondencia, entre estados de cosas, palabras, su escritura y su pronunciación, el proceso de percepción y la imagen mental o idea, ha sido un punto de debate fundamental ya no sólo en la filosofía del lenguaje sino también dentro de la lingüística, por ejemplo, en la misma definición del signo, como la configuración dual e inseparable de una imagen acústica y un concepto (imagen mental), de Ferdinand de Saussure. Desde allí esta dualidad, ahora bajo la nomenclatura del signifiante y el significado, se ha trasladado a otros ámbitos del estudio de la cultura y de la producción simbólica, como al psicoanálisis, a la antropología, a la historia del arte, y a las ciencias de la comunicación, poniendo énfasis en que la producción de significado, además de involucrar prácticas determinadas de interpretación, se resuelve en estas relaciones entre una imagen material (signifiante) y una imagen mental (significado), dentro de un determinado sistema o estructura.

écfrasis no es una reproducción del *objeto visto* ahora *solamente dicho*, sino un mecanismo de apropiación de lo visual por parte de lo verbal para su traducción y presentación según las convenciones propias de lo verbal. Lo interesante está, como afirma Riffaterre (Riffaterre 2000: 162), en que esta presentación llega a ser, en realidad, la representación de una representación, una especie de mimesis doble según la cual las palabras logran acercarse o alcanzar efectos, por sus propios medios verbales, pertenecientes originalmente a las imágenes.

¿Se trata, como comúnmente se supone, de la utilización de un medio dentro de otro medio? No, no se trata de la utilización de la imagen, sino de la referencia y descripción verbal de una supuesta imagen a través de la negación de sus características esenciales y de su presencia en cuanto tal. Por eso se habla de una representación de una representación. Dicho de otro modo, y esto constituye una premisa constante que se puede observar en diversos autores teóricos de la écfrasis, por ejemplo en Riffaterre y Krieger, la écfrasis es una ilusión. No hay imagen en la écfrasis, la imagen no está en el texto, ni siquiera en su descripción, ni tampoco hay, propiamente hablando, efectos visuales en o de la écfrasis.

Pero no por ser una ilusión, esta poderosa capacidad de representación de la palabra, debe ocupar un lugar menos central en el estudio de las relaciones entre las imágenes y las palabras, incluso al nivel de una representación de una representación, de la inclusión subrepticia del discurso hermenéutico e ideológico en el aparentemente puro discurso descriptivo. Al contrario, la écfrasis como ilusión máxima de una *imagen en palabras* pone en juego elementos esenciales, como los enumerados más arriba, de las relaciones entre las imágenes y las palabras. Estas *imágenes en palabras* no se refieren a materiales u objetos que se fusionan, como si una imagen se pudiera *meter* o *fundir* en las palabras, sino como registros de nuestro ordenamiento cultural de lo que es una imagen y lo que es una descripción construida con palabras (Alpers 1983b, Baxandall 1985, Hernández 2005). Se trata de un juego constante en el campo más general en donde tanto las palabras como las imágenes circulan. La écfrasis no trabaja con las imágenes sino con lo que suponemos que las imágenes son, con el lugar que les damos a las imágenes en nuestro orden simbólico cultural. Una écfrasis no es una imagen sino un complejo juego con lo que creemos que una imagen es y con lo que creemos que una imagen hace. Eso sí, tomando en cuenta que el pronombre *nosotros*, de la primera persona en plural, implícito en esta última afirmación, debe incluir, tanto al lector de la écfrasis como a los grupos sociales dentro de los que éste desarrolla su vida, pero también debe incluir al autor, al pintor, al personaje, al narrador y a las diversas voces que dentro de este maravilloso mundo de la écfrasis, cohabitan, conviven y creen en la imagen y la palabra.

Otro es el caso de las imágenes que sirven de ilustración a diversos tipos de escrito, de las que sólo mencionaremos que, a diferencia de la écfrasis, no construyen una ilusión de apropiación de la imagen por parte del lenguaje, sino que nos trasladan a otra dimensión de las relaciones entre las palabras y las imágenes. Esta dimensión es la de las dependencias semióticas de las relaciones entre las palabras y las imágenes con la cultura material de la escritura y de la producción de imágenes. Lo importante de la ilustración como forma de copresencia y simultaneidad de imagen y palabra es que inserta las relaciones entre las palabras y las imágenes en la cultura y la historia de los objetos, en este caso concreto, en la historia universal del libro. Nos restringimos para este argumento solamente a la relación ilustrativa que las imágenes tienen cuando conforman los libros en los que comparten el espacio material de visión con el espacio material de la lectura del texto. En este punto, la historia de la escritura y la historia de la lectura, en cuanto hábitos, técnicas y habilidades, se confunde con la historia del libro, pero de una manera tal que la palabra y la imagen se coordinan como partes inseparables de dichas historias. La historia de la escritura y de la lectura es, en este sentido, la historia de la ilustración también y se presenta como inseparable de la historia de este tipo de imágenes (Haarmann 2001, Walther 1995).

¿Cómo se podría reconstruir una historia de la escritura y de la lectura, de esta dimensión de la palabra, sin que en esa historia se estuviera haciendo también una historia de la imagen, de la ilustración, de los códices, de los diversos soportes de escritura que han sido desde siempre también los soportes de la imagen, incluido, por supuesto, el libro como uno de ellos? La respuesta a esta pregunta ha motivado innumerables estudios sobre el cruce de dichas historias, de la escritura, la lectura, la ilustración, la producción de imágenes y las iconografías. Y como esto conforma un campo sumamente rico, amplio y complejo de investigación y de discusión, que no estamos en condiciones de abarcar en este texto, nos concentramos ahora exclusivamente en señalar su importancia respecto de un punto, mientras que en el desarrollo del análisis de las obras de arte volveremos sobre este tema de la ilustración a partir de las experimentaciones que con ella llevan a cabo los artistas contemporáneos centroamericanos.

Aun cuando la ilustración, de primera entrada y desde una apreciación superficial, aparenta ser una forma más de la imagen subordinada al paradigma dominante de lo lingüístico, lo cierto es que, contemporáneamente, su estudio ha mostrado que tras ese mecanismo, aparentemente simple y natural, tienen lugar aspectos cruciales dentro de las maneras en que una cultura organiza su producción simbólica, tanto como su saber y su poder. Éste es el punto que nos interesa resaltar: cómo el estudio de la ilustración ha permitido abrir la discusión de las relaciones entre las imágenes y las palabras a una comprensión mucho más amplia de estas

relaciones. Con la ilustración se constituye un campo de estudio de cruce de historias, de la escritura, la lectura, la producción de imágenes, las iconografías y sus soportes materiales, como ya explicamos; y con esta apertura se hace de este campo de estudio un campo necesariamente inter- y trans- disciplinario, inter- y trans-medial.

Haciendo énfasis en la conjunción, esta relación se convierte en una de las claves de las ciencias contemporáneas de la cultura que nos ofrecen la oportunidad, no de separar o confrontar, sino de vincular métodos de análisis, formas de recepción, genealogías de las formas materiales de la cultura, así como de sus repertorios imaginarios. El primer paso en esta apertura consiste en el reconocimiento de que esta relación no se restringe ni a las obras del arte, en el caso de las imágenes, ni a un determinado tipo de producción verbal, por ejemplo la literatura infantil o los libros de cocina, en el caso de las palabras, ni a una semiótica de la correspondencia especular entre palabras e imágenes. Apreciada desde este punto de vista, la relación entre lo visual y lo verbal, entre las imágenes y las palabras, se convierte en la relación entre lo visible y lo leíble. Y cuando hablamos de lo visible y lo leíble estamos hablando de que la ilustración nos pone en evidencia: que, de nuevo, las relaciones entre las palabras y las imágenes no solamente son un asunto o de las artes visuales o de las formas literarias, sino también y fundamentalmente de las formas culturales de su encuentro y relación. Lo que comparten, en este sentido, tanto las palabras y las imágenes, como también la visión y la lectura, es lo que contemporáneamente denominamos como una *textualidad* o un *texto*.

El estudio de la ilustración pone de manifiesto de manera paradigmática que el par visual-verbal, cuando se estudia dentro de la cultura gráfica, y quizás incluso fuera de ella, debe dar paso al trío visual-verbal-textual. Con esto estamos entendiendo no solamente la idea de que lo textual está constituido por la yuxtaposición de frases dentro del lenguaje articulado, sino también la idea de que lo textual no se reduce a dicha yuxtaposición. El concepto de texto implica una riqueza y complejidad, mucho más amplia, de la significación global, estructural si se quiere, en la que incluso los elementos de un texto pueden asumir su connotación a partir del hecho de que el texto contiene presupuestos distintos de los de los elementos que lo constituyen (Greimas y Cortes 2006, Todorov 1972). Dicho de otro modo, el sumar la noción de texto acá implica la coordinación de la copresencia material de imagen y palabra en el objeto leíble, tanto como la simultaneidad de varios niveles de codificación que se entretajan para determinar fenómenos de intermedialidad, iconotextualidad, polisemia y ambigüedad (Brosch 2004, Horstkotte y Leonhard 2006). Hay que recordar que, con respecto a esta dimensión textual de las relaciones entre las palabras y las imágenes dentro de la dinámica gráfica de la ilustración, lo que asumimos como texto tiene más que ver con un conjunto de elementos que

se entretejen en una correlación de sentido que con un simple *escrito*. Cuando hablamos de textos, tal y como los definiría Lotman en el caso de los textos artísticos, siempre se trata de algo complejamente organizado que se descompone en una jerarquía de *textos en los textos* y que forman complejas *tramas de textos*. Estas limitadas y fijadas configuraciones que son los textos tienen que ver con cómo con una serie de materiales dados (palabras y/o imágenes), a través de una estructuración interna y relativa, logran alcanzar un nivel de sentido propio y constituir un sistema secundario de sentido, diferente del de la pura correspondencia especular entre los términos y sus referencias o significados. Así, puesto que la propia palabra texto encierra en su etimología el significado de trama, se le devuelve al concepto texto su significado inicial. Al hablar del *texto dentro del texto* se quiere subrayar el papel de los límites del texto, ya sea de los externos que lo separan del no texto, ya sea de los internos que dividen sectores de diferente codificación pero relacionados y tramados en el texto (Lotman 1979).

Vistos desde esta compleja pluralidad de la textualidad y desde el caso particular de las ilustraciones dentro de la cultura gráfica, los estudios de las relaciones entre las palabras y las imágenes han dado un paso determinante al proponer las categorías de la *intermedialidad* y de la *iconotextualidad*, a las que dedicaremos ahora nuestra atención.

Si bien se podría afirmar que las categorías de la *intermedialidad* y de la *iconotextualidad* provienen del desarrollo, al interior de las ciencias de la literatura, de la noción de textualidad y de intertextualidad, es necesario ir un poco más atrás, hasta las críticas a las limitaciones de la perspectiva semiótica que desde el estudio de las imágenes se han hecho en el sentido de que la semiótica reforma y restaura el imperialismo del lenguaje y de los marcos de comprensión del lenguaje sobre las imágenes y los marcos de comprensión de las imágenes, fundamentalmente a través de su teoría de los signos icónicos. Lo que contemporáneamente se ha llegado a establecer como la necesidad de evaluar las premisas y consecuencias del llamado *linguistic turn*, dentro de la interpretación de la producción cultural artística, sumando su correlato necesario, lo que se ha llegado a establecer como el *iconic turn* (Bachmann-Medick 2007).

Las tesis generales sobre el lenguaje que parten de la premisa de que, tanto a nivel estructural y sistemático, como a nivel poético y estético, el lenguaje tiene como base de funcionamiento la descripción, sea de estados de cosas, de sentimientos, de ideas o de conceptos, y que ya mencionamos con respecto a la importancia de la ékfrasis, se han combinado con la más reciente discusión sobre la noción de textualidad. Esta combinación ha dado paso a la semiótica científica, como la llama W. J. T. Mitchell

(2000), en la que se ha impuesto la idea de que las imágenes pueden ser leídas como en los casos de obras escritas con el lenguaje verbal. Justamente el caso que critica Mitchell es paradigmático de esta combinación. Se trata del artículo titulado “Semiotics and Art History” publicado por Mieke Bal y Norman Bryson en 1991 (Bal y Bryson 1991, 2000: 1-41), en el que estos renombrados autores suponen que el concepto mismo de la lectura de signos lingüísticos no cambia históricamente y que, independientemente de los cambios culturales e históricos, la lectura se sigue definiendo universalmente de la misma manera, como una forma por la que

el narrador controla el mundo y le cuenta a una civilizada compañía de oyentes una serie de acontecimientos que ahora pueden ser ordenados y nombrados [...] cuando describe algo, lo vemos en la pantalla; cuando narra una acción, ésta tiene lugar ante nosotros; cuando rememora un recuerdo o un sueño, éstos son proyectados de forma completa. La *histoire* está firmemente controlada por el *récit*, lo visible por lo decible (Mitchell 2000: 246).

Según Mitchell:

Hoy en día la noción de que las imágenes pueden ser leídas como textos es apenas novedosa en la historia del arte: es el saber dominante, la última tendencia. Por el contrario, por el lado del estudio literario, leer textos buscando “imágenes” [imagery] no es en absoluto un saber dominante: es más viejo que Matusalén. Está visto como un paradigma desfasado, reliquia de las aproximaciones psicologistas a la experiencia literaria y de rutinas idiotizantes como la caza de motivos, el recuerdo de imágenes y una atención desproporcionada al análisis figurativo y formal a expensas de la historia cultural real (Mitchell 2000: 243-244)

En estas ideas de la semiótica, expresadas por estos autores de manera paradigmática como que “al considerar las imágenes como un signo la semiótica las ilumina centrándose en la producción de significado en la sociedad” (Bal y Bryson 1991: 176), se deja claro que un supuesto giro lingüístico de la historia del arte termina menospreciando el hecho de que la semiótica privilegia los marcos descriptivos lingüístico-textuales, siendo que lejos de evitar la propensión a privilegiar el lenguaje, la semiótica continuamente confirma ese prejuicio. En este mismo sentido Hans Belting afirma que

Die mediale Sicht auf die Bilder holt unseren Körper, der in vielen Spielarten der Semiotik bewußt aus dem Spiel gebracht wurde, als mediales Subjekt in die Diskussion zurück. Die Zeichentheorie gehört zu den Abstraktionsleistungen der Moderne, denn sie trennen die Welt der Zeichen von der Welt der Körper in dem Sinne, daß Zeichen in Sozialen Systemen zu Hause sind und auf Vereinbarung fußen. Sie wenden sich an eine kognitive statt an eine sinnliche, körperbezogene Wahrnehmung: selbst Bilder reduzierten sich dabei zu ikonischen Zeichen. Die Symmetrie von sprachlichen und vi-

suellen Zeichen (auch der Primat von Sprache als Leitsystem) ist für die Semiotik elementar (Belting 2001: 14).

A pesar de que el punto de partida de la semiótica, según el cual, para que haya una comprensión de las relaciones entre imágenes y palabras, debe entenderse primero que los sistemas de signos tienen lugar en un proceso de *semiosis*, y que este proceso de *semiosis* es, por ende, el fundamento de la funcionalidad interactiva de imagen y palabra, ha dado muchos frutos en muchos contextos de investigación, se ha hecho necesario revisar sus supuestos. Si ha sido posible que el *linguistic turn* haya colonizado el estudio de las artes visuales ¿por qué no sería posible ahora invertir el sentido descolonizando este estudio viendo en los estudios literarios la posibilidad de aplicación de un *iconic turn*?

En este otro caso, las críticas de Hans Belting a la semiótica se dirigen a la reducción de las imágenes como signos icónicos, como todo aquello que es un signo y que se parece a lo que representa, y a cómo estas tesis se han expandido por ejemplo en las ideas estructuralistas y psicológicas sobre el arte que desarrollan autores tan influyentes como Ernst Gombrich (2003). Para Belting, en Gombrich se tiene un buen ejemplo de una restricción funcionalista a la que se somete el concepto de imagen cuando se piensa que éstas proporcionan información únicamente en términos icónicos y que no pueden ser decodificadas de otra manera más que a partir de la semejanza y la similitud, o de su dependencia de la cultura verbal en la que desde la historia y la teoría del arte es inscrita (Belting 2001: 14). Por ejemplo, en el artículo del mismo Gombrich titulado *Image and Word in Twentieth-Century Art* (1985), este autor se centra en la antigua disputa entre signos naturales y convencionales para elaborar la tesis de que las imágenes del arte (concretamente del arte occidental a partir del siglo xv) son signos que tocan ligeramente el poder de la naturaleza (*tap the power of nature*), y que sus poderes residen en su relación con un lenguaje ordinario de imágenes, de modo que el arte sería a este lenguaje ordinario de imágenes lo que la literatura al lenguaje ordinario verbal<sup>7</sup>.

Pero, a nuestro entender, lo interesante de esta discusión reside en que, si bien es cierto que la semiótica ha privilegiado el dominio de lo lingüístico y lo verbal en la medida en que desde él construye sus categorías de análisis de lo no-lingüístico y lo no-verbal, y que esto ha producido un modelo cientificista y funcionalista del estudio de los signos, los símbolos y las representaciones, un modelo en el que se

---

7. No hay que olvidar que Gombrich forma parte de una tradición neokantiana, junto con Cassirer y Panofsky, para la cual es necesario adaptar el esquematismo kantiano a un programa historicista.

pierden fácilmente de vista los aspectos políticos e históricos de las formaciones y ejercicios de los códigos respectivos, es a partir de la misma semiótica y de su crisis como modelo analítico de las relaciones intermediales que se hace visible y necesaria la constante de elevar el estudio de los diferentes códigos de signos, símbolos o representaciones al nivel de un gran proceso general de *semiosis*, al nivel del *fenómeno universal de la significación* o del *sentido*, y de los supuestamente universales fenómenos de la *expresión*, la *información* y la *comunicación*, pero desde sus dimensiones epistémicas, políticas e ideológicas.

De estas pretensiones universalistas de la semiótica, y esto es lo que intentamos apuntar con cierto grado de énfasis, ha germinado también la noción de textualidad justamente como el punto de discusión del cientificismo y el universalismo semiótico. Esta noción vincula el estudio semiótico de los signos al estudio de su consecuente e intrínseco imperialismo del lenguaje sobre los otros universos mediales. Notamos que atendiendo, desde la semiótica, a este imperialismo o privilegio del lenguaje, por ejemplo, frente a lo visual, se han desarrollado distinciones como la que se establece entre los signos verbales y los signos icónicos, algo que queda bastante claro en una vieja tesis de David Hume, recuperada posteriormente por Charles Sanders Peirce (Peirce 1931: 158) quien a su vez la hereda a autores como Umberto Eco, Algirdas Julien Greimas, Emile Benveniste, Louis Hjelmslev, Charles Morris, Roland Barthes, Nikhil Battacharya, entre muchos otros, y según la cual la noción de ícono es antagónica de la noción de *verbo* en el sentido en que la primera tiene por base la semejanza, la analogía y la lógica natural que las rige, frente a la segunda, cuya base radica en el marco de un código que es definido como un conjunto convencional de reglas para la generación de signos que funcionan como realizaciones concretas. La suposición de la semejanza como un rasgo esencial de las imágenes pierde de vista que, como afirma Nelson Goodman, la semejanza es una condición necesaria pero no suficiente de la representación visual y que no es una relación que se puede simplificar, como parece hacerlo Eco, a términos de similitud biunívoca<sup>8</sup>. Desde este punto de vista es necesaria una plataforma teórica que permita relativizar la suposición semiótica de que relaciones como las de la semejanza, la similitud, y el reconocimiento tienen carácter de naturalidad.

---

8. Según la crítica de Goodman a estas ilusorias teorías de la naturalidad de la imagen frente al carácter convencional de la palabra, la trascendencia del imperialismo del lenguaje sólo se puede alcanzar, teóricamente hablando, si reconocemos que una pintura se interpreta como se lee un termómetro no graduado. Esto quiere decir, como un fenómeno y un objeto en el que todo tiene potencial semántico, en el que ningún elemento puede ser aislado como único, ningún elemento puede relacionarse con un único carácter distintivo, ni se les puede asignar una única referencia o complemento.

El significado de una imagen, si es que no nos queda alternativa de hablar en estos términos, depende de un complejo de relaciones con todas las otras marcas en un denso campo continuo. Esto es lo que W. J. T. Mitchell rescata de las tesis críticas de Goodman respecto a la semiótica:

Every difference would make a difference [...] This last phrase may be taken as summary of Goodman's approach to the theory of symbols. He insists that we approach any symbol system by asking what difference is made by its constitutive differences. He would agree, I suspect, with the starting postulate of the semioticians and linguists, that every symbol takes its meaning in a system of differences. But he does not begin with the assumption that we know what the difference between various symbol types is as a consequence of some prior knowledge of the essential, internal structure of their media, the mind, or the world. The differences between sign-types are matters of use, habit, and convention. The boundary line between texts and images, pictures and paragraphs, is drawn by a history of practical differences in the use of different sorts of symbolic marks, not by a metaphysical divide (Mitchell 1986: 69).

Ante este otro panorama, tanto los puntos positivamente evaluables como las críticas de la semiótica, se inscriben en un proceso de crisis contemporánea de la representación en la medida en que se la entiende bajo las restricciones de los conceptos de referencia, analogía y semejanza. Ante esta crisis aparece entonces el reto de pensar las relaciones entre las imágenes y las palabras desde otros marcos, más allá del restrictivo marco de los vínculos de la referencia, la analogía y la semejanza asumidos como obligados y naturales. Como explica Hans Belting:

Die Krise der Repräsentation ist in Wahrheit ein Zweifel an der Referenz, die wir den Bildern nicht mehr zutrauen. Die Bilder scheitern nur dort, wo wir in ihnen keine Analogien mehr für das finden, was den Bildern voraus geht und auf das sie sich in der Welt beziehen können. Aber auch in historischen Kulturen standen die Bilder für eine Evidenz ein (welche schöner Begriff!), die man nur in Bildern fand – und für die man Bilder erfand (Belting 2001: 18).

La crítica y la teoría actuales sobre las relaciones entre las imágenes y las palabras, en este sentido y en la medida en que se han visto nutridas de esta *crisis de la representación* y de las necesarias formas complementarias del *linguistic turn* y del *iconic turn*, han visto en las nociones de textualidad y de intertextualidad dos claves importantes para poder pensar las relaciones entre las palabras y las imágenes más allá de los marcos de la semiótica científica y como parte de estudios no de orientación exclusivamente literaria, dentro de las ciencias de la literatura, la filología, la filosofía del lenguaje y la lingüística, ni de orientación exclusivamente artística, dentro de las ciencias del arte, la historia del arte y la estética filosófica. En otras

palabras, a través de la transformación de las nociones de textualidad y de intertextualidad, en las nociones de iconotextualidad y de intermedialidad, se da un giro de la semiótica y los campos disciplinares cerrados hacia la apertura interdisciplinaria de las ciencias de la cultura y los estudios culturales.

Es posible que la discusión por la representación, la analogía y la referencia sea no un problema de la naturaleza de las palabras y de las imágenes, sino un problema de ciertos tipos de palabras, discursos e imágenes, o más concretamente, de las formas de comprender las relaciones entre las palabras, las imágenes, la historia, las sociedad, la cultura y el ser humano. De tal manera que las imágenes y las palabras que juegan con, o más allá, de la referencia y la analogía, e incluso las imágenes sintéticas y las palabras sinsentido no se expliquen como crisis de la palabra o de la imagen sino como otros tipos de imágenes y de palabras que se abren a nuevas *praxis* de la percepción y a una ampliación de los criterios sobre ellas, sobre nuestro cuerpo en relación a la percepción y nuestra experiencia histórica, social y cultural del mundo. En otras palabras, el enfrentamiento con las palabras y con las imágenes, un enfrentamiento que abarca desde lo cotidiano hasta lo considerado como parte de la experiencia estética y artística, no sólo nos complace el deseo semiótico de la ocultación y la interpretación del sentido, de la codificación y la decodificación de significados, o de la simple acción lúdica con las imágenes y con las palabras, sino que este enfrentamiento con las relaciones entre las imágenes y las palabras nos pone enfrente una dimensión antropológica, como la denomina Hans Belting, muy cercana a las dimensiones sociales y políticas de la producción y las prácticas simbólicas e icono(ideo) lógicas, como las denominaría W. J. T. Mitchell, en las que descubrimos que además de jugar, de crear, de relacionar, de utilizar o de resistir a las imágenes y las palabras, siempre queremos, a toda costa, creer en ellas.

En esa medida se puede decir de las relaciones entre las imágenes y las palabras, tal y como Hans Belting lo dice respecto de las imágenes, que

Die kollektiven Bilder, die in den historischen Kulturen entstanden sind, auch jene, die wir heute in uns tragen, kommen aus einer alten Genealogie der Deutung des Seins [...] Die Bildproduktion hat immer eine Standardisierung der individuellen Bilder bewirkt, und doch schöpfte sie ihrerseits aus einer zeitgenössischen Bilderwelt ihrer Betrachter, die eine kollektive Wirkung überhaupt erst ermöglicht hat (Belting 2001: 19-20).

En el caso del concepto de *iconotexto*, planteado en un primer momento por Alain Montandon y Michael Nerlich, y desarrollado posteriormente por Peter Wagner, se parte de la idea de que se puede pensar una categoría especial de objetos en los que palabras e imágenes se consideren constitutivos para la semántica del texto. Por un lado, se puede pensar un concepto restringido de iconotexto

cuando éste se refiere a la descripción de formas integrales e intermediales que se basan en la copresencia de imágenes y palabras; en este sentido, el iconotexto da nombre a un artefacto en el que los signos verbales y visuales se entremezclan para producir una misma retórica que depende de la copresencia de imágenes y palabras (Wagner 1996: 16). Por otro lado, se puede pensar en un concepto ampliado de iconotexto que comprendería también formas indirectas de referencia simultánea entre imágenes y palabras, como la écfrasis, la ilustración, la pintura narrativa y la alusión, en los que el uso de una imagen en un texto, y viceversa, por referencia, descripción, ilustración o alusión, de manera implícita o explícita, no implica la formulación de toda una nueva categoría específica de objetos o artefactos (Wagner 1996: 15)<sup>9</sup>. De esta manera no sólo se incluye en la noción de iconotexto textos-imágenes como las tiras cómicas, la novela gráfica o el *collage* y la utilización de dibujos o fotografías en los libros, sino también textos que describen o evocan lingüísticamente imágenes e imágenes que se refieren visualmente a textos de la cultura escrita. El iconotexto, en cuanto concepto, intenta conjuntar estas diferentes formas de relación entre las palabras y las imágenes abriendo su campo de comprensión como un campo de comprensión de determinadas situaciones mediales duales, tanto en el caso de *imágenes en palabras* como en el caso de *palabras en imágenes*. Este giro del discurso desde una forma integral determinada, el tipo de objeto “iconotexto”, hacia el estudio de una situación medial, “la iconotextualidad”, representa un paso inclusivo desde el producto manifiesto del iconotexto hasta las cuestiones de las formaciones de jerarquías, competencias y disputas culturales entre los medios, así como la cuestión del sentido de la iconotextualidad también como un intersticio, un espacio no sólo intermedial sino también intermedio, y como toda una lógica de combinación o constelación de imagen y texto, bricolage o montaje, tanto como una fusión inseparable e indiscernible, que responde a un contexto histórico cultural concreto. Con la ampliación de la dimensión material de los iconotextos a la dimensión situacional y relacional de la iconotextualidad se está pensando no sólo en el sentido de iconotexto como un término compuesto por imágenes y palabras, sino al hecho de que este mismo compuesto tiene

---

9. Para enfatizar esta complejidad de registros del concepto de iconotexto Wagner introduce su texto con epígrafes de registros culturales tan diversos como podrían ser los dibujos animados para adultos (*Beavis and Butt-head*), la cultura cinematográfica (Peter Greenaway), la filosofía y las ciencias de la literatura y la cultura (Jacques Derrida) y la historia del arte (Michael Ann Holly). El iconotexto parece atravesar estos diversos registros poniendo sobre la mesa de discusión justamente la naturalización y la universalización de lo que no es más que una determinada organización cultural de lo medial, lo comunicativo, lo simbólico y lo semiótico, según estos registros.

sentido en un contexto, en un tejido cultural que determina las relaciones entre los diversos medios, sus usos y sus fines, así como la posibilidad de los modos de experimentación y transgresión, toda una textualidad que es en realidad toda una iconotextualidad, en el sentido de tejido cultural complejo y saturado de referencias, significados, significantes, soportes y modelos de significación. Los diversos tipos posibles de iconotextos, y ahora también la iconotextualidad, intentan comprender una gama de fenómenos sumamente amplia, en la que se distribuyen grados e intensiones diversas de integrar imágenes y palabras, íconos y símbolos, más allá del análisis dicotómico de las jerarquías o los divorcios radicales.

Dicho de otro modo, los iconotextos forman parte de modelos de comunicación tanto como forman parte de modelos de simulación, conjuntan una dimensión semiótico-simbólica y una dimensión retórico-política en las que se suman tanto los problemas típicos de la representación y de la construcción de códigos simbólicos y sistemas de signos, como los problemas de la acumulación, circulación e intercambio de saber e información como bienes dentro de una cultura con alcance y significado social y político determinante (Ette 1994). Con el concepto de iconotexto toma visibilidad el hecho de que hay necesidad de un marco de pensamiento que comprenda que hay objetos híbridos en los que se anula la frontera dicotómica como premisa para pensar la indiscernibilidad como parte de una visibilidad híbrida, y que hay también objetos en los que se juega con la intención de mezcla, con la violación de la arbitrariedad de las convenciones basadas en la dicotomía y el divorcio de palabra e imagen, como parte de una relativización de su naturalidad y de sus roles culturales y políticos represivos. Hay una visualidad híbrida y hay copresencia de imagen y texto, amparados en una textualidad que sobrepasa los mismos objetos y que incluye los aspectos culturales, retóricos y políticos en la determinación de su configuración y funcionamiento<sup>10</sup>.

Algo similar parece indicarse con el concepto de *intermedialidad*. Pero, ¿qué es la intermedialidad?, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de intermedialidad? ¿Se refiere la intermedialidad a una cualidad de ciertos objetos? ¿Se refiere la intermedialidad a campos, espacios, ámbitos socio-culturales en los que se dan (se

---

10. Ya en 1993 Bruno Latour utilizaba el término *hybridization* para referirse a la necesidad de reconocer, en el pensamiento sobre la producción de representaciones y su utilización en la comunicación y construcción de conocimiento y teorías científicas, una contraparte necesaria e integrada a la dicotomía y el *binarismo palabra/imagen*. Lo que este sociólogo llama pensamiento moderno se basa en esta dicotomía y en la constante oscilación, en las prácticas de producción y creación, entre, el demarcar dos zonas ontológicas distintas entre palabra e imagen, y la apertura de espacios para la experimentación con prácticas híbridas (Latour 1993, Latour y Weibel 2002).

permiten) las relaciones entre los medios? ¿Se refiere la intermedialidad a dimensiones que los objetos potencian aun cuando no sean cualidades intrínsecas a ellos y definitorias? ¿Se refiere la intermedialidad a un cambio en la percepción, en una especie de mirada?, ¿hay una mirada, un punto de vista, una perspectiva, una percepción propiamente intermedial? (Rajewsky 2002, Wagner 1996).

Los diferentes usos y apariciones de este término en las discusiones actuales sobre las relaciones entre las palabras y las imágenes se pueden distribuir entre esas diferentes opciones de comprensión de la intermedialidad. En el panorama contemporáneo de las ciencias culturales, principalmente de las teorías literarias, las teorías de los medios y de la comunicación y las ciencias sobre las artes visuales, el término *intermedialidad* ha aparecido para resolver un problema de categorización. Esto quiere decir que el término intermedialidad llega para resolver el problema de una serie de fenómenos que quedaban por fuera de las categorías habituales por las cuales estas perspectivas teóricas se hacían de sus objetos. Estos nuevos objetos no sólo experimentaban con las relaciones entre diversos medios sino que ponían en aprietos los límites entre campos mediales como el verbal y el visual, y entre niveles culturales como el arte y los medios masivos de comunicación. En la medida en que el objeto es en sí mismo la encarnación de un intersticio, de un *entre*, en esa misma medida se ponen en aprietos también los marcos de comprensión teórica, científica y disciplinar, pues la intermedialidad parece pertenecer al marco de las ciencias de la comunicación, a las ciencias de la informática, a la psicología cognitiva, a la estética, a las ciencias literarias y a las ciencias del arte, sin embargo no puede pertenecer exclusivamente a ninguna de ellas. La propuesta del concepto de intermedialidad subraya con el prefijo *inter-* no sólo la calidad híbrida del objeto al que se aplica, en la medida en que combina diversos medios, sino también esta multidimensionalidad de su carácter de intersticio cultural *entre* las convenciones mediales, entre los niveles culturales aceptados y separados, entre métodos, perspectivas y disciplinas teórico científicas. No es que determinados objetos nos demuestran que es posible un espacio híbrido, multirrelacional, en fin, intermedial, para los diferentes medios; sino que la intermedialidad como marco relacional y transdisciplinario nos ha venido a demostrar o a recordar que el *entre* es el espacio propio de las mediaciones (Clüver 2007).

Una vez que aparecen los medios masivos de comunicación y que se reconfigura el espacio público cultural a través de las nuevas formas de comunicación se dan relaciones ineludibles entre los diferentes universos simbólicos y los sistemas de signos. Digo ineludibles para enfatizar esta idea de que la intermedialidad al mismo tiempo que “nuevos fenómenos” está relacionada con una obligación teórica para diversas disciplinas. Lo interesante, me parece a mí, no es que las relaciones entre medios aparece en la así llamada “era de la información” porque no es así, de hecho la misma noción de medio es antigua y compleja, no se reduce a los nuevos medios

ni a los medios masivos, así como tampoco son recientes los intentos de pensar las relaciones en lugar de hacer categorías y archivo. Lo que sí es nuevo es que esos objetos sean asumidos como tareas de más de una disciplina, por un lado, y que por eso mismo obliguen a repensar la idea misma de disciplina y ciencia, por el otro.

En ese sentido hay una oscilación con respecto a la noción de *intermedialidad*, un movimiento pendular entre dos extremos:

- El uno que asume la *intermedialidad* como una categoría taxonómica de revisión del corpus. Esta “acción mortificadora de los objetos por parte de las disciplinas” es la que tiene lugar cuando se considera que hay unos objetos intermediales y hay otros objetos no intermediales, y cuando se considera que esa distinción es la clave de comprensión del fenómeno mismo de la intermedialidad entendida como una excepción o una anomalía, o se considera que esa distinción condensa el problema principal de las relaciones entre los objetos culturales, así como entre esos objetos y quienes los estudian (Didi-Huberman 1990, 2006; Felten y Maurer Queipo 2007)<sup>11</sup>.
- El otro que recupera justamente los planteamientos primeros de la noción de *intermedialidad*, al interior del grupo artístico Fluxus en la década de los años 60, dentro de los que esta noción es definida como una oportunidad, en términos específicos, artística, pero más allá, en términos generales, cultural, un planteamiento de carácter transgresor y liberador frente a las convenciones mediales dominantes en la época contemporánea dentro de Occidente y desde la cultura occidental sobre las convenciones mediales de otras culturas.

Se puede decir entonces que en su historia reciente el concepto de intermedialidad ha degenerado de concepto para una acción concebida como trasgresora a categoría taxonómica para el corpus. Aquel grupo artístico, Fluxus, que se dedicó a las artes visuales, la música, las artes escénicas y la literatura para intentar relacionarlas, en el que coincidían personajes tan heterogéneos como George Maciu-

---

11. Pero, hablamos acá de un *corpus* en el sentido que le da el filósofo e historiador del arte francés Georges Didi-Huberman a este término, como la acción por la cual muchos historiadores del arte esperan tranquilamente la muerte de su objeto para luego hacer del *corpse*, cadáver, una parte del *corpus* y poder así contar su historia. El texto de Felten y Maurer Queipo puede ser un buen ejemplo de esta comprensión, o reducción, del problema de la intermedialidad como fijación de un determinado y singular *corpus*.

nas (1931-1978), John Cage (1912-1992) y Joseph Beuys (1921-1986), propone el concepto de intermedialidad con tres objetivos:

1. Uno para enfrentarse al objeto artístico tradicional, que para ellos se había rebajado a una mercancía de distinción social (como en el caso de la música lo demuestran los trabajos de John Cage).
2. El segundo objetivo para invertir la fórmula de Marcel Duchamp de acercar lo cotidiano al arte, por la fórmula de acercar el arte a lo cotidiano, y trabajar de manera más política y social las referencias entre arte y vida cotidiana (como se puede pensar a través de la *Soziale Plastik* de Joseph Beuys).
3. El tercer objetivo por el que este grupo propone la noción de intermedialidad es para experimentar con un uso distinto de los canales oficiales del arte y la negación de la idea de lenguajes específicos.

La intermedialidad es entonces, desde la práctica artística del grupo Fluxus, la apertura a la mezcla, intercambio y utilización indiscriminada de diversos medios: las artes tradicionales, los medios de masas, los nuevos medios y diversos registros de la cultura popular (Higgins 1966, Smith 1998). Esta sacudida y transgresión de las fronteras entre medios implica varias revisiones interesantes que son cruciales para comprender las experiencias intermediales contemporáneas y las posibilidades de construir una perspectiva teórica y analítica, un campo de estudio intermedial. Estas revisiones tienen que ver con nuestras convenciones mediales, con cómo esas convenciones se cristalizan al interior de las disciplinas y con la institucionalización de la cultura.

De entrada implica una revisión de nuestros conceptos de bellas artes y de literatura. Al menos de las clásicas definiciones de las bellas artes separadas de las técnicas y de la artesanía; y de la literatura como *belles-lettres*. Al incorporar ejercicios de escritura fuera de los marcos de la literatura, y espectros de la cultura visual que están más allá o más acá de la idea de artes visuales, la perspectiva intermedial nos obliga a esta revisión. Dentro de este punto se debe incluir también la revisión de los espacios culturales correspondientes a esas ideas tradicionales en el orden de los objetos simbólicos: fundamentalmente la separación arte / no-arte. La intermedialidad se utiliza como concepto de diálogo crítico con nuestras convenciones mediales. Estas convenciones no sólo aparecen y corresponden a los creadores o productores, ni tampoco exclusivamente a los usuarios o consumidores, sino también, y yo diría fundamentalmente, a los investigadores, intelectuales y críticos. La intermedialidad implica el no aceptar como una convención medial más la separación de los lenguajes, las instituciones, las disciplinas y los objetos a partir de una supuesta pureza (no contaminación) de las artes y de los sistemas de signos y símbolos como la palabra y

la imagen. Por supuesto, eso nos lleva a una revisión de la idea de disciplina científica basada en la propiedad de un objeto de estudio (objeto material) y una perspectiva única de acercamiento a ese objeto (objeto formal). Al reconocer dimensiones intermediales de los fenómenos culturales salta a la vista la necesidad de estrategias que sobrepasen esa idea tradicional de disciplinas y la simple distribución de los objetos entre las disciplinas. De esta manera, una de las utilidades del concepto de intermedialidad reside en que las revisiones a las que nos obliga cuando lo tomamos en su sentido de trasgresión se coordinan con el hecho de que la noción de intermedialidad es una noción que pone en juego no los marcos mediales sino los marcos culturales e ideológicos que producen las diferencias, fronteras y espacios propios para los diferentes medios.

En la medida en que la noción de *iconotexto* ha abierto el estudio de las relaciones entre las palabras y las imágenes desde su referencia al fenómeno de la *textualidad*, entendida en un sentido amplio, en esa misma medida la noción de *intermedialidad* viene a producir otra apertura, esta vez haciendo referencia al fenómeno de la *intertextualidad*. Puntualmente se trata de superar el entendimiento de los objetos que contienen imágenes y palabras a partir de la dualidad o dicotomía entre materia e información, forma y contenido. La noción de intermedialidad viene a recordarnos el carácter permeable y no impenetrable de cada uno de los medios, así como la de intertextualidad lo había hecho respecto de los diferentes textos. Desde este punto de vista, como afirma W. J. T. Mitchell:

There is, *semantically* speaking (that is, in the pragmatics of communication, symbolic behaviour, expression, signification) no *essential* difference between texts and images (Mitchell 1994: 161).

En esta misma dirección define Hans Belting la intermedialidad como:

Eine verbreitete Praxis in der zeitgenössischen Kunst, wo immer die Reflexion über den Medienstil ins Bewußtsein der Werkbetrachtung gerückt wird [...] Intermedialität, ein Grundmuster jeder Mediengeschichte, bringt von selbst die Bilderfrage ins Spiel. Sie ruft Bilder auf, die wir aus anderen Trägermedien kennen und erinnern, und setzt das Bewußtsein von der Koexistenz oder Rivalität verschiedener Medien voraus (Belting 2001: 49).

Como hemos visto, a pesar de que el planteamiento original de esta idea de la *intermedialidad* se encuentra en la fiebre mediática del arte del grupo Fluxus durante la década de los años 1960, y que se definía como el intento de describir lo

inefable y confuso de las prácticas artísticas de dicha época en las que se mezclaban el teatro y la pintura, el dibujo y la poesía, y sobre todo aquellas en las que se pasaban las fronteras de lo aceptado como arte para integrar medios de aquellos continentes mediales aparentemente no-artísticos como el video, la computación, etc., la intermedialidad no se reduce a una simple cuestión contemporánea sobre el ser y el parecer, sobre la simulación y la virtualidad en la era digital (Higgins 1966, Smith 1998). La intermedialidad dirige su atención a la interacción entre imágenes y palabras como una característica esencial de todo espacio cultural. En este sentido es como Hans Belting hace de este concepto una oportunidad para cotejar y confrontar las historias de los soportes mediales, de las técnicas simbólicas, de las formas de la percepción y del comportamiento cultural colectivo<sup>12</sup>.

El tema de las relaciones entre las palabras y las imágenes no sólo se cierra sobre las palabras y las imágenes, ni sobre los objetos que les sirven de soportes, sino que se ha reconocido que representa una especie de umbral desde el que se puede estudiar y comprender en toda su complejidad el *entre* que dinamiza toda la lógica cultural. Tanto las dinámicas de circulación y de relación que dan movilidad, complejidad y variabilidad al intercambio de símbolos y de signos, los cambios y las diversas configuraciones de la percepción en el devenir histórico de las culturas y sociedades, como también la construcción de lo que se va a entender como “lo real” y, por supuesto, la producción, intercambio, circulación y mediatización del “saber sobre lo real”, pueden ser estudiadas desde la naturaleza de este *entre*.

---

12. En este sentido se han desarrollado recientemente publicaciones periódicas en las que se ponen en circulación y en discusión las más diversas formas de investigación de las relaciones entre las palabras y las imágenes, como por ejemplo la revista *Word & Image* publicada en Oxford por la editorial Routledge; revista *Paragone* publicada en Italia por Sansoni Editore y la revista *Escritura e Imagen* de la Universidad Complutense de Madrid. En el contexto de los estudios culturales sobre América Latina también se han realizado estudios desde la perspectiva intermedial, aunque definida más bien por las relaciones entre las, así denominadas y previamente asumidas, artes, esto es, entre la música y la literatura, la literatura y el cine, la pintura y la música, el teatro y el ensayo, o en las relaciones entre las artes, los medios masivos de comunicación y los nuevos medios digitales e informáticos. En estos estudios se privilegian las figuras clásicas de la éfrasis y de la ilustración, así como los procesos de cita, referencia, adaptación o traducción de un medio o arte a otro medio o arte. Algunos ejemplos representativos de este tipo de trabajos los podemos encontrar entre los artículos y ensayos compilados en los siguientes libros y revistas: Berg 2004; Felten y Maurer Queipo 2007; Rincón 2002; Bruno Berg y Borsò 2006; Hedling y Lagerroth 2002.

Evidentemente, es mucho lo que se puede sumar a este panorama de las diferentes formas de afrontar las relaciones entre las imágenes y las palabras. La mera invocación del tema de las relaciones entre las imágenes y las palabras parece implicar que, todo lo que se ha pensado, dicho y hecho, tanto sobre el lenguaje como sobre la imagen, debe pasar a formar parte imprescindible del estudio de sus relaciones. Quizás esto sea cierto desde un punto de vista muy general de pensamiento sobre estas relaciones. En nuestro caso, se trata más bien de hacer una selección de algunos de los problemas que implica el observar estas relaciones en un campo de estudio muy determinado y en un contexto histórico-cultural igualmente determinado. En un caso como el de nuestra investigación la aproximación al mundo de las palabras y al mundo de las imágenes, tanto como al mundo de sus relaciones, siempre permanecerá en el nivel de lo parcial, de lo selectivo, de lo singular. Y allí creemos que está su valor científico y discursivo, justamente porque muestra que estas relaciones, cuando son analizadas desde las experimentaciones concretas que les dan lugar y las configuran como parte de la producción simbólico-representacional, están en conexión constante con lo social, lo histórico, lo ético y lo político, además de con lo estético, lo teórico y lo semiótico.

Exposiciones detalladas y críticas de las teorías concretas que se han planteado, durante el siglo xx y lo que llevamos del XXI, sobre las relaciones entre las imágenes y las palabras, serán tratadas en el desarrollo de este texto y con referencia a problemas puntuales provenientes de las exigencias que impongan la interpretación y el análisis de las obras de arte del corpus de la investigación.



### 3

## ¿Qué Centroamérica?

Centroamérica es un territorio ístmico, un territorio animado por movimientos constantes y relaciones en continua reconfiguración. Estos movimientos y relaciones no sólo tienen que ver con la compleja configuración geológica de todo istmo, y en particular de uno que forma parte del así llamado cinturón de fuego del Pacífico, sino que su naturaleza móvil y relacional también se expresa en dimensiones tan heterogéneas como la geográfica, la biológica, la étnica, la cultural, la política y la económica.

El istmo centroamericano pone en comunicación los dos océanos más extensos del planeta y las dos grandes porciones del territorio continental americano, América del Norte y América del Sur, además de que geográficamente guarda una relación de unidad con las Antillas y el mar Caribe, hacia el este, y con los sistemas geológicos y marítimos del cinturón de fuego del Pacífico, hacia el oeste. En 523.674 kilómetros cuadrados este territorio contiene 91 volcanes, 7 países independientes y más de 60 lenguas amerindias, además de las variaciones locales de la lengua inglesa y la española. La extensión misma de su territorio se confunde con las diversas formas de frontera que lo atraviesan; además de que por su misma naturaleza ístmica Centroamérica es considerada, en sí, como una gran región fronteriza. Las fronteras que en ella tienen lugar, así como la misma región considerada en tanto ístmica y fronteriza, cumplen con la naturaleza ambigua y paradójica de todo límite y toda frontera al poner en comunicación aquello que al mismo tiempo separa. Lo cual significa que esta Centroamérica no se define, como toda frontera, de manera más exacta tanto por las unidades que separa como por los movimientos y relaciones que posibilita y que la atraviesan modificándola constantemente.

Las fronteras se confunden con los movimientos constantes que las atraviesan y con las relaciones que en ellas y gracias a ellas tienen lugar, aquellas de las que obtienen su valor y sentido, y también aquellas de las que proviene su importancia o su pérdida completa de visibilidad y relevancia. Centroamérica se impone entonces como un fenómeno con diversas dimensiones, dentro de las que la dimensión territorial no responde más a una concepción espacial estática, sino que más bien es desde ella como se puede demostrar que, sea en dirección a la descripción geológica, biológica y geográfica, o sea en dirección a la descripción social, política, económica y cultural, Centroamérica refiere a la multi-relacionalidad y a la movilidad como componentes fundamentales de su historia.

Centroamérica es muchas Centroamérica(s); muchas Centroamérica(s) reales que se coordinan, se subordinan y se yuxtaponen no siempre de manera pacífica, ni siempre de manera conflictiva; y, simultáneamente, muchas Centroamérica(s) imaginarias, del pasado más o menos remoto, del futuro más o menos incierto y del presente de los discursos, de las producciones simbólicas, de las representaciones y de las narraciones. Es una la Centroamérica de sus fronteras étnicas y otra la de sus fronteras políticas entre Estados y países; una la Centroamérica del eje atlántico y otra la del eje pacífico; en sus fronteras se encuentran grupos migrantes y desplazados, algunos que van hacia el sur y otros que se dirigen hacia el norte, produciendo otra Nicaragua en Costa Rica, otra Costa Rica en Nueva Jersey, otra Guatemala en Yucatán, otra Honduras en Belice, otro Medio Oriente en Honduras, otro Belice en Inglaterra, otra China en Panamá, otra Jamaica en Costa Rica u otro El Salvador en Los Ángeles, California. Es una la Centroamérica que da su rostro al sur y otra la Centroamérica que da su rostro al norte, del mismo modo que hay una Centroamérica que mira a Oriente y otra que mira a Occidente. Fronteras, movimientos y diversidades definen de manera obligada cualquier intento, científico o no, de acercarse a *alguno* de los aspectos que conforman *alguna* de las posibles Centroamérica(s). Siempre latente en todos estos intentos se encuentra, no la pregunta ¿qué es Centroamérica?, ni la pregunta ¿por qué Centroamérica?, sino la interrogación constante, necesariamente desplazada y desplazable, necesariamente replanteada y replanteable, sobre ¿qué Centroamérica?<sup>1</sup>

---

1. Con un título idéntico, *¿Qué Centroamérica?*, se realizó en julio del año 2006, en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, en San José, Costa Rica, una actividad que incluía una exposición y múltiples mesas de discusión sobre Centroamérica y sus artes visuales. Reproducimos a continuación parte del texto que presenta dicha actividad: “La intención de este evento es reunir a artistas, curadores, críticos, gestores, galeristas, académicos y público general, para reactualizar un debate que se viene produciendo desde hace algunos años en la región centroamericana en torno a sus prácticas e institu-

Esta pregunta podría plantearse, por ejemplo, relacionándola con los diversos medios de producción simbólica, ¿qué Centroamérica en las palabras?, o ¿qué Centroamérica en las imágenes? Y esta pregunta se podría plantear también, a partir de las relaciones entre esos diversos medios de producción simbólica, de la siguiente manera ¿qué Centroamérica, o qué Centroamérica(s), tiene(n) lugar en las relaciones entre las palabras y las imágenes? ¿Dónde encontrar esta(s) *otra(s)* Centroamérica(s)? Nosotros hemos elegido las artes visuales contemporáneas, y sus experimentaciones con las relaciones entre las imágenes y las palabras, como punto de investigación de aquella movilidad y multi-relacionalidad y como una oportunidad para relanzar la pregunta ¿qué Centroamérica(s)? a aquellos que participan en la producción cultural centroamericana contemporánea, a los objetos que crean y a las lógicas que estos objetos ponen en escena y circulación para interpelarnos.

Veámoslo de la siguiente manera, continuando la metáfora de la frontera, con la que ya hemos intentado caracterizar el espacio cultural centroamericano en los párrafos anteriores: en la medida en que las fronteras se forman como materializaciones de los procesos antropológicos de producción de identificaciones y producción de identidades; y en la medida en que otras fronteras se establecen como una representación visual en los mapas de lo delimitado por aquellas fronteras jurídico-políticas definidas de manera escrita en tratados; o en la medida en que las fronteras están allí como representaciones mentales impuestas por las magnitudes de la naturaleza y de su coordinación racional e ideológica como geografía o geología; en esas mismas medidas son las fronteras configuraciones de los espacios y de los territorios y configuraciones de los movimientos y de los procesos constantes de cambio, tanto como son configuraciones de palabras e imágenes y de las relaciones entre imágenes y palabras (Soja 1989).

Las imágenes y las palabras, y sus relaciones, circulan en las *representaciones producidas en Centroamérica*, y circulan como expresión de eso que Centroamérica de manera plural y móvil es; pero las imágenes y las palabras, y sus relaciones, circulan también en las *representaciones que producen diversas Centroamérica(s)*, y circulan como agentes de cambio o conservación, reproducción o resistencia tanto de las Centroamérica(s) que han sido y que son, como de las Centroamérica(s) que podrían llegar a ser.

---

ciones artísticas contemporáneas” (Museo de Arte y Diseño Contemporáneo 2006). Esta idea puede ser aplicada, más allá de su restricción a la producción artística y al momento contemporáneo de Centroamérica, como una cuestión presente a lo largo de toda la historia de esta región latinoamericana.

Todo esto queda aún más claro cuando se echa un vistazo a la producción cultural centroamericana y a su historia. Hay que reconocer, en este sentido, que las ideas de territorio, de nación, de región, de unidad política, cultural o económica centroamericanas, se ven incorporadas como parte de un espacio de representaciones y de confrontación de representaciones cuya actividad y conflictividad mantienen una vitalidad enorme a través de las diferentes épocas históricas de Centroamérica. En las artes centroamericanas y en su historia se pone(n) en escena y circulación otra(s) Centroamérica(s) para conformar el campo artístico como un conflictivo campo de confrontación de representaciones de, sobre, desde, Centroamérica. En ese sentido, hablaremos ahora no de las artes visuales *en* Centroamérica, sino más bien de la(s) Centroamérica(s) *que tienen lugar en* las artes visuales. De este modo, la movilidad y la multi-relacionalidad con la que hemos definido estos territorios inestables se extiende también a sus prácticas culturales, no sólo porque estas prácticas son en sí mismas una manifestación de dicha movilidad y multi-relacionalidad, sino también porque estas prácticas culturales participan de los procesos de resistencia, producción y reproducción de las diversas formas y constelaciones en las que movilidad y relacionalidad son articuladas en repertorios imaginarios e ideológicos con determinantes efectos políticos y sociales además de culturales. De nuevo estamos frente al doble papel de las representaciones, por un lado como expresiones de las bases de su producción, por otro lado, y simultáneamente, como agentes de cambio o conservación, resistencia o reproducción de esas mismas bases.

Haciendo una revisión de la precaria historiografía del arte en Centroamérica notamos de manera aún más marcada que la narración historiográfica del desarrollo del arte no se escapa de esta apropiación de la producción cultural como parte de los aparatos ideológicos de Estado. Hasta no hace mucho, la producción de textos, instituciones, certámenes y narraciones historiográficas ha trabajado al servicio de esta estructura cultural e ideológica nacional bajo la investidura, o impostura, del valor científico y académico de sus pruebas y estudios sobre “el carácter nacional de la expresión artística” en cada uno de los contextos nacionales. En el caso de la historia de las artes visuales en Centroamérica es fácil notar cómo esta doble función de las representaciones, como “expresión de” y como “producción de”, se ha combinado con las características particulares de esta historia cultural de Centroamérica caracterizada por los movimientos, las relaciones y la dialéctica entre repertorios ideológicos profundamente demarcados. El arte en Centroamérica ha sido al mismo tiempo expresión de las agendas identitarias nacionales oficiales y producción de imaginarios de identificación profundamente arraigados en las diversas

sociedades centroamericanas. En esa misma medida se ha visto en medio del debate sobre la construcción de las culturas nacionales, las más de las veces sirviendo a la producción y reproducción de los valores y las representaciones que las clases dominantes determinaban como valores y representaciones identitarias nacionales según sus intereses de dominación, cohesión y coerción social.

Así, se confirma un círculo vicioso que convenientemente invisibiliza y pasa por alto el análisis político, icono(ideo)lógico, en el sentido de W. J. T. Mitchell, del arte en las sociedades centroamericanas. Este círculo vicioso se inicia con el paso desde el repertorio ideológico-imaginario-nacional hacia el arte, en la medida en que los valores estético-culturales de juicio se encuentran subordinados a los valores del ideario de lo nacional y lo propio; en este sentido, los textos expresan la opinión de que el buen arte, el arte que merece un espacio en los museos nacionales, en las celebraciones cívicas y en los libros de texto para la historia y la educación de cada nación, es un arte que armoniza con los valores nacionales. Claro está que en este paso se produce la exclusión y la marginación tanto de todas aquellas formas del arte que sin intención no se adaptan a estos valores, como del arte que explícitamente tiene la intención de no armonizar con dichos valores. Por otro lado, el círculo vicioso se cierra cuando, en el siguiente paso, desde las obras de arte hacia el repertorio ideológico-imaginario-nacional, en los mismos textos historiográficos o aparentemente científicos sobre la producción artística centroamericana, se suele ver como prueba de la veracidad de los análisis y como conclusión valorativa sobre las artes trabajadas, el hecho de que son expresión inequívoca “del sentir y del ser” nacionales. Dicho de otro modo, sólo se consideran para el estudio, para la oficialización y para la institucionalización del arte, aparentemente siguiendo un argumento teórica y científicamente historiográfico, neutral y objetivo, aquellas expresiones que armonicen con el imaginario y la ideología del “ser nacional”; y luego, esos procesos de estudio, oficialización e institucionalización, a la conclusión más profunda a la que llegan es que dichas obras vienen a confirmar lo arraigado y lo esencial, esto es lo natural y lo real, del imaginario y la ideología de “el ser y el sentir nacionales”.

No es nuestra pretensión hacer acá un relato que reproduzca esta narrativa historiográfica de lo nacional y tampoco generar la impresión de que hay un desarrollo histórico homogéneo del arte en Centroamérica por encima de las particularidades locales nacionales. De nuevo se impone la lógica de unidades esquemáticas, transitorias, analíticas y explicativas de lo plural y de lo diverso. Si los discursos de lo nacional ya son una simplificación y una selección de la diversidad, el discurso de lo centroamericano puede llevar a una lógica excluyente aún más dramática y arbitraria. Por eso, la oportunidad que nos brinda trabajar con Centroamérica como delimitación espacial no es la de enunciar juicios y esquemas que reproduz-

can aquella lógica excluyente, sino la oportunidad de subrayar la necesidad de pensar dialécticamente la relación entre los diferentes campos artísticos al interno de lo nacional y al interno de lo regional, las representaciones propiamente nacionales y regionales de lo artístico, y los movimientos, desplazamientos, experimentaciones y resistencias que sobrepasan los límites de lo nacional y de lo regional.

Hablando a grandes rasgos, las diferencias entre las manifestaciones artísticas centroamericanas se pueden organizar en seis diferentes momentos históricos. Lógicamente, estos marcos son altamente permeables e inestables, pero nos pueden ayudar a establecer una visión general de las transformaciones del campo artístico a través de la historia de Centroamérica y de sus implicaciones en las convenciones mediales referentes a la cultura gráfica y a la cultura visual; estos marcos, además, nos ayudan a construir una visión, también general, de la ubicación temporal de los diversos trazos de tradiciones que confluyen tanto en las obras que analizaremos en el desarrollo del texto como en las convenciones mediales en las que ellas se inscriben.

El primer momento, un “inmenso momento” que comprendería un enorme lapso de tiempo de aproximadamente 10.000 años, se suele catalogar como el período precolombino de la producción artística centroamericana. Sólo esta inmensa arbitrariedad y esta equivocidad terminológica colonial en la nomenclatura de este período, y de sus subperíodos, es muestra de la ignorancia que se ha acumulado sobre este momento durante siglos, siendo que en él se desarrollan al menos 20 diferentes grupos humanos diversos lingüísticamente, culturalmente y en cuanto a sus estructuras sociales, con una historia compleja y con un desarrollo simbólico artístico diverso y sumamente rico en variantes. De este enorme momento de producción artística, la historia y la teoría del arte en Centroamérica ha perdido sus objetos frente al dominio de la arqueología, la antropología y la etnología. En lugar de la posible consideración de estas producciones plásticas por parte de la historia de las artes como su objeto de estudio, ha tenido lugar un proceso cultural que ha dejado que estos objetos terminen encasillados en la categoría de piezas arqueológicas o artesanías, de tal manera que son tratados y reconocidos, en el contexto sociocultural, solamente como piezas en las que el valor artístico se pone en discusión y se distorsiona desde la opinión según la cual esta tradición es “parte de un pasado remoto de Centroamérica” que fue violentamente interrumpido y acabado por la conquista europea de América.

Sin embargo, también habría que cifrar en este momento el inicio mismo de las experimentaciones con las formas de expresión material de las relaciones entre imágenes y palabras. Estamos pensando en los códices mayas, en las inscripciones

de pictogramas en piedra, en las complejas codificaciones del tejido y en cómo se puede hablar, en cierto sentido, de una serie de tradiciones que tienen que ver con la combinación de textos e imágenes codificadas y con un cuestionamiento o al menos una relativización de la noción misma de palabra separada de la imagen y de la imagen separada de la palabra tal y como los comprendemos según nuestras nociones modernas. Los pictogramas, los ideogramas, los glifos, los jeroglíficos y la iconografía de las culturas precolombinas extendidas en toda Centroamérica se imponen, en este sentido, como formas de las relaciones entre lo visual y lo verbal que nos llevan a cuestionar y modificar nuestras concepciones de lo que la cultura escrita y la cultura visual deberían ser (Alcina 1990; Hoffmann y Schmidt 1997; König 2007; M. E. Miller 1999).

El ejemplo paradigmático de esto lo encontramos en los códices de las culturas mayas. Estas pieles de venado cuidadosamente organizadas en pliegos enrollados en biombo representan el único desarrollo precolombino de un sistema completo de escritura. Hasta ahí parece un sistema de escritura tal y como lo entendemos desde nuestra noción contemporánea de la escritura, pero ya los primeros occidentales en enfrentarse a estos objetos trans-mediales sufrieron por los límites de comprensión de sus nociones para calificarlos, clasificarlos y hasta para describirlos. Porque el sistema que los códices soportan está compuesto por más de quinientos jeroglíficos que combinan de manera sumamente compleja signos fonéticos, conceptuales y pictóricos, todos ellos con una gran unidad de estilo que unifica las representaciones figurativas codificadas y los repertorios de signos fonéticos e ideográficos. Se trata de una tradición que no se limita a la escritura de signos sino también a su inscripción, su pintura, su talla y su tejido. Los signos, en ese sentido, no sólo son escritos sino también pintados, esculpidos, tejidos, tallados e inscritos. Del mismo modo que la noción de escritura, la noción de lectura se amplía en los códices pues, al parecer, se precisaba de un complemento oral que debía provenir de un viejo que conociera la tradición oral además de las técnicas de lectura e interpretación del códice. Los pictogramas, que ocupaban el lugar preponderante en el espacio visual del códice, eran acompañados y complementados con los glifos de tal manera que el códice lograba coordinar en una unidad, junto a las imágenes de los pictogramas, los contenidos conceptuales de los ideogramas y la oralidad contenida en los signos fonéticos. Esta triple invocación y referencia, a la tradición escrita, a la tradición iconográfica y a la tradición oral, como una sola y misma tradición, hace de estos códices no sólo un elemento fundamental en la necesidad de conservar registros históricos, políticos y religiosos, sino también del mismo carácter vital, vivaz y vívido de la memoria a la cual estos objetos no sustituían, sino que simplemente acompañaban, como queda claro en la tradición de los maestros de las escuelas en las que se enseñaba a los niños a interpretar los códices tanto

como a memorizar sus historias (Baca 2008; Classen 1993; Coulter 2006; Hasselkus 2003; Herring 2005; León-Portilla 2003; Hill y Mignolo 1994).

Muchas son las preguntas atinentes a nuestro tema que se pueden plantear desde los códices y las otras formas de escritura transmedial de la época precolombina. Algunas de ellas atravesarán la historia de las expresiones artísticas centroamericanas hasta el presente, replanteando en cada época, respecto de fenómenos culturales y respecto de contextos mediales distintos, la cuestión de las relaciones entre las palabras y las imágenes como un problema cultural, social y político de administración y control de los recursos mediales y las aceptadas, marginadas o denegadas convenciones mediales respectivas, más allá de una simple pregunta por las combinaciones de los códigos de signos respectivos: ¿cómo se estableció la combinación de la necesidad de producción de un sistema de registro en el que no sólo privó como criterio de su desarrollo su capacidad de almacenar información en un pequeño espacio, sino también el criterio de la belleza visual y material?, ¿cómo se coordinaron en los códices las líneas temporales de la narración de acciones y acontecimientos con la representación visual de figuras, geografías y personajes?, ¿cómo resolvieron los mayas la fijación del texto y de la información en él registrada respetando la posibilidad de interpretación en los tres niveles de lo conceptual, lo oral y lo pictórico?, ¿cuál era la noción unificadora, correspondiente a la lectura, la escritura, la pintura y la apreciación de imágenes, y qué lugar ocupaba en la administración social de las destrezas y las artes?, ¿cómo se definía el lugar o el espacio que compartían los diversos elementos del código?, ¿cómo se integraba esta unificación de los repertorios simbólicos visuales y verbales a la cosmovisión y la reproducción cultural de las estructuras políticas y sociales, a la transmisión de las connotaciones, los valores y las normativas culturales y sociales?, ¿qué noción de la mirada, y del espacio social que la mirada supone, se puede deducir de las características de estas formas de relación entre las imágenes y las palabras? (Gruzinski 2000: 15-76).

Con la conquista europea de los territorios americanos la destrucción de los códices y de las estructuras sociales y culturales que los respaldaban se combinó con los prejuicios religiosos y culturales que no podían encajar en sus categorías las nuevas formas de trabajar la escritura, la pintura y, en términos generales, de construir *otras* convenciones mediales. Prueba de esto no sólo son los juicios al respecto que se pueden encontrar en textos del siglo XVI como los de Pedro Mártir de Anglería (1457-1526), Toribio de Benavente (h. 1482-h. 1569), Bernal Díaz del Castillo (1496-1584), Bernardino de Sahagún (h. 1499-h. 1590), Diego de Landa (1524-1579), Jerónimo de Mendieta (h. 1525-1604), Juan Bautista Pomar (1535-

1590), Juan de Torquemada (h. 1557-1624) y Fernando de Alva Cortés Ixtlilxóchitl (1568-1648), entre muchos otros, sino también la fundación de las primeras escuelas de artes y oficios en las que se confrontaba el arte de los códices con el naturalismo renacentista, de los grabados europeos y de la iconografía católica, como se podría observar en los catecismos producidos en los talleres de Pedro de Gante (h. 1497-1572) en la escuela de San José de los Naturales durante la primera mitad del siglo xvi (Gruzinski 1994: 17-100, 2001: 113-213).

Se puede afirmar que la interpretación crítica de la historia de la producción artística en Centroamérica debe partir de esta lectura, también crítica, de las continuidades y discontinuidades, transformaciones, adaptaciones y sincretismos respecto a las diferentes formas en que las expresiones precolombinas se enfrentaron a la imposición de las formas de expresión externas a ellas durante la época de conquista y colonización por parte de los europeos, en la que además se estableció contacto con formas de expresión, no solamente europeas, sino también africanas y asiáticas. Éste sería un segundo momento, el de la conquista, colonización y colonialización, que podría relativizar mucho la idea de un solo origen o una sola tradición estética y de expresión artística en Centroamérica. Quizás no se pueda hablar de un origen de las formas artísticas centroamericanas en las formas de expresión precolombinas, ni se pueda hablar de un origen de dichas formas artísticas en las formas expresivas europeas que fueron importadas e incorporadas en el territorio centroamericano, pero de lo que sí se puede hablar con toda propiedad es que se tiene entre manos un momento muy particular, paradigmático, durante los siglos de conquista y colonización, para mostrar las complejas constelaciones culturales, políticas y estéticas, y las complejas y continuas negociaciones que la producción artística se ha visto forzada a desarrollar, ejercitar, crear y adaptar ante el reto de la conformación de su campo de acción social durante esta época. Y se podría decir también que, estas constelaciones y estas negociaciones, varían sus términos, ritmos, intensidades, fuerzas y actores a lo largo de la historia, sin que por eso varíe su complejidad y naturaleza conflictiva. De este modo, las relaciones entre imágenes y palabras seguían teniendo lugar tanto en los retablos religiosos y, en general, en la pintura barroca, desde la pintura mural hasta los retratos, como también en manifestaciones artísticas como la heráldica y la emblemática, los túmulos, la literatura de portadas, portales y retablos, la pintura de castas, las piras funerarias, arcos triunfales, los programas místicos, morales y filosóficos, la naciente gráfica popular, los álbumes de cuadros de costumbres y las documentaciones visuales de eventos tanto políticos, como las fundaciones de ciudades o parroquias, como religiosos, como es el caso de las documentaciones visuales de autos de fe y de agradecimiento por milagros y concesiones de peticiones y promesas (Aranda 2001, L. Cea 1982, Irving 1982, Sebastián 2007: 201-260). Estas producciones culturales

tienen lugar en este momento de la historia, no sólo de Centroamérica, sino también de toda América Latina, de manera numerosa, compleja y sumamente interesante, a pesar de que la mirada retrospectiva de la historiografía del arte y la teoría del arte colonial haya reducido estas producciones culturales que reunían imágenes y palabras a las categorías de “artes menores” o “artes aplicadas” (Bayón 1982), o simplemente las haya desplazado hacia el universo de la cultura popular. En ellas se combinan las artes de la escritura con las artes de la pintura, el dibujo y la fabricación de objetos, el libro da paso al retablo, el texto poético o el documento dan paso al auto de fe, el paisaje da paso al poema de portal, todos compartiendo un espacio inter- y trans- medial dentro de la cultura colonial de toda la América (Carrilla 1972; Gruzinski 1994: 102-159).

La lógica de invasión y evasión, propia de este momento de conquista, colonización y *colonialización*, se hereda a las estructuras oficiales de administración y producción cultural durante los momentos siguientes que componen esta historia. La combinación de invasión-evasión con las lógicas de inclusión y exclusión, y con las lógicas de la expropiación y la apropiación culturales, conformarán una idea muy precisa de lo que la cultura es, de sus roles en el espacio social y de su tributación con procesos de orden identitario e ideológico dentro del período de los proyectos de fundación de las naciones Centroamericanas. En este tercer momento hay que resaltar que tiene lugar la formación institucional del campo cultural a partir de los valores e intereses propios de cada ideal nacional de las identidades. Formalmente, el repertorio artístico se torna europeizante, en la medida en que los “motivos autóctonos” son representados según las líneas del neoclasicismo y según maestros europeos invitados a “iniciar” la cultura plástica de los países centroamericanos (Bayón 1974). El dominio de las oligarquías (principalmente cafetaleras) impone también un repertorio estético muy particular y con algunas pequeñas diferencias de país a país según la misma conformación de las propias oligarquías. Obviamente, en cuanto los proyectos identitarios y políticos se conformaban basados en la exclusión y explotación de las poblaciones que no formaban parte de las élites sociales y políticas; asimismo, el arte expresa la arbitrariedad representativa y la precaria experimentación temática y formal, propias del arte políticamente instrumentalizado. El retrato, los cuadros de costumbres y la paisajística, aproximadamente entre 1850 y 1920, se combinan con los ideales liberales de las “dictaduras ilustradas”, para crear un arte profundamente anclado en las necesidades de su institucionalización y su participación, junto con las otras esferas de lo social, en un mismo proyecto nacional. La adopción de los modelos propios del arte del Renacimiento italiano y del neoclasicismo francés de los siglos XVIII y XIX, junto con los ideales ilustrados, fundamentalmente de la Ilustración francesa, llevan a una estricta sistematización de los requisitos formales del arte que debía dar una identi-

dad moderna a las jóvenes repúblicas centroamericanas. Dentro de estos procesos nos encontramos con una mayor restricción de la presencia de palabra en las artes visuales. La palabra es recluida en algunos modos de la heráldica y los epígrafes, y en las reproducciones de nombres, lemas y documentos dentro de los cuadros y murales enardecidos por los ideales liberales e ilustrados, y por la necesidad de crear una iconografía nacional con sus respectivos héroes, patriarcas políticos, símbolos nacionales, lemas, gritos, idearios y acontecimientos fundacionales (Ades 1993, Traba 1994). Sin embargo, fuera de la esfera oficialmente reconocida como artística, la tradición de los talleres de artes gráficas y las constantes necesidades de alimentar un sector ávido de información y de signos de identificación ya no nacionales sino de su posición al interior de las estructuras de diferenciación social, llaman la atención sobre el desplazamiento de las relaciones entre imágenes y palabras a lo que comúnmente se suele llamar la cultura popular o la circulación no oficializada ni institucionalizada de bienes simbólicos. Ejemplos de esto, además de los diferentes tipos de documentos producidos en los talleres de gráfica, como volantes, calendarios, almanaques, caricaturas, cancioneros, anuncios comerciales, compendios de leyendas y mitos, materiales de fiestas populares, juegos y diversión, etc. son también los objetos producidos desde el lugar central y mediador, entre lo popular y lo oficial, que la religión desempeñaba. Las diferentes órdenes, misiones, legiones, parroquias, patronatos, logias, comunidades rituales y organizaciones de devotos, de las que la mayoría de los ciudadanos participaban de una u otra forma, fueron formando, también a partir de una gran relación con las formas mencionadas en el momento anterior de colonización, los catecismos, los signos distintivos, los altares, los pasitos, las ofrendas, las penitencias, los testimonios, los agradecimientos. Poco a poco la tendencia dominante, en términos político-estatales, dentro de la definición y apreciación de la cultura en los proyectos identitarios y simbólicos de las naciones centroamericanas se va alejando de la experimentación explícita con las relaciones entre las imágenes y las palabras; a pesar de que el movimiento contrario se puede observar en las tendencias no dominantes, como las expresiones culturales populares mencionadas.

Sobre el momento siguiente, el cuarto en nuestra enumeración, que se desarrolla durante la primera mitad del siglo xx y que podríamos llamar momento de modernización o reformismo, podríamos decir que éste es un momento de replanteamiento, al interior de la cultura plástica, de esos ligámenes tan estrechos y fuertes entre el repertorio ideológico de las jóvenes naciones y la inexistente experimentación artística. Así, figuras críticas aparecen en cada uno de los países centroamericanos, aunque con algunas diferencias de tiempo y de orientación estética. Lo

cierto es que estas figuras procedentes en su gran mayoría de la pequeña burguesía o de las élites oligarcas o campesinas, se han formado en el extranjero, sea en México, Estados Unidos o Europa. Este momento puede ser entendido dentro de un afán de modernizar el arte de los países centroamericanos y desemboca en la formación o reforma de las academias de arte. Y finalmente termina dando lugar a un giro desde el neoclasicismo hacia el expresionismo colorista, al estilo de Velázquez, Goya, El Greco y Zurbarán, la pintura de los Países Bajos, principalmente Rembrandt, y la pintura alemana, como por ejemplo Cranach. Salvo algunas excepciones que se refieren a la experimentación con los lenguajes abstraccionistas y no figurativos, lamentablemente, el modernismo centroamericano se concentró en esta especie de giro formal, siendo que el repertorio temático se mantuvo en los cánones anteriores: pintura de exaltación política, indigenismo y regionalismo, costumbrismo, paisajística y naturaleza (Ades 1993; Barnitz 2001; Bayón 1974; Lucie-Smith 2004; Traba 1994).

El quinto momento de nuestra breve historia general de las producciones artísticas en Centroamérica se desarrolla en una época poco posterior al anterior, terminando la primera mitad del siglo xx. Aquella “modernización”, en este nuevo momento, se dirige a otras formas: el realismo socialista y el muralismo, la no figuración, principalmente el cubismo, y el surrealismo. Según se haya optado por una u otra de estas corrientes europeas, así se acercaron los artistas centroamericanos, poco a poco a temáticas propias del contexto social revolucionario de la segunda mitad del siglo xx, durante las décadas de los 60, 70 y 80, en el que la Revolución Cubana, la guerra de guerrillas, la experiencia sandinista y la Guerra Fría toman una enorme importancia también en la concepción del arte en toda Centroamérica. El arte comprometido y de denuncia se mezcla entonces con corrientes formales diversas del arte contemporáneo sin mediar una propuesta estética reflexiva, sino sólo, en la mayoría de los casos, la capacidad discursiva que podía rodear las obras y las actividades culturales dictándoles un color político, una definición concreta del compromiso social y político y una determinada idea de ruptura con las tradiciones precedentes. Fundamentalmente las discusiones durante estas décadas se enfocaban en la evaluación del discurso ideológico político *alrededor* del arte, esto es, el discurso ideológico político de los artistas, de las instituciones de promoción, de las formas de circulación o de los métodos de acercamiento de la cultura a las bases populares y campesinas, por ejemplo. Pero, estas discusiones muestran una debilidad cuando se piensa, no en lo político del discurso *alrededor* del arte, sino en propuestas estéticas concretas o en un diálogo crítico directo con las tradiciones oficiales del “arte nacional”. Tanto los lenguajes del arte, como sus capacidades de interlocución e interpelación en el mismo contexto local centroamericano se vieron descuidados en beneficio del efectismo político y los discursos con

agendas que fácilmente pasaban al tono del panfleto y del partidismo excluyente. Sin embargo, en este sentido es necesario destacar algunas diferencias entre los países Centroamericanos, pues los conflictos locales que dominaban la producción cultural eran bastante disímiles (Ades 1993; Barnitz 2001; Bayón 1974, 1976; Lucie-Smith 2004; Traba 1994). Mientras Belice recién alcanzaba su independencia y replanteaba su lugar preciso entre Gran Bretaña, el Caribe, México y Centroamérica, y se proponía la fundación de una nación incluyente, multicultural y multilingüe, Panamá se debatía entre sus aspiraciones de independencia y la presencia estadounidense tanto en sus enclaves para la administración del canal (las así denominadas “zonas”), como en las numerosas bases militares que atravesaban este país. Mientras la producción cultural en Costa Rica se concentraba en satisfacer los gustos del promotor, agente, gestor, cliente, coleccionador y expositor más importante del país, el Estado costarricense; en Guatemala, el riesgo de la creación artística se confundía con las actividades más subversivas y clandestinas, cruzando preocupaciones propias de los temas de la marginalidad étnica, la represión militar, la explotación del campesinado y la violencia social y económica, haciendo que la producción cultural se ubicara contra las oligarquías, el Estado y el ejército en tanto agentes fundamentales del racismo, la exclusión, la marginación y el etnocidio, así como la represión, la explotación, las desigualdades económicas y la violencia. Mientras El Salvador se polarizaba social y culturalmente hacia los extremos de la derecha y la izquierda políticas, en Nicaragua se gestaba una revolución y se luchaba por su conservación incluyendo los temas culturales como una prioridad de la agenda revolucionaria, aun cuando las perspectivas de este planteamiento de lo revolucionario terminara reproduciendo muchos de los vicios de los viejos repertorios nacionalistas de la fundación de las repúblicas.

El mejor ejemplo, o al menos un evento elocuente en estos sentidos se encuentra en el intento de fundación de una Bienal Centroamericana en el año 1971, promovida por el Consejo Superior Universitario Centroamericano y realizada únicamente en su primera edición en San José de Costa Rica en el año mencionado. Esta bienal planeaba otorgar premios para cada país, premios generales de la bienal y diversas menciones. El jurado de esta bienal, muy importante mencionarlo, un jurado internacional sin el conocimiento de los detalles del papel de “lo nacional” en la producción artística centroamericana, conformado por la historiadora y crítica del arte latinoamericano Marta Traba junto con el artista mexicano José Luis Cuevas y el artista peruano Fernando de Szyszlo, determinó inciertos todos los premios a excepción del premio correspondiente a Guatemala y el premio otorgado a Nicaragua. En estas representaciones, según el dictamen del jurado, se fusionaban lenguajes plásticos y agendas temáticas comprometidas con una estética incapaz de establecer al mismo tiempo una interlocución con los actores cultura-

les y sociales nacionales y con los actores y discusiones internacionales. La complacencia nacionalista y formalista, y el apego a las tradiciones plásticas históricas como única fuente de intercambio crítico, fueron algunos de los criterios para determinar el poco o inexistente valor del arte aportado por las representaciones de El Salvador, Honduras y, sobre todo, Costa Rica<sup>2</sup>.

Sin embargo, en esta época de conflictos sociales, económicos, ideológicos y bélicos, del orden tanto nacional e internacional, como local y global, algunas tareas importantes quedan planteadas para la producción cultural del momento posterior a los acuerdos de paz y a la, así llamada, transición democrática de Centroamérica<sup>3</sup>: la recuperación de las tradiciones indígenas y populares, el cuestionamiento de los límites del contexto nacional, de los marcos de los espacios sociales y culturales del arte y de los roles del artista en la comunidad nacional e internacional.

Estas cuestiones que son planteadas en las décadas de los 60, 70 y 80, llegan a los 90, en el sexto momento de nuestro recuento histórico de la producción artística centroamericana, para ser enfrentadas por una generación completamente diferente de artistas, quienes además las interpretan de formas que ponen en discusión su aferramiento y enraizamiento a la configuración ideológica bipolar de las décadas anteriores, pero sobre todo, de formas que buscan redefinir el entendimiento de las dimensiones políticas del arte en términos particulares y del sector cultural en términos generales. Se podría decir que durante la década de los 90 se responde a estas preguntas sin atender, ni suponer continuidad alguna con quienes las dejaron planteadas. Es como si los jóvenes artistas de la generación que estudiaremos en el desarrollo de este trabajo y que inician sus actividades artísticas en la década de 1990 supusieran que el contexto en el que se plantearon estas cuestiones, en los 70 y los 80, fuera la determinación misma para la imposibilidad de darles respues-

- 
2. Este episodio de la Primera Bienal Centroamericana será retomado y analizado extensamente en la parte correspondiente al tema de *la sujeción* del presente texto. Para una lectura nacionalista de este importante episodio, desde las premisas historiográficas criticadas en las páginas anteriores, véase Montero (2010).
  3. En el momento de escritura de estas líneas, después de pasados 23 años desde aquellos acuerdos y desde la celebrada transición hacia la democracia en Centroamérica, y después de 20 años del así llamado fin de la Guerra Fría, está teniendo lugar un golpe militar en Honduras contra el presidente Manuel Zelaya, en El Salvador el antiguo movimiento guerrillero del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) llega al poder democráticamente con una agenda socialista y liderado por Mauricio Funes y en Panamá la extrema derecha toma el poder en manos del empresario Ricardo Martinelli, prometiendo cambiar “el péndulo ideológico de América Latina” de la izquierda a la derecha.

ta. Los jóvenes artistas de los 90 rompen el hilo de continuidad entre sus antecesores y ellos, de forma que se encuentran con un contexto otro, en el que si al menos no se les da respuesta a aquellas cuestiones se toma conciencia de que el arte y desde el arte es que se deben plantear, y no sobre el arte, y además desde la apropiación y el juego con otros lugares culturales y sociales además de los polarizados y restringidos horizontes de los 70 y los 80.

Todo este caótico pero representativo *relato* sobre una *posible historia* del arte en Centroamérica, no tiene la intención, en esta introducción, de querer decir que esta historia se reduce al tema de la representación de lo nacional. Este relato<sup>4</sup>, además, muestra que el desarrollo de cualquier argumento sobre los diferentes momentos de la producción artística en Centroamérica se realiza, o se debería realizar en un movimiento pendular que lleva desde lo subnacional (como podrían ser las fronteras y discriminaciones regionales de lo cultural dentro de los contextos nacionales, o la separación entre la cultura rural y la cultura urbana, o a partir de las diferencias étnicas) hasta lo transareal (como podrían ser las relaciones que las producciones artísticas guardan con el mundo árabe, africano, europeo y asiático, y que obligan a pensarlas como parte de una constelación cultural no marcada por los territorios o las unidades culturales estables, sino por las expresiones de zonas de indiscernibilidad entre universos culturales aparentemente distantes e incommunicados), pasando por la evidente y necesaria referencia al paso de lo nacional a lo centroamericano, sea como sea que los entendamos y definamos, o al paso de lo centroamericano a lo latinoamericano en un primer momento, y a lo americano, en un momento posterior. Recientemente se han iniciado trabajos en ese sentido con importantes conclusiones sobre las complejas relaciones que a lo largo de la historia la producción artística ha enfrentado con las esferas de lo político, lo social y lo cultural, con las esferas de lo estético y de la exploración de los diversos lenguajes artísticos, tanto como con estas formas de relación entre lo local y lo global. Nuestra investigación intentará realizar algunos aportes al respecto, desde el estudio de una generación de artistas centroamericanos que durante la década de 1990 y los primeros seis años del siglo XXI se enfrentan a las nuevas configuraciones del espacio cultural, social, económico y político, más allá de la agenda de lo nacional a

---

4. Estamos pensando acá en la distinción en el idioma inglés entre *history* y *story*, que tanto explotó el historiador del arte Ernst Gombrich a la hora de escribir su *Story of art*. Nuestra reseña es tan sólo un posible relato de una historia que, por demás, no ha sido escrita, ni estudiada con toda la disciplina y la seriedad científica que requieren momentos tan complejos y espacios de configuraciones tan particulares como los espacios culturales centroamericanos.

través de una capacidad de gestión cultural tanto nacional como centroamericana e internacional.

Como hemos visto, las artes visuales tienen una gran relación con la historia social y cultural, y con la influencia que esta historia tiene en la constitución de convenciones mediales que distinguen entre lo visual y lo verbal, entre las esferas simbólicas respectivas de la imagen y de la palabra. El caso de Centroamérica es paradigmático para estudiar las implicaciones que existen entre estas dimensiones de la producción cultural. Centroamérica, como ya hemos mencionado, es definido como un espacio unitario desde diversos puntos de vista. Desde el punto de vista geográfico y geológico a partir de su composición como istmo y de una cadena montañosa volcánica que la atraviesa. También desde los puntos de vista de la biología se suele unificar este espacio centroamericano. Desde el punto de vista político a partir de la misma estructura administrativa colonial y de su organización en la esfera de las relaciones internacionales políticas y comerciales. Desde el punto de vista cultural, a partir de su naturaleza fronteriza original, entre las culturas de influencia maya y las culturas de influencia chibcha, en términos étnicos, y entre las diferentes regiones de América Latina, de la América anglosajona y de continentes aparentemente lejanos como el africano, el europeo y el asiático. Basados en esta unificación del espacio centroamericano, en todos estos diversos sentidos, podemos interpretar un movimiento por el cual, en los procesos de independencia y la subsiguiente definición de los Estados nacionales, las relaciones de las nacientes repúblicas con este *marco centroamericano* se torna fundamental. Los países que forman parte de Centroamérica se definen a sí mismos como unidades que forman parte de una inmediata unidad mayor, Centroamérica, y esto se ha reflejado en su producción cultural en momentos de diversa intensidad. Estas relaciones no son homogéneas, ni en el tiempo ni en el espacio, pero se puede afirmar que componen de manera fundamental la historia de esta parte del continente americano. La pregunta por Centroamérica ha estado y siempre estará planteada en este contexto. Los intentos de integración política, económica, comercial, legal, etc. y las innumerables vicisitudes con las que se han topado, son buenos ejemplos de esta heterogeneidad y de la conflictividad misma a la que nos enfrentamos cuando intentamos pensar las relaciones entre lo nacional, en sus siete diferentes versiones, y lo centroamericano. Así es que, llegados a la época contemporánea, podríamos hablar, en cuanto a algunos aspectos muy concretos de la evolución de las artes visuales en los diferentes países centroamericanos en los últimos 25 años, como de una *centroamericanización*. En el ámbito de las artes visuales, se puede observar un proceso por el cual de lo nacional se parte hacia lo centroamericano, para desde allí replantear las relaciones entre lo local y lo global dentro de las fronteras de lo nacional y más allá de ellas.

Esta *centroamericanización* no creemos que sea un hecho acabado en cuanto tal, ni evidente en sí mismo, sino más bien el relanzamiento, desde el ámbito de las artes visuales, de una serie de preguntas y cuestiones sobre la misma idea de Centroamérica y su relación con las diferentes ideas sub- y supra- centroamericanas y sub- y supra- nacionales con las que ha cohabitado durante siglos. La *centroamericanización* de las artes visuales es un problema en sí mismo y una posible estrategia para lanzar a la esfera pública de los diferentes países centroamericanos una serie de problemas de índole social, política y cultural. Desde este punto de vista nos parece muy interesante cómo las artes visuales, en este contexto poblado de múltiples contextos, modifican y transforman sus funciones como dispositivos y como almacenes de cuestiones y de propuestas frente a estas cuestiones, poniendo en comunicación y discusión las maquinarias conceptuales e ideológicas tradicionales (basadas en las formaciones identitarias nacionales e institucionales, y sus conflictividades propias), con las maquinarias expresivas tradicionales (basadas en la diferenciación y separación teórica de lo verbal y lo visual, y en la continua experimentación material con sus relaciones y coordinaciones).

Intentaremos desarrollar este interés y las cuestiones que de él se desprenden. En las partes siguientes de la investigación propondremos algunas tesis explicativas sobre la ubicación institucional y cultural de las diferencias entre lo verbal y lo visual, entre las imágenes y las palabras, en el contexto centroamericano contemporáneo, al mismo tiempo como claves a través de las cuales podemos replantear el problema mismo de la *centroamericanización* de las artes visuales en las dos últimas décadas. Temporalmente estamos hablando de un episodio muy significativo, social, política, económica y culturalmente, para todos los países que forman parte de Centroamérica. Un episodio que no sólo ha requerido una redefinición de lo que Centroamérica es como territorio político compuesto por siete países, sino que también ha dado lugar a una reestructuración cultural en el sentido de la producción de una imagen del mundo, que se determina a la vez como una imagen local, particular, para inscribirse en un mundo más general y global. La pregunta, de nuevo, es cómo se muestra Centroamérica, cómo se crea una idea compleja de ella a través de las diversas manipulaciones de las fronteras entre imagen y palabra, cómo esas fronteras ponen en juego los conceptos fundamentales del espacio, la sujeción y la mirada.

La ruptura del discurso del compromiso político partidista y bipolar, tal y como era entendido con anterioridad, abre a los nuevos artistas a una también nueva formulación de las viejas preguntas, a través de preocupaciones que no se encontraban en el repertorio anterior, como por ejemplo, los temas de lo urbano, de la apropiación artística de otros lenguajes (medios masivos, publicidad, fotografía), la crítica al arte populista (a partir de propuestas desde el conceptualismo), la (auto)gestión

cultural fuera de los espacios institucionales tradicionales (no museos, no galerías, bares y cafés, fundaciones, espacios abiertos y espacios públicos), la ironización del papel dignificante del arte, la colonización de otras formas de arte (literatura, escultura, teatro, audiovisuales), y la explícita intención de internacionalización (regional, circuito de bienales, galerías y publicaciones). Éstos son algunos de los puntos que en el desarrollo del trabajo se pondrán en juego para la evaluación de las diversas formas de exploración de las relaciones entre las palabras y las imágenes, y los discursos estéticos inter- y multi- mediales sobre el espacio, la mirada y la sujeción. Los dejamos ahora simplemente planteados para retomarlos de nuevo al final de nuestro recorrido y verificar las dimensiones que toman a partir del análisis de sus expresiones concretas, de los temas que plantean y de las estrategias de circulación e interlocución que utilizan.

# PARTE II

## El lugar de la imagen-palabra

*Und wißt ihr auch, was mir „die Welt“ ist? Soll ich sie euch in meinem Spiegel zeigen? Diese Welt: ein Ungeheuer von Kraft, ohne Anfang, ohne Ende, eine feste, eberne Größe von Kraft, welche nicht größer, nicht kleiner wird, die sich nicht verbraucht sondern nur verwandelt, als Ganzes unveränderlich groß, ein Haushalt ohne Ausgaben und Einbußen, aber ebenso ohne Zuwachs, ohne Einnahmen, vom „Nichts“ umschlossen als von seiner Grenze, nichts Verschwimmendes, Verschwendetes, nichts Unendlich-Ausgedehntes, sondern als bestimmte Kraft einem bestimmten Raum eingelegt, und nicht einem Raume, der irgendwo „leer“ wäre, vielmehr als Kraft überall, als Spiel von Kräften und Kraftwellen zugleich Eins und „Vieles“, hier sich häufend und zugleich dort sich mindernd [...]*

(NIETZSCHE, F., Nachgelassene Fragmente)

*Ainsi coïncideraient à peu près l'espace social et l'espace mental, celui des lieux pensés et parlés (topiques). Par quel trajet? Par quelle magie? Le cryptique se décrypte aisément, après intervention de la parole et ensuite de l'écriture.*

(LEFEBVRE, H., La production de l'espace)



# Presentación

El arte centroamericano contemporáneo, como hemos explicado en la introducción a este texto, se desarrolla en un campo de tensiones tanto entre lo local y lo global, como entre lo nacional, lo centroamericano y lo regional. Muchos de los debates que este arte ha estimulado en las prácticas culturales centroamericanas están relacionados con estas tensiones y con las formas posibles de superarlas a través de modelos más complejos que la oposición binaria entre el espacio nacional y los espacios no nacionales. La conformación de canales de comunicación y de gestión cultural entre los diferentes contextos nacionales de creación artística, la necesidad de hacer patentes y visibles las multiplicidades culturales e identitarias que trascienden las fronteras políticas dentro y fuera de lo nacional, y la revisión y el replanteamiento de las tensiones entre lo rural y lo urbano, y entre lo público y lo privado, ahora en una dimensión transnacional, marcada por los movimientos y las dinámicas, vienen a demostrarnos que el tema del espacio sigue estando en un lugar privilegiado dentro del mundo de las artes visuales de esta parte de América. Y esto no sólo involucra las formas de representación de los espacios dentro de las obras, sino también las formas en que el arte toma lugar dentro de los espacios sociales y, por supuesto, cuáles son esos lugares que toma y ocupa.

Nuestra propuesta sobre los espacios no se restringe a esta colección de representaciones del espacio en las obras, ni al lugar social del arte. Nuestra propuesta más bien busca el giro que permite pasar de la pregunta por las formas en que el espacio condiciona a las palabras y las imágenes, a la pregunta de cómo la espacialidad está ella misma condicionada por las palabras y las imágenes (Günzel 2007: 13). Ambos puntos son estaciones de un mismo movimiento que atraviesa tam-

bién las relaciones entre el espacio, la historia y la memoria, y las relaciones entre el espacio, el cuerpo y la política, y que demanda una perspectiva de análisis en las artes visuales más allá del modelo de la imitación y la representación de espacios concretos.

Los espacios están cargados de sentido, son considerados como espacios en la medida en que son lugares de la inscripción y la simbolización del sentido (Augé 2008: 86). Pero los sentidos que cargan los espacios pueden ser muchos y responder a diversos intereses y objetivos. Es por esto que nuestro punto de partida se encuentra en aceptar que las relaciones entre las imágenes, las palabras y el espacio se dan en un contexto conflictivo, siendo que en el espacio y alrededor de los espacios se elaboran y ponen en marcha estrategias que buscan o reforzar, reiterar y confirmar o debilitar, criticar y resistir, los aparentemente naturales y necesarios vínculos entre un determinado espacio y su sentido (Augé 2008: 58-59). Frente a la configuración instantánea de posiciones a partir de un principio de estabilidad, en los espacios se dan también movimientos y desplazamientos, no exclusivamente físicos ni de traslación, que hacen de aquella estabilidad una característica de mínima intensidad en la conformación de espacios.

Dicho de otro modo, incorporando a esta discusión el tema de las relaciones entre las palabras y las imágenes podemos ganar todavía una dimensión más dentro de las relaciones entre el espacio y las artes visuales contemporáneas. Con la incorporación del análisis de las relaciones entre imágenes y palabras el tema del espacio se abre hacia el gran campo de la producción social del espacio y de sus mediaciones. A las representaciones de espacios dentro de las obras, y a los lugares sociales del arte, será necesario sumar el análisis detallado de las lógicas de representación y apropiación sociales y mediales del espacio, lo cual se realiza en un contexto intermedial en donde las palabras y las imágenes desempeñan los roles protagónicos. No hay espacio sin palabras e imágenes, ni en sentido social, ni en sentido estético. Pero, al mismo tiempo, parece no haber palabras ni imágenes, sin el espacio de su articulación como discursos, ni en ausencia de las formas de poder que regulan sus relaciones. Es por esta razón que el arte que utiliza y explora las relaciones entre las imágenes y las palabras se nos presenta como el objeto privilegiado para estudiar esta imbricada lógica entre el espacio, las imágenes y las palabras, las formas sociales de producción de representaciones, símbolos, ideologías, imaginarios, filosofías y prácticas espaciales, por un lado, y las variantes estéticas del movimiento, la memoria, las identidades, el cuerpo y la vida que el arte explora a través de las relaciones entre las palabras y las imágenes, por otro lado. Esta lógica, tal y como intentaremos demostrar en el desarrollo de esta parte, se despliega en las estrategias de la inscripción, el montaje y el movimiento, que las obras de arte utilizan para al mismo tiempo representar el espacio y elaborar un discurso, más

o menos crítico, más o menos resistente, sobre las formas de producción del espacio a través de las imágenes y las palabras. El espacio es abordado por nosotros en este sentido como el cruce de palabras e imágenes que permite, dentro de las artes visuales, una cuidadosa e innovadora consideración de las formas sociales de producción de la identidad, la memoria, la historia, el cuerpo y la vida. Un espacio de este tipo, que reconoce su conformación a partir de las relaciones entre imágenes y palabras, es un espacio que privilegia las figuras de la inscripción (de imágenes y palabras en el espacio, pero también de identidades, acontecimientos y memorias), del montaje (en el sentido de la toma de posición de los elementos en composición y relación en el espacio, incluidas las imágenes y las palabras) y del movimiento (en el sentido en que no se puede hablar del espacio sin las dinámicas que lo atraviesan, sin la *vectorialidad* que la vida le imprime por su movimiento).

Veremos a continuación, en el primer capítulo de esta parte, cómo, desde algunas de las tesis de la teoría de la producción social del espacio de Henri Lefebvre, se destaca la necesidad de trabajar éste tanto en sus formas sociales de ser producidas, como también en sus formas mediales de ser producidas. El problema del espacio lleva al problema de las representaciones y las mediaciones, y éste, a su vez, al de las relaciones entre las palabras, las imágenes y las artes. En el segundo capítulo, analizaremos cómo las obras de arte han abordado el tema de la memoria y de la historia en relación con acontecimientos ligados intensivamente a espacios determinados. En el tercer capítulo, abordaremos obras de arte en las que los movimientos son utilizados como elementos de alteración de los espacios y de determinadas nociones del espacio. Finalmente, en el cuarto capítulo estudiaremos el desplazamiento desde una política del lugar hacia una política del cuerpo en las formas en que las imágenes y las palabras ligan los sujetos a determinados lugares, poses, posiciones, encierros e identidades.



## 4

# Las imágenes y las palabras en la producción del espacio

Parece imposible plantear, para la discusión teórico-conceptual, para el análisis histórico-cultural y para la crítica político-estética, el tema de las relaciones entre las palabras y las imágenes, en este caso dentro del marco de la producción de las artes visuales contemporáneas en Centroamérica, sin vernos obligados a discutir y analizar críticamente el problema del espacio. De entrada podríamos pensar que las relaciones entre las palabras y las imágenes son ya la apertura de un determinado espacio para la relación entre la cultura visual y la cultura verbal dentro de un, también determinado, contexto histórico-social. Este punto de partida nos llevaría también a afirmar que, cuando se trata de las artes visuales, este espacio es cargado por, y con, una serie de inquietudes de los órdenes de lo expresivo y lo formal para ser a la vez un espacio de aprendizaje y de experiencia de un mundo humano poblado de imágenes y de palabras que no siempre cohabitan, o no siempre encontramos presentes o representadas, copresentes, coordinadas o en simultaneidad, de manera armoniosa y pacífica, sino que forman un escenario de confrontación, “un mundo”, como describe Friedrich Nietzsche en el epígrafe de esta segunda parte, que no es otra cosa que un “juego de fuerzas y olas de fuerza, siendo al mismo tiempo uno y “muchos”, acumulándose aquí y al mismo tiempo disminuyéndose allí” (“als Spiel von Kräften und Kraftwellen zugleich Eins und ‘Viele’, hier sich häufend und zugleich dort sich mindernd”) (Nietzsche 1974: 388)<sup>1</sup>. Pero este mundo, que Nietzsche insiste en escribir entre co-

---

1. “¿Y sabéis también qué es para mí “el mundo”? ¿He de mostrároslo en mi espejo? Este mundo: una enormidad de fuerza, sin comienzo, sin fin; una cantidad fija, férrea de

millas, no es el Mundo, con mayúsculas, ni es el mundo físico que creemos que existe con independencia de nuestra percepción y nuestra experiencia de él, sino que se trata de una imagen en un espejo (“Soll ich sie euch in meinem Spiegel zeigen?”), se trata, como precisa aún más el filósofo alemán, de “diese Welt”, es decir, de “este mundo”.

“Este mundo” del que nos habla Nietzsche es también el mundo de las representaciones verbales y visuales, el mundo de las palabras y de las imágenes asumidas desde sus múltiples posibles relaciones. De esta manera Nietzsche nos da una primera clave para trabajar el tema del espacio desde las artes visuales. El espacio no es nunca “algo difuso que se desperdicie, ni que se extienda infinitamente” (“nichts Verschwimmendes, Verschwendetes, nichts Unendlich-Ausgedehntes”), sino una “fuerza determinada” (“bestimmte Kraft”), y “un espacio determinado” (“einem bestimmten Raum”), que en cuanto tal puede ser mostrado solamente por un artificio, por una mediación que siendo visual es al mismo tiempo verbal, un espacio que evade el vacío en la misma medida en que resulta imposible evadir las representaciones visuales y verbales en sus relaciones continuamente renovables. En este caso, Nietzsche sólo accede, y lo hace no sin enfatizar un tono de ilusionista tentador e irónico, a responder a la pregunta de ¿qué es “el mundo” para él? (“Und wißt ihr auch, was mir ‘die Welt’ ist?”), aceptando mostrarlo en su espejo como imagen (“Soll ich sie euch in meinem Spiegel zeigen?”). Todo lo cual finalmente representa el mundo, el espacio y el juego de fuerzas que los colman, como un encuentro de imagen y palabra, como la écfrasis, no del mundo tal y como él es, no del espacio tal y como lo pensamos independiente de la naturaleza humana, sino de su imagen tal y como se produce visualmente *en* el espejo (Lewis Carroll complementaría: y “*a través* del espejo”). No es casualidad que para esta explicación de lo que es el mundo entendido como espacio Nietzsche apele, en este pasaje, al recurso de la écfrasis exactamente en el mismo sentido y del mismo modo en que, inaugurando la tradición de la descripción verbal de lo visual, en los versos 478 a 608 del canto XVIII de la *Ilíada*, se narran las escenas, las imágenes, que contiene el escudo que, a petición de Tetis, Hefesto ha fabricado para Aquiles. Estas escenas o imágenes son presentadas, tanto en la narración homérica como en el parágrafo nietzscheano, como una descripción de un mundo mediado, y atravesado, por las palabras y las imágenes como

---

fuerza, que no se hace mayor ni menor, que no se consume sino que sólo se transforma, invariablemente grande en cuanto totalidad; una economía sin gastos ni pérdidas pero asimismo sin crecimiento, sin entradas; rodeado por la nada como por su límite; no es algo difuso que se desperdicie, ni que se extienda infinitamente, sino en cuanto fuerza determinada, colocado en un espacio determinado y no en un espacio que estuviese ‘vacío’ en algún punto, antes bien, como fuerza, presente en todas partes, como juego de fuerzas y olas de fuerza, siendo al mismo tiempo uno y ‘muchos’, acumulándose aquí y al mismo tiempo disminuyéndose allí [...]”. (Traducción del autor.)

por las mismas fuerzas que lo componen; y esto sólo es posible si se entiende que el mundo es una constante dinámica y una síntesis de espacio y de representación del espacio-mundo. Hay que recordar que la écfrasis homérica del escudo de Aquiles describe un juego de oposiciones que se inicia entre el Sol y la Luna y se desarrolla también en la representación de dos ciudades una ciudad de la paz y otra ciudad de la guerra. Esta síntesis del mundo, misma idea a la que apela Nietzsche en el texto citado, tiene una representación circular, como la forma misma del escudo, y no lineal, lo cuál implica que la oposición entre los extremos es una condición constante y necesaria del mundo. No es la lógica de la guerra la que está descrita acá, sino la lógica circular, continua, entre la guerra y la paz, es decir la lógica dialéctica. Nietzsche desarrolla esta lógica dialéctica esta vez a partir de la circularidad y la inversión visuales que impone todo reflejo especular, esto es, el mundo visual del espejo descrito por él verbalmente.

Según nuestra interpretación del texto nietzscheano, el espacio, como el mundo mismo (*diese Welt*), colmado y dinamizado por fuerzas en constante transformación, es el espacio de las relaciones entre las palabras y las imágenes, es el espacio en el que las fuerzas y sus confrontaciones sólo pueden tener lugar a través de la mediación del espejo y la écfrasis, esto es, a través de la imagen y la palabra. Las fuerzas en confrontación constante, en este mundo que Nietzsche muestra en el espacio visual de *su espejo (in meinem Spiegel)*, y que lleva a definirlo como “el mundo” y como “el espacio”, entre comillas, están representadas por la imagen y la palabra. De esta forma, el espacio es también el espacio del encuentro y juego de palabras e imágenes como fuerzas en constante dinamismo: el espejo y la écfrasis.

Creemos que así lo entiende también el filósofo francés Henri Lefebvre<sup>2</sup> cuando desarrolla su influyente filosofía del espacio a partir de otra interpretación de los

---

2. Reproducimos el texto completo del que hemos extraído el epígrafe: “Qu’est-ce qui dissimule cette vérité de l’espace (social), à savoir qu’il est un produit (social)? Une illusion double, chaque côté renvoyant à l’autre, renforçant l’autre: l’illusion de la transparence et celle de l’opacité (l’illusion ‘réalistique’) [...] L’espace? Lumineux, intelligible, il offre à l’action son Champ libre. Ce qui s’accomplit dans l’espace émerveille la pensée: sa propre incarnation en un *dessein* (ou *dessin*, la proximité de ces mots ayant un sens). Le dessein sert de médiateur, lui même fidèle, entre l’activité mentale qui invente et l’activité sociale qui relise; le dessein se déploie dans l’espace. L’illusion de la transparence se confond avec celle d’une innocence de l’espace: sans pièges, ni cachettes profondes. La dissimulé, la caché, donc le dangereux, s’opposent à la transparence, saisissable d’un regard à l’œil de l’esprit qui éclaire ce qu’il contemple [...] Ainsi coïncideraient à peu près l’espace social et l’espace mental, celui des lieux pensés et parlés (topiques). Par quel trajet? Par quelle magie? Le cryptique se décrypte aisément, après intervention de la parole et ensuite de l’écriture” (Lefebvre 2000: 36-37).

procesos de la producción y reproducción social de la realidad tanto desde el mismo Nietzsche como desde las propuestas del surrealismo, del movimiento situacionista, del psicoanálisis y del marxismo. En este caso, la importancia de la palabra, del discurso y de la escritura, no radica solamente en su capacidad descriptiva de una imagen, es decir, no radica exclusivamente en la ékfrasis, sino que la relación entre el espacio y la palabra, para el francés, va más allá. Si Nietzsche nos ha mostrado (*zeigen*) qué es para él *este mundo (diese Welt)*, y lo ha hecho describiendo verbalmente una imagen en el espejo y enfatizando que se trata de un continuo dinámico y convulso, Lefebvre vendrá a explicarnos, complementariamente, cómo se produce, social, histórica y medialmente, este mundo (*diese Welt*)<sup>3</sup>, lo cual a su vez significa, cómo se produce (socialmente) el espacio (social) y qué papeles desempeñan, en este proceso social de producción, las palabras y las imágenes. Y Lefebvre nos advierte, inmediatamente, que los papeles que las palabras y las imágenes desempeñan no se deberían reducir ni al describir, ni al mostrar, ni al descifrar, ni al reflejar. Ambas, palabras e imágenes, actúan y circulan en el proceso tanto de mostrar como de producir el espacio<sup>4</sup>.

- 
3. “Si es cierto que el espacio (social) es un producto (social), ¿cómo llega a ocultarse este hecho? La respuesta es: por una doble ilusión en la que cada uno de los términos refiere al otro, afirma al otro, y se oculta tras el otro. Estos dos términos son la ilusión de transparencia y la ilusión de opacidad, o ilusión ‘realista’. Acá [desde la ilusión de transparencia] el espacio aparece como luminoso, como inteligible, como acción libre de represión. Lo que sucede en el espacio otorga al pensamiento una cualidad milagrosa, la cual se encarna por medio de un diseño (en ambos sentidos de la palabra). El diseño sirve como mediador —como garante de gran fidelidad— entre la actividad mental (invención) y la actividad social (realización) que se despliega en el espacio. La ilusión de transparencia va mano a mano con una perspectiva del espacio que lo entiende como inocente, como libre de trampas y de lugares secretos. Todo aquello que está oculto o disimulado —y que por eso mismo es peligroso— es un antagonista de la transparencia, desde cuyo dominio todo puede ser rescatado por una simple mirada de este ojo mental que ilumina todo aquello que contempla [...] Por lo tanto, habría que asumir la existencia de una cruda concordancia entre el espacio social, por un lado, y el espacio mental —el espacio topológico de las nociones y de los enunciados— por el otro lado. ¿Por medio de qué vía, en virtud de qué magia, emerge esta idea? La presunción que tenemos es que una realidad cifrada llega a ser descifrada gracias a la intervención, primero, del habla y, luego, de la escritura”. (Traducción del autor.)
  4. Lefebvre, dicho de otro modo, está interesado en explicar las relaciones entre la lógica de las representaciones, las praxis sociales, la alienación, las formas del poder y el espacio. Para ello, como lo menciona en el epígrafe citado, la palabra no viene a definirse como simple herramienta de desciframiento del espacio (ilusión de transparencia del espacio), y la imagen no viene a definirse como imitación especular del espacio (ilusión realista del espacio o de opacidad). La imagen y la palabra son parte del espacio y no

Pues bien, el espacio es, entonces, donde los discursos de poder y conocimiento son transformados en relaciones reales de poder. Es desde este punto de partida que Lefebvre clama por una teoría de la *desfetichización* del espacio, en la que se tendría como objetivo el dejar de percibir el espacio como un aspecto inerte y pre-determinado de lo real, del Mundo, con mayúscula, para poder entonces entenderlo como algo vivo y dinámico, que se produce e instituye no sólo desde la normatividad del Estado y el diseño de los urbanistas y los arquitectos, sino también desde los modos que tiene el ser humano particular de vivir, practicar, simbolizar, representar y observar el espacio, modos poblados de innumerables formas de imágenes y de palabras. La des-fetichización y des-alienación del espacio implican, en este sentido, una revisión de los lugares y roles de las palabras y las imágenes:

[...] les ensembles, codés ou non, systématisés ou non, de signes et symboles *non verbaux* relèvent-ils des mêmes catégories que les ensembles *verbaux*, ou bien leur sont-ils irréductibles? [...] Les ensembles non verbaux se caractérisent donc par une spatialité irréductible à la "mentalité". En un sens, les paysages, ruraux et urbains, en font partie. Sous-estimer l'espace, le négliger, le réduire, équivaut à surestimer les textes, les écrits et écritures, le lisible et le visible, en réduisant à eux l'intelligible (Lefebvre 2000: 75).

En el texto seleccionado por nosotros como epígrafe de esta parte de nuestra investigación se nos presenta, condensada, una argumentación, complementaria a la que el texto de Nietzsche nos había abierto sobre el espacio como una representación poblada y dinamizada por las palabras y las imágenes, y de manera más concreta se nos explica qué entiende Lefebvre por esta des-fetichización. En este caso, enfatizando la complejidad de elementos que entran en el juego social de la producción del espacio, Lefebvre nos explica que dicha fetichización tiene lugar gracias, entre otros muchos procesos, al cambio del espacio vivido por una noción más bien mental. Este es un cambio, ya en sí mismo topológico, como lo expone el autor francés, pero ¿cómo explicar este cambio topológico que hace del espacio

---

de su trabajo por parte de un ojo, un oído, una mano o una mente que frente al espacio pasivo, externo y dado se define como el polo de la actividad de contemplación, iluminación, imitación, desciframiento e interpretación. Imagen y palabra no están fuera del espacio, sino en el espacio, y por lo tanto se ubican en el centro de la preocupación por la producción (social) del espacio (social), sus diversas dimensiones y sus procesos específicos. En la teoría sobre el espacio que este autor francés ha desarrollado, los procesos de producción no se limitan a explicar las dinámicas de las mercancías sino que se pueden y se deben aplicar, también, al estudio de la producción y reproducción de representaciones que tienen lugar tanto en el individuo como en la sociedad y en las prácticas culturales (Lefebvre 2000: 100-110).

vivido un espacio mental dominado por este *ojo mental que ilumina todo aquello que contempla*, y que se presenta como vencedor en esta dialéctica simplista del antagonismo entre lo oculto y lo transparente, entre lo evidente y lo opaco? Lefebvre nos da dos claves, una es la necesaria incorporación de las convenciones y los discursos sobre el espacio como parte del desarrollo histórico de dos determinadas ilusiones dentro de las explicaciones de los mecanismos de producción del espacio, ilusiones denominadas por él de transparencia y de opacidad. La otra clave, es también una incorporación, pero en este caso se trata de la incorporación de las convenciones mediales y de representación como parte de estas ilusiones. Por lo tanto, una crítica de la fetichización y alienación del espacio lleva a una revisión de los espacios tanto como de lo que se dice y se muestra del espacio, es decir, de los discursos, algo que al mismo tiempo implica una revisión de los roles de la palabra y la imagen en estos discursos. Según Lefebvre, la concepción del lenguaje como herramienta privilegiada en el *desciframiento* de esta, supuestamente *cifrada*, realidad, forma parte de la ilusión de transparencia, tanto como la concepción de la imagen en cuanto mera imitación y mero reflejo del espacio forma parte de la ilusión realista o de opacidad.

El trabajo de entender el espacio no como un misterio de ocultamientos, lugares encantados o secretos, y de des-ocultamientos, capacidades asombrosas de profundización y desencantamiento, sino como el producto de una serie de mecanismos y actividades de orden social requiere entonces una nueva comprensión del papel de las palabras y del lenguaje tanto como de las imágenes y sus soportes. La misma noción (fetichizada) del lenguaje como mental, de la imagen como neutral reflejo y del espacio también como transparente u opaco, son formas, producidas socialmente, de concebir el espacio, más que explicaciones de lo que el espacio mismo es. No es que el espacio se descifra gracias al lenguaje y a su naturaleza mental, es decir, a su capacidad asombrosa, objetiva y neutral, de *develar el diseño de la realidad*; ni es que el espacio se refleja en su forma y configuración “real” cuando es diseñado a través de las imágenes, los diagramas, los mapas y los planos, gracias a su, supuesta, naturaleza de signos icónicos e indexicales (*mimesis* y *deixis*). Más bien, tanto las palabras como las imágenes están en el espacio, siendo que esto significa que forman parte de los complejos mecanismos de producción social del espacio al mismo tiempo que son, ellas mismas, espacios, es decir, un producto social.

Aun así, este juego no es tan sencillo como parece en esta descripción que hacemos. El espacio tiene diversas dimensiones y en ellas se llevan a cabo procesos diversos, todos funcionando dentro del gran mecanismo de producción social del espacio y en todos involucradas las palabras tanto como las imágenes. Veamos, resumidamente, cómo nos describe Lefebvre estas *otras* tres dimensiones de la producción social del espacio.

La primera es a partir de la representación del espacio que es dictada por los profesionales del espacio (geógrafos, arquitectos, urbanistas, por ejemplo) y que se lleva a cabo en las obras del poder y el capital que transforman los espacios. La segunda remite al espacio vivido por sus habitantes a través de símbolos, imágenes, discursos e intercambios, en donde, por ejemplo, la imagen de una ciudad es construida colectivamente a partir de la experiencia y el diálogo, entre las observaciones de cada ciudadano y las formas en que éstos se apropian de los lugares específicos para cargarlos de sentido y significado. Por último, la tercera manera en que Lefebvre nos propone encarar el tema del espacio y de su producción social, tiene que ver con las redes de la vida cotidiana, con el espacio practicado a partir de los modos en que cada ciudadano habita y recorre el espacio<sup>5</sup>.

En estas tres dimensiones las palabras y las imágenes desempeñan un papel determinante. No hay que creer, como lo advierte el mismo Lefebvre en el texto del epígrafe, que las palabras y las imágenes entran al juego de la producción del espacio exclusivamente como parte de las representaciones del espacio. Las imágenes y las palabras atraviesan la producción del espacio y se presentan como determinantes tanto en las representaciones del espacio, como en la práctica espacial y en los espacios de representación. Dicho de otra manera son parte del *diseño*, como son parte de las rutas, itinerarios y recorridos de las personas en su apropiación del espacio por sus prácticas, y son parte de las codificaciones verbales y visuales de lo espacial dentro de lo social<sup>6</sup>.

- 
5. Lefebvre identifica tres momentos en la producción del espacio y en su simbolización: las prácticas espaciales, las representaciones del espacio y los espacios de representación. 1. Las prácticas espaciales, que están vinculadas con la producción y la reproducción de lugares y espacios comunes especiales en una continuidad que demanda una competencia y una performatividad de los miembros de esa formación social. Se refieren a los procesos por los que generamos, utilizamos y percibimos el espacio bajo una especie de colonización del mundo de la vida a partir de antiguos e históricamente sedimentados “espacios concretos”. 2. Las representaciones del espacio, que van unidas a las relaciones de producción y a su orden de conocimientos, signos, códigos y relaciones frontales. Se refieren a espacios concebidos y derivados de una lógica particular y de saberes técnicos y racionales, un espacio conceptualizado, el espacio de científicos, urbanistas, tecnócratas e ingenieros sociales. Este punto, además, de las representaciones del espacio vincula las instituciones con una lógica de visualización hegemónica que hace a los espacios legibles a partir de los mapas, las estadísticas y cierto tipo de arte. 3. Por último tenemos los espacios de representación, que corresponden a las simbolizaciones que no son códigos del espacio, sino códigos de los espacios de representación, como por ejemplo el arte (Lefebvre 2000: 48).
  6. Son espacios vividos como formas de conocimiento locales y menos formales, más dinámicos, simbólicos, saturados de significados, construidos y modificados en el tiempo

Dentro de estas tesis de Lefebvre sobre la producción del espacio resulta crucial para nuestro tema la idea de que “l'espace (social) est un produit (social)” (Lefebvre 2000: 35). En la medida en que podemos aplicar esta misma tesis al espacio medial, es decir, al espacio de la circulación de imágenes y palabras, y a las convenciones que rigen este espacio, se puede entonces extender dicha tesis a la idea de que el espacio (medial-social) es un producto (medial-social). De esta manera, el problema de la representación no sólo se relaciona con uno de los términos de la dialéctica tripartita, sino que se convierte en un elemento problemático en cada uno de los términos de la relación. En la medida en que se acepta que el espacio es social, y que lo medial es también social, y que ambos son productos igualmente sociales<sup>7</sup>, se intenta superar una lógica que no sólo ha tenido relación con la comprensión del espacio, sino también con la comprensión de lo medial a partir de un determinado esquema de la representación. Esta lógica es la lógica de la separación entre el continente y el contenido, que genera la separación entre el espacio como un continente y los objetos como lo contenido, y la reducción de la representación a un asunto meramente técnico o mimético:

La representación no puede reducirse a la sombra, al eco, al reflejo. No contiene *menos* que lo representado, sino *más* [...] Vivir es representar(se), pero también transgredir las representaciones (Lefebvre 1983: 98-99).

El concepto de la representación expone la fuerza de las representaciones, pero no puede suprimirlas únicamente por su eficacia. El concepto tiende hacia el doble debilitamiento de la cosa; en esto, por su debilidad, se acerca a la ideología y a su pobreza (Lefebvre 1983: 102).

Dicho de otro modo, la lógica de la producción del espacio está determinada por la doble cara de toda representación, y por la doble cara de todo medio, sea

---

por los actores sociales: Los espacios de representación no necesitan obedecer a reglas de consistencia o cohesión porque están llenos de elementos imaginarios y simbólicos, y tienen su origen en la historia, tanto del pueblo como en la historia de cada individuo que pertenece a este pueblo (Lefebvre 2000: 51). En este caso se trata de una forma más de explicar el fenómeno por el cual a pesar de tener conciencia de la dominación seguimos actuando para su reproducción de forma que mi historia es interpretada por mí contra ella misma a beneficio de las herramientas de interpretación y las coordenadas externas, impuestas y colonizadoras.

7. Lo cuál significa también que el espacio y lo social también son mediales, es decir, se producen, desarrollan y expresan a través de determinadas convenciones respecto de los soportes mediales de signos, símbolos y representaciones.

verbal o visual, según la cual, las imágenes y las palabras son en sí mismas espacios y representaciones del espacio, herramientas sociales de la producción del espacio, almacenes o depósitos de representaciones determinadas del espacio. Imágenes y palabras son parte de las prácticas espaciales, de las representaciones y de los espacios de representación<sup>8</sup>. ¿Cuál será el terreno más sólido, sobre el cual se podría crear otro modelo de entendimiento de los diferentes tipos de signos y símbolos, sin reproducir el binarismo del continente y el contenido, de la representación y lo representado, de lo mental y lo espacial?<sup>9</sup>

Lefebvre mismo nos da un par de pistas para poder responder a esta cuestión. Él nos indica que hay tres elementos en los que la complejidad de relaciones entre las representaciones y el espacio tienen lugar fuera del ya mencionado binarismo (o abren la posibilidad de superar el modelo explicativo binario): el cuerpo, la ideología y la vida. Esto es, el cuerpo en cuanto totalidad práctico-sensible, la ideolo-

- 
8. Otro punto crucial, para nuestra propia investigación, que proviene de las reflexiones de Lefebvre sobre el espacio y de su relación con el tema de las mediaciones y las representaciones tiene que ver con los problemas del modelo de entendimiento según el cual las representaciones verbales remiten exclusivamente a lo mental, mientras las representaciones visuales remiten a lo espacial (Lefebvre 2000: 75). Si el espacio no es más un problema mental alejado de la vida y de la sociedad, también la representación debe ser entendida integralmente como una actividad vital. Y en cuanto actividades vitales requieren de la producción social de su dimensión colectiva. En la medida en que toda realidad social está relacionada simultáneamente con la dialéctica entre lo vivido, lo representado y lo concebido, en esa misma medida no se puede pensar la producción del espacio sin las palabras y las imágenes, esto es, sin su necesaria vinculación y reenlace en una constante circulación entre las representaciones del espacio, los espacios de representación y las praxis espaciales sociales. En los siguientes capítulos de esta parte de nuestra investigación abordaremos estas relaciones y estudiaremos los modos en que las relaciones entre las palabras y las imágenes realizadas por los artistas centroamericanos contemporáneos, tienen acá mucho que aclarar sobre este vínculo entre el espacio y las representaciones.
  9. Con respecto a este tema hemos de apuntar que nuestra lectura intenta destacar algunas de las tesis de Lefebvre sin pretender elaborar una interpretación completa de su sistema ni intentando seguir todas las direcciones a las que este mismo sistema apunta. Un ejemplo de esta restricción es, justamente, el no tener acá espacio para la revisión del hecho de que Lefebvre parece inclinarse por producir una teoría de la representación basada ejemplarmente en el lenguaje, siguiendo en esto la idea nietzscheana de que lo realmente dicho no corresponde a un simple modelo de significación sino a un complejo entramado de significados, valores, saberes y poderes en disputa, y que esto se muestra de forma paradigmática en el lenguaje, desde donde puede ser aplicado a las demás formas de representación (Lefebvre 2000: 148).

gía como determinación de los discursos y de sus lógicas de dominación, y la vida como praxis cotidianamente puesta a prueba entre los límites del cuerpo y de los discursos y estructuras que intentan apropiárselo.

La obra de arte, en este panorama, obtiene un lugar central en las explicaciones de la producción social del espacio en su relación con la representación, a través de los elementos del cuerpo, la ideología y la vida. La obra de arte trabaja con y bajo la condición, el alfa y el omega, dice Lefebvre, del *découpage* y el *montage*. La comunicación entre los diferentes signos también está marcada por esta condición según la cual siempre se parte de una fragmentación y esta fragmentación genera la producción de un “*milieu*” *incriminé* en la segmentación del espacio (Lefebvre 2000: 116):

Parfois, cependant, la tendresse et la cruauté d'un artiste transgressent les bornes de l'image. Quelque chose affleure, une autre vérité et une autre réalité que celles de l'exactitude, de l'éclairage, de la lisibilité, de la plasticité. Il en va pour les images comme pour les sons, pour les mots, pour la brique et le béton, pour tous les signes (Lefebvre 2000: 116).

En esta segmentación del espacio se producen las ilusiones de transparencia y de opacidad, las cuales pueden expresarse simultáneamente en la idea de un espacio circunscrito, esto es, de un *cuerpo* con contornos y límites definidos (Lefebvre 2000: 202). Con esta segmentación, en otras palabras, se produce un intersticio entre el yo y su cuerpo, en el que se deslizan (*s'y glisse*) el lenguaje, los signos y la abstracción:

Ce qui s'y glisse permet le glissement du sens hors du vécu, hors du corps charnel, Mots et signes permettent – bien plus, ils provoquent, suscitent, commandent (en Occident) – la métaphorisation, la déportation hors de soi du corps physique. Indistinctement magique et rationnelle, l'opération introduit un étrange mouvement de *désincarnation* (verbale) et de *réincarnation* (empirique), de déracinement et d'enracinement, de spatialisation dans une étendue abstraite et de localisation dans une étendue spécifiée. C'est l'espace mixte (encore naturel, déjà produit) des premières années de la vie, et plus tard de la poésie, de l'art, espace de représentations (Lefebvre 2000: 234).

La fantaisie de l'art? Renvoyer de l'actuel, du proche, des représentations de l'espace, au plus lointain, à la nature, aux symboles, aux espaces de représentation (Lefebvre 2000: 268).

Pero esta segmentación también involucra el espacio absoluto que persiste e insiste desde el discurso, desde el espacio del discurso, desde este intersticio, este insignificante *in between* insinuado por los contornos entre lo imaginario y lo real, entre el espacio corporal y los cuerpos-en-el-espacio:

Qui parle? Et d'où, de quel lieu? [...] Les mots sont dans l'espace, et n'y sont pas. Ils parlent de l'espace; ils l'enveloppent. Le discours sur l'espace implique une vérité de l'espace, qui ne peut venir d'un lieu situé dans l'espace mais d'un lieu imaginaire et réel, donc "surréal" et pourtant concret. Et pourtant conceptuel! (Lefebvre 2000: 290-291).

En ese sentido la obra de arte ofrece una oportunidad muy especial de hacer ver que el mundo de los signos y las imágenes, el mundo de las palabras y las imágenes, es también la constatación del viejo lema bíblico según el cual *mundus est immundus* (Lefebvre 2000: 447-448), de que es posible una ubicación en el intersticio, un espacio entre la sombra y la luz, entre lo concebido (la abstracción) y lo percibido (lo leíble y lo visible), entre lo real y lo irreal. Este mundo tiene el derecho de hacerse pasar por real, aunque no lo sea. Pero lo que interesa determinar no es si este mundo es real o no pues él mismo es el mundo del intersticio. Lo que interesa es confirmar que se trata de una lógica en la que un mundo se presenta a sí mismo como transparente (o puro), como garante de la concordancia entre lo mental y lo social, entre el espacio y el tiempo, entre el afuera y el adentro, entre las necesidades y los deseos. Una lógica que es capaz de producir la idea de unidad del discurso que ve al lenguaje como sistemático y al pensamiento como lógico. En la medida en que "ce monde des images et des signes, cette fin du vieux 'monde' (*mundus est immundus*) se situe au bord de l'existant, entre l'ombre et la lumière, entre le conçu (abstrait) et le perçu (le lisible-visible). Entre le réel et l'irréel. Dans les intervalles, dans les entre-deux. Entre le vécu et la pensée [...] Il se donne pour la transparence [...] Il règne par la transparence" (Lefebvre 2000: 447-448), este mundo oculta su naturaleza de producto y de obra, por lo que se constituye también como mundo del engaño y de la *ideología*:

C'est un monde piégé: le plus piégé des mondes, le monde-piège. Ce qui contient se cache dans les recoins, dans les marges. On parle d'art, de culture, et il s'agit d'argent, de marché, d'échanges, de pouvoir. On parle de communication; il ne s'agit que des solitudes. On parle de beauté, il s'agit d'une image de marque. On parle d'urbanisme, il ne s'agit de rien (Lefebvre 2000: 448).

Pero al mismo tiempo que mundo del engaño y de la ideología (Lefebvre 2000: 31, 49-53, 405-410), este mundo de las imágenes y los signos, de las palabras y las imágenes, es una práctica constante que pone en comunicación e intenta sobrepasar la separación y distinción entre obra y producto, sobre todo a través del arte, y es esto lo que, según Lefebvre, el arte viene a señalarnos. El arte, más allá de su significado como sello que un objeto aislado recibe de un sujeto o que para un sujeto también aislado el objeto posee, abre la posibilidad de pensar este mundo del intersticio como un mundo de orientaciones, de producción social de una *vida* en transformación:

Une *orientation*. Rien de plus et rien de moins. Ce qui se nomme: un sens. A savoir: un organe qui perçoit, une direction qui se conçoit, un mouvement vécu qui fraie son chemin vers l'horizon.

En la misma medida en que Lefebvre se interesó más por el significado y la importancia del espacio en la comprensión de procesos sociales actuales, nuestro interés en señalar las dimensiones espaciales de las relaciones entre las palabras y las imágenes reside en la comprensión de procesos estéticos de crítica y revisión de la producción social del espacio a partir de las obras *intermediales*<sup>10</sup> de las artes visuales. El espacio, las palabras y las imágenes se encuentran gracias a los procesos de producción social, en la medida en que se concibe el espacio como una producción social en la que lo producido, los lugares, las ciudades, los domicilios, lo público y lo privado, es al mismo tiempo una praxis, una estrategia y un texto, y pone en constante conexión dinámica a la cotidianidad, los lugares, las ciudades y los domicilios con el Estado y las demás formas del poder. El espacio es, en este sentido, lo que ha sido apropiado y ocupado por praxis, estrategias y textos para formar imágenes y palabras articuladoras entre los seres humanos, la cotidianidad, los lugares y el poder. No hay entonces un espacio físico, otro espacio mental y otro espacio social, sino una dialéctica tripartita entre el espacio percibido (praxis espacial), el espacio pensado o concebido (representaciones del espacio), y el espacio vivido (el espacio de la representación) (Lefebvre 2000: 49, Schmid 2005).

Creemos convencidamente, como también lo hacía Lefebvre, que las experimentaciones llevadas a cabo en el arte pueden ayudar a entender la conflictividad intrínseca a los procesos de producción social del espacio. Para esto, como ya hemos explicado, es necesario tomar en cuenta como parte crucial de esta conflictividad a las relaciones entre las imágenes y las palabras. Las obras de arte, como las imágenes y las palabras, pueden conducir a la fetichización del espacio (ilusiones de transparencia y opacidad) y convertirse en armas del engaño mentalista del espacio y de sus consecuencias alienantes e ideológicas. Pero el arte, como las imágenes y las palabras, también puede articular fuerzas de crítica y resistencia a las formas alienantes del espacio y a las formas de su producción y reproducción.

---

10. Para el concepto de intermedialidad véase Rajewsky, 2002, en este texto se explican de manera esquemática y didáctica, diferentes esquemas de categorización de las relaciones que se establecen entre diversos medios dentro de la producción cultural, fundamentalmente entre palabras e imágenes. La definición de algunos fenómenos como intermediales responde a la siguiente definición general de lo intermedial: "Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren" (Rajewsky 2002: 13, 19).

## 5

# Espacios de la historia, lugares de la memoria

La relación entre los espacios del arte, los espacios representados por el arte, la producción (social-medial) del espacio (social-medial), las artes visuales y la historia está marcada por una serie de fenómenos culturales que involucran tanto la distinción entre espacio y lugar, como la distinción entre historia y memoria. En la medida en que las artes contemporáneas establecen configuraciones en las que se invocan imágenes y palabras del pasado para generar una experiencia estética en el presente, en esa misma medida habría que preguntarse por el papel que juegan las artes, y con ellas las relaciones entre las imágenes y las palabras, en esta red de problemas entre historia, memoria, espacio y lugar. Vamos a exponer acá, en este capítulo 5 de nuestro texto, una respuesta a esta pregunta a partir de lo que se explora y se expresa en algunas obras del arte centroamericano contemporáneo.

Iniciamos con una obra en constante reelaboración y desarrollo, *Auras de Guerra* (1996-2007) del artista nicaragüense Ernesto Salmerón (1977). En esta temporal, espacial, medial y estéticamente compleja obra se plasman de manera sumamente sugestiva las relaciones entre la historia, el lugar y la memoria, a partir del motivo de la celebración de los aniversarios de la Revolución Sandinista, el 19 de julio de cada año, en la Plaza de la Revolución de Managua<sup>1</sup>, Nicaragua, y que esta

---

1. Ya el nombre de la misma plaza representa un problema de interpretación histórica y de disputa por el establecimiento de los acentos en las narraciones históricas dentro de

obra ha seguido año con año a lo largo de su desarrollo de 1996 a 2007. Con esta celebración como marco y contexto, en *Auras de Guerra* se montan una serie de acciones en las que, tanto en el imaginario nicaragüense en un primer lugar<sup>2</sup>, como en el imaginario centroamericano e internacional en un segundo momento<sup>3</sup>, las condiciones actuales de las relaciones entre la historia, el lugar y la memoria se ponen en marcha como pruebas y huellas de un silencioso proceso: el deterioro de los vínculos de la colectividad con aquello que sucedió en el pasado, con sus fuerzas, sus ideales y sus compromisos, y el deterioro de la celebración misma como lo que,

---

la formación de la memoria oficial y la memoria colectiva. Tenemos la antigua denominación de Plaza de Armas (antiguo modo de llamar al punto central de las funciones de gobierno) o la denominación posterior, durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, de Plaza de la República, y luego del derrocamiento de la dictadura dinástica de los Somoza, de 40 años de duración, en 1979, la denominación de Plaza de la Revolución. Más recientemente, el traslado de las celebraciones nacionales a otras plazas, la negativa de los últimos gobiernos a seguir llamándola Plaza de la Revolución, la reconstrucción del Palacio Nacional, que ha tomado y cercado parte de la plaza, y la construcción de una colorida fuente en lo que quedaba de plaza abierta, amenazan material y simbólicamente este espacio de la memoria histórica nicaragüense, además de que lo siguen manteniendo como un lugar en disputa entre las fuerzas colectivas y las fuerzas políticas, y dentro de la producción nacional de formas de la memoria y de interpretación del pasado histórico nacional.

2. La presentación retrospectiva de la obra *Auras de Guerra: Intervenciones dentro del espacio público revolucionario nicaragüense 1996-2006*, en el año 2006, en el Palacio Nacional de Cultura de Managua, Nicaragua, fue censurada y suspendida la misma noche de su inauguración y apertura, al ser juzgada por las autoridades de Managua como una actividad pública de propaganda política y no como exposición de arte.
3. En noviembre de 2006 *Auras de Guerra* se traslada a El Salvador, pasando por Honduras, para participar y ganar el primer premio de la Bienal Centroamericana de Artes Visuales. El siguiente año, en 2007, esta exposición se traslada a Italia, pasando por Costa Rica, para participar en la 52ª Bienal de Venecia (Salmerón 2007b). En noviembre de ese mismo año se vuelve a montar en las instalaciones de la Fundación Teor/ética, en San José, Costa Rica, comprendiendo ahora el período de 1996 a 2007, es decir, incluyendo el hecho del cierre, censura y clausura de la exposición en Managua un año antes, la victoria en la Bienal Centroamericana, la participación en la Bienal de Venecia y la acción del traslado de parte de la exposición, un camión IFA llamado *El Gringo de la Centroamericana* y un muro con un antiguo grafiti de Sandino, siguiendo el duro trayecto de cientos de miles de migrantes nicaragüenses hacia Costa Rica. Posteriormente, en el mes de diciembre, una versión restringida al período 2000-2004 (a la que se suma el nuevo proyecto de Salmerón *La Guerra Colorida*) es expuesta en la Minoriten Gallery, en Graz, Austria (Salmerón 2007). *Auras de Guerra 1996-2006* fue adquirida en 2008 por la Tate Modern Gallery de Londres, Inglaterra.

en el presente, mueve el recuerdo más bien alejándolo aún más de aquellas fuerzas, aquellos ideales y aquellos compromisos. A propósito de este distanciamiento y este deterioro de la memoria histórica, el mismo Salmerón nos comenta en una entrevista reciente el lugar que ocupa esta preocupación en la génesis de su proyecto de *Auras de Guerra*:

Estas fotos, son una añoranza de una manera de vivir, consciente de que no había mucho de nada: la gente apreciaba lo que tenía y muchas veces lo compartía. Es una añoranza de aquél sentimiento de que a todos nos hacía falta en algún momento lo mismo. Todos teníamos que distribuir bien el arroz y los frijoles, la gasolina. Era una guerra contra el derroche.

Un respeto hacia los que tenían menos y una búsqueda de mejorar o disminuir esa diferencia. Había una especie de solidaridad, al menos espiritual, daba pena tener más que otros. Urgía tratar de equilibrar aquello. Y se hacía, se lograba, dentro de un respeto mutuo, tanto en el que daba como en el que recibía, y a veces no se sabía quién daba, si el que recibía o el que daba.

Estas fotos son una decepción ante la pérdida de aquello que hacía sentir que las cosas cambiaban aunque fuese mínimamente. Es mi ira ante la indiferencia actual (Pérez-Ratton y Olmo 2004: 136)

Para la primera fase de esta obra el espacio elegido para desarrollar las *Auras de Guerra* es la misma Plaza de la Revolución. En ella Salmerón realiza y recopila una serie de fotografías, cada 19 de julio, para el proyecto de investigación de su tesis de grado en Comunicación Social en la Universidad del Valle, de Cali, Colombia, titulada *Auras de guerra. Intervenciones dentro del espacio público revolucionario nicaragüense*<sup>4</sup>. Sobre este proyecto académico se monta luego el proyecto artístico *Auras de Guerra*. La transición entre la dimensión académica y la artística de estas preocupaciones por la memoria, el espacio, la historia y la intervención medial y comunicativa es comentada por Salmerón en varios textos y entrevistas que han venido acompañando las exposiciones e instalaciones de las piezas artísticas. Veamos algunos ejemplos paradigmáticos:

Álbum dentro de un sentido amplio, ese libro de incalculable significación, bagaje de recuerdos. Imaginarios o palpables. Su pasaje dentro de esta cita con el recuerdo, la

---

4. Esta tesis de grado fue presentada en la Escuela de Comunicación fundada e inspirada por el conocido semiólogo, antropólogo y experto en comunicaciones y medios colombiano Jesús Martín-Barbero, en la Universidad del Valle, de Cali, Colombia. En repetidas ocasiones Ernesto Salmerón ha insistido en la importancia que dentro de su carrera artística ha tenido el hecho de haber estudiado bajo la influencia del pensamiento de este intelectual hispanoamericano.

búsqueda de alguna explicación, sus memorias en carne viva, sus ilusiones y desencantos con una revolución, esta revolución. Definitivamente es la búsqueda del álbum de esa familia sandinista, que, como toda familia, sólo se reúne en las “fechas especiales”, obviando la tragedia del resto del año. Hay encuentros, llantos, peleas, bailes [...]. Una familia desmembrada por agentes externos imposibles de controlar, por el poder ajeno a las masas [...]

No tengo acceso a esos álbumes familiares, que, en últimas, sólo imagino. En cierta medida he querido hacerme uno. De una manera muy subjetiva, cerrando con la última serie de fotos en la concentración del 19 de julio del 2000, esa reunión familiar gigante, queriendo ser sabotada por una fuente iluminada musical y por un palacio, construidos en la mitad de la plaza que durante veinte años había sido el lugar de encuentro de esa familia. Reunión de desconocidos en sus vidas actuales, añorando lo que compartían en sus vidas pasadas.

Traté de que la gente *quisiera* fotografiarse, me interesó el gesto de pagar por esa foto. Armé un puesto de fotografía, sin rótulo, sólo unos telones, uno negro y uno blanco [...] (Pérez-Ratton y Olmo 2004: 136-138).

Cada año presenciaba los cambios en el discurso Sandinista y los cambios en la arquitectura (la plaza se transformaba hasta desaparecer), todo esto comenzó también a cambiar mi percepción del trabajo al que me estaba enfrentando hasta decidir por “matar el contexto” de la celebración y quedarme con los retratos de la gente con telón que haría en el año 2000 (Salmerón 1999b).

En el principio, no estaba contento con aquellas fotografías, ya que se parecían demasiado a las publicadas en los medios de comunicación masivos. Por tanto, decidí hacer uso de una artimaña y utilicé un telón oscuro, delante del cual pudieron presentarse los hombres como en una escenificación (Salmerón 1999a). (Ilustración 1, imágenes 1.1 y 1.2.)

Este cambio en la percepción del artista no sólo termina convirtiendo un trabajo académico en una obra de arte, sino que, además, hace de las imágenes fotográficas ya no los objetivos mismos de la obra sino parte de acciones de intervención del espacio, como el subtítulo de la obra lo indicara.

La obra de arte es entonces, la materialización no solamente de la historia tal y como la asumimos a través de las narraciones oficiales que están al servicio de los procesos identitarios, productores del sentido nacional, de pertenencia y cohesión social, y del espacio como plaza que encaja en el planeamiento urbano de una ciudad capital y que marca este lugar como un punto de sentido y significado esencial y unívoco, sino que la obra de arte es también, y esto es lo que de manera sumamente interesante logra enfatizar Salmerón en *Auras de Guerra*, la presencia de una memoria que resiste a una única y determinada forma material de su almacenaje y archivo como historia, y la presencia de un lugar que se resiste a tener significado por su papel en el diseño oficial del espacio y que toma diversos sentidos gracias

a la vitalidad de los movimientos de los ciudadanos que lo atraviesan y recorren, que lo usan e ignoran. Una obra de arte de este tipo, sobre la historia y el espacio en contraposición y tensión constante con la memoria y el lugar, no puede tener una forma final estable e idéntica a sí misma más allá del tiempo y de los procesos histórico-sociales. Más bien, una obra de arte tal debería ser ella misma una experiencia constante de cambios y de cuestionamientos, tal y como lo pretende *Auras de Guerra*, una pesquisa incansable de una memoria que se sabe ella misma proceso de recordar y no almacén de recuerdos preformados.

Y acá se inician justamente los efectos de la fuerza crítica y reflexiva de esta obra, cuando intentamos describirla bajo la forma habitual en que se suele describir una pieza de arte, como una unidad idéntica a sí misma a través del tiempo y como lo que se materializa en un solo objeto con marcos determinados y elementos describibles con toda objetividad, y nos damos cuenta de que esta descripción es en este caso imposible. *Auras de Guerra*, en sentido estricto está compuesta por una serie de acciones que han llevado aproximadamente diez años, en las que Ernesto Salmerón ha conformado, a su vez, una serie de estaciones que se han expresado como fotografías, textos, videos, instalaciones, objetos, en configuraciones muy precisas según los contextos de exposición. Tenemos en un primer momento las fotografías de la celebración de los aniversarios de la revolución, tanto las primeras fotografías del contexto y los acontecimientos, como las posteriores posadas fotografías-retratos de cuerpo entero de personas frente a un telón (Ilustración 2, imágenes 2.1 y 2.2), tenemos una serie de 29 videos, aún inacabados, titulados *29 Documentos sobre la Revideolución en Nicaragua*, tenemos las fotografías de un grafiti con la silueta borrosa de Sandino y con la superficie del rostro desmoronada o descascarada (Ilustración 3, imagen 3), tenemos el proceso de desmontaje de este muro para ser expuesto en la plaza y custodiado simultáneamente por desmovilizados del ejército sandinista y de las fuerzas armadas contrarrevolucionarias (Ilustración 4, imágenes 4.1 y 4.2), y luego transportado por un intervenido ex camión militar IFA, ahora de colorido adorno y bajo el nombre de *El Gringo de la Centroamericana*<sup>5</sup>, desde Nicaragua, primero a El Salvador, a través de Honduras, y

---

5. En realidad se trató de dos diferentes camiones. El primero, conocido como *El Gringo de la Guinea*, viajó de Nueva Guinea, en Nicaragua, a Managua para seguir hacia la Bienal Centroamericana en El Salvador, pasando por Honduras, ida y vuelta. Este camión regresó a Nueva Guinea puesto que el artista no pudo comprárselo a sus dueños luego de que éstos subieran su precio al conocer que había sido parte de la obra que había ganado la Bienal Centroamericana en El Salvador. El segundo, tal y como nos narra Salmerón en una comunicación escrita privada del 6 de marzo de 2010: “lo encontré en Esquipulas, Matagalpa [Nicaragua], para ir a Venecia, pasando por Costa Rica. Era

posteriormente, a través de Costa Rica, hasta la Bienal de Venecia en Italia (Ilustración 5, imagen 5), también tenemos una línea de diseño gráfico en los textos que acompañan las fotografías, y en los volantes y papeletas que Salmerón distribuía durante la masiva concentración de gente en la celebración de los aniversarios de la revolución (Ilustración 6, imagen 6), una línea de diseño que se incorpora también a los videos, o que componen textos que hacen de obra-catálogo en forma de periódico, de folletito de bolsillo, o de sitio web dentro del ciberespacio (Salmerón 1999c)<sup>6</sup>.

---

de Don Pedro José Tablada. Fuimos juntos hasta Moín, Puerto Limón [Costa Rica]. Él mismo pidió que le tomara unas fotos despidiéndose de su camión. Unas fotos entregándome el camión. Fue otro “vagabundeo”, acompañado de Don Enrique Silva, mecánico de la familia [...] Don Pedro lo tenía de color celeste, Silva lo pintó con su hermano, que se fue a Estados Unidos con la paga y ahora se quiere regresar. Lo pintaron copiando una fotografía de una revista donde había salido la pericia de El Salvador, y donde anunciaban que íbamos a Venecia [...] todo el mundo creyó [que fue] en *El Gringo de la Guinea*, pero realmente fuimos con *El Gringo de la Centroamericana*, que era el barrio donde vivía yo”.

6. Ernesto Salmerón ha hecho de la World Wide Web otro espacio de intervención y otro lugar del arte, gracias a su sitio titulado E.V.I.L. (Ejército Videasta Latinoamericano). Las lógicas de la instalación y del montaje se potencian en esta utilización de la web al permitir operar el ciberespacio de forma similar a como opera el museo o la galería con respecto a los originales. En la Red, todos los signos, palabras e imágenes, reciben una dirección, un domicilio, son localizados y localizables en una topología y cada dato recibe una historia. Se trata de imágenes y palabras que se localizan y en esta nueva localidad el artista pasa a ser escritor y a ser curador de textos y de imágenes, para montarlos o instalarlos en la Red de determinada forma. Estos *sitios* se *visitan*, más que se miran o se leen, y el viaje por las cosas se hace posible gracias al viaje por los sitios. En este sentido Salmerón ha sabido aprovechar de la web lo que el filósofo del arte alemán Boris Groys ha desarrollado en su *teoría de los medios* sobre la *topología del arte* en la época contemporánea: “Worte, Bilder, Zeichen werden hier nicht mehr als bloße Beschreibungen der Dinge, d.h. der Dateien, benutzt, sondern als ihre Notierungen, ihre Adressen — um diese Dateien wie Geister zu rufen. Die Sprache wird nicht mehr bloß signifikativ verwendet, sondern, wie Benjamin es beschreibt, auch evokativ — und zwar die ganze Sprache, denn jedes Sprachzeichen, jedes Bild und jedes Fragment eines Bildes können im Netz als magische Befehle benutzt werden” (Groys 2003: 46). “Es handelt sich hier also in erster Linie um eine Weiterentwicklung der Prozesse, die im Kunstsystem ohnehin stattfinden, so daß der Ortswechsel innerhalb einer festgelegten Topologie inszwischen zum zentralen Verfahren der Kunstproduktion geworden ist — eine Weiterentwicklung, die von der Möglichkeit begünstigt wird, große Massen von Texten und Bildern zu archivieren und zu transportieren[...] Es ist zu behaupten, daß das Kunstwerk eine Ware sei. Viel schwieriger aber ist zu bestimmen, welche Waren Kunstwerke sind” (Groys 2003: 43).

En este sentido, como parte de una obra de arte con clara naturaleza procesual e intermedial, nos parece claramente justificada y adecuada la intención de Salmerón de poner en contacto sus obras con diferentes formas de la palabra escrita. Concretamente se pueden distinguir tres diferentes modos de integración de la palabra dentro de los diferentes procesos y materiales que están sustancialmente vinculados con *Auras de Guerra*: en primer lugar tenemos las palabras que forman parte de los procesos de reflexión, investigación y planeamiento de la obra (como parte de estos textos tenemos la tesis de grado, que ya hemos mencionado, así como las entrevistas en las que Salmerón insiste en narrar las diversas motivaciones contextuales y personales de la producción de la pieza artística); en segundo lugar las formas de la palabra que las fotografías mismas contienen, en su gran mayoría asociadas a signos identitarios como las iniciales del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), el nombre de Sandino, los lemas políticos impresos en las prendas de vestido, así como las marcas y las identidades comerciales tanto de algunas de las prendas llevadas por los modelos de las fotografías como por algunos de los objetos que portan, como por ejemplo una botella de ron o cerveza, una frase en idioma inglés estampada en una camiseta, etc.; en tercer lugar tenemos las formas de la palabra con las que Ernesto Salmerón conforma una especie de marco de la obra a la hora de su montaje como instalación y exposición en las que el nombre de las piezas toma un énfasis irónico muy significativo y en donde los textos de la tesis de grado, y las incidentales formas de la palabra aparecidas en las fotografías son retomadas en forma de documentación de las acciones de intervención pública. Para esto último, Salmerón no elige la forma referencial del comentario o explicación de la obra o de la imagen por parte de la palabra, sino que *incorpora* la palabra dentro del juego semiótico simbólico de la obra, como parte de su montaje e instalación gracias a las formas en que la incluye, como papeleta o volante, como periódico, como folleto de bolsillo, ya lo hemos dicho, siguiendo además una línea de diseño gráfico constante, con una identidad medial claramente demarcada por el colorido, la tipografía y por las formas gráficas del énfasis, la ironía y lo poético. De esta manera el trabajo artístico de Salmerón, y esto se podría concluir de lo dicho hasta ahora, se ha ido desarrollando en la dirección de una ruptura de los límites entre la obra y la no-obra, entre la obra y el contexto de la obra, entre la enunciación y el comentario, o bien incluyendo los textos dentro de los espacios bien delimitados de la obra, o bien logrando crear zonas de indiscernibilidad, intersticios, en los que aquellos límites se difuminan, como por ejemplo en el caso de su sitio web o en el caso de los documentos que hacen de catálogos, presentación o publicidad de la obra o exposición. En estos casos los textos no se pueden ubicar fuera o dentro de la obra justamente porque los límites entre la obra y su afuera se han difuminado intencionalmente.

El punto de partida está claro, como lo expresa un texto de la curadora y gestora cultural Virginia Pérez-Ratton dentro del folleto de bolsillo que cumple como catálogo y como parte de la obra de la exposición de *Auras de Guerra* en San José, Costa Rica, en el año 2006:

[...] el “espacio público revolucionario nicaragüense” [es] un espacio que se ubica en la memoria de un futuro posible, una utopía, para la cual [Salmerón] se había preparado, en la cual debía participar. Pero podríamos decir que el artista termina posicionándose como un cronista, y que más bien toma nota de la desaparición de ese espacio revolucionario, de la anulación de la esperanza frente a la indiferencia generalizada, aunque paradójicamente siga invocando la utopía de su existencia en el espanto de la posguerra.

¿Qué se propone Salmerón con esta obra? El artista tiene la dolorosa conciencia de la imposibilidad de incidir en la historia, que seguirá su curso con o sin él. Aunque esta pieza funciona por sí misma como un deseo de rescatar la utopía de la supervivencia, y [...] un re-encuentro de oponentes, [...] un conmovedor pero austero registro de un recorrido alucinado por las carreteras centroamericanas. *Auras de Guerra*, un proyecto en proceso, es una toma de conciencia profunda y compleja que cuestiona la interpretación maniquea de un proceso histórico que aún no termina, y un primer paso en la re-construcción de una memoria fragmentada, es una propuesta abierta que asume el riesgo de lo incompleto, y que asume sus muchos silencios, sus muchas ausencias, sus muchas interrogantes (Pérez-Ratton y Salmerón 2007).

En medio de esta escurridiza materialidad, del constante estado diferido de “la obra” y esta ubicuidad, nos ocupamos ahora solamente de la primera fase, en la que se involucra directamente a la Plaza de la Revolución, eso sí, tomando en cuenta lo ya dicho: que este paso constante de *Auras de Guerra* de la acción a la fotografía y de la fotografía a la acción, se complementaría, más adelante, con una serie de diferentes formas de exposición a las que se sumarían impresiones, instalaciones, acciones, videos, grafitis, objetos e intervenciones en objetos como autos, extractos de paredes y todo lo que hace de esta una obra en constante reconfiguración a lo largo de una década.

En todas estas formas de exposición y dentro de esta naturaleza *intermedial* de *Auras de Guerra* las relaciones entre las palabras y las imágenes se ven involucradas en un contexto artístico que las explota en muchas de sus variantes y potencialidades. Las relaciones entre las imágenes y las palabras tienen múltiples dimensiones y funciones en *Auras de Guerra*, no sólo por el hecho de que esta obra de arte plural posee numerosas facetas, estaciones y modos de presentarse al público, sino también porque ellas forman parte del mismo problema que la obra aborda, esto es, por un lado, la relación con los acontecimientos, los fenómenos, las distinciones, las discusiones y las experiencias socio-antropológicas del espacio, el lugar, la

historia y la memoria, y por otro lado, el estatus sociocultural del arte contemporáneo como una tensión constante entre los principios de representación, acción, intervención, documentación e instalación. Dicho de otro modo, en *Auras de Guerra* nos encontramos con una propuesta estética que entiende como esencial la doble pertenencia del arte como parte tanto de las discusiones sociales (sobre la memoria y la historia reciente de Nicaragua y Centroamérica, por ejemplo) como de las discusiones y experimentaciones con los potenciales mediales artísticos (como por ejemplo el cuestionamiento de la noción tradicional de obra de arte gracias a la secuencia que pasa de la acción efímera, a la documentación y luego a la instalación).

Además de los textos ya citados arriba, provenientes de la tesis de grado en Comunicación Social, con los que *Auras de Guerra* hacía acompañar las fotografías de la plaza en algunas de sus exposiciones y montajes posteriores, así como en el mismo sitio web del artista, y en los que Salmerón insiste en comentar más ampliamente la experiencia de las relaciones entre memoria, espacio, fotografía y palabra, como parte esencial de su intervención, y como base para proponer una serie de piezas que pudieran entrar a formar parte de una obra-proceso, es decir, de una experiencia continua, de la obra, del artista y de los elementos formales y mediales utilizados, en *Auras de Guerra* también se establecen relaciones entre las palabras y las imágenes de una manera más poética. Veamos más en detalle el funcionamiento de esta otra dimensión de las palabras y de las imágenes, dentro de este complejo entramado propuesto por *Auras de Guerra*.

Una de las relaciones entre imágenes y palabras que podemos observar en la obra-proceso *Auras de Guerra*, de Ernesto Salmerón, se construye a partir de un texto poético que acompaña la primera serie de fotografías de las celebraciones en la Plaza de la Revolución, narrando de manera poética, pero sumamente directa, el contexto de las fotografías:

¡Y qué bien contrastaban!

Todos tenían su pañoleta roja y negra  
Algunos su boina con la estrella del Che Guevara  
También camisetas sandinistas

Todo comprado

Pañoletas 5 pesos  
Boinas 30  
Camisetas 35

¡Y qué bien contrastaban con las camisetas rotas!

Sin mangas  
De las que regalaban antes

También gorras con el FSLN en blanco  
-nuevas-

¡Y qué bien contrastaban  
con los gorros camuflados de los cachorros!  
Su único tesoro de revolución

Porque el tesoro de la lucha  
Donde murieron sus hermanos  
Sus compañeros  
Estaba ahogado con ron plata

Media 10 varas

El 19 de julio es cuando recuerdan el día en que apretaron la patria entre los sobacos /  
Fuertemente  
Para heredarla a los hijos que nunca tuvieron

Todos alegres en familia  
Entre amigos  
Entre hermanos  
Sin importarles lo que decía el del micrófono

La señora que aplaudía cada vez que otro aplaudía  
Y todos los borrachos

Las mujeres cuidando a sus borrachos

El chavalito de la señora del vigorón comiendo chicharrón molido en la hoja de chagüite/

El Che sonriente en medio de todos en la plaza  
El Che  
En un póster enmarcado  
Erguido  
Inquieto  
Siempre en movimiento  
De un lado al otro

El Che asoleándose en la plaza

El Che sin oír lo que decía el del micrófono  
El 19 de julio  
Saliendo de los poros a punta de alcohol  
Y no de revolución  
(Pérez-Ratton y Olmo 2004: 40-42).

Las relaciones entre imágenes y palabras, en este caso concreto las relaciones entre las diferentes fotografías y este texto, reproducido acá parcialmente, apuntan a generar la representación del acontecimiento de la celebración y de la reunión en la Plaza de la Revolución como una puesta en escena. No sólo por el recurso del telón utilizado en el caso de los retratos fotográficos, sino también por la lírica elegida para la descripción del acontecimiento, en *Auras de Guerra* se logra romper la unidimensionalidad supuesta en la simple descripción, para entonces comprender que hay algo más que una celebración. La oposición simbólica que se genera en este punto es muy clara, la obra de arte no es una ilustración de un trabajo científico de grado académico, ni es el reflejo periodístico de un reportaje o documental para los medios de comunicación. Hay numerosas declaraciones de Ernesto Salmerón, en este sentido. En síntesis, en ellas se enfatiza el hecho de que aunque la comunicación social aparentemente se restrinja a la imparcialidad informativa y descriptiva de las formas, por ejemplo, de la publicidad, las relaciones públicas y el periodismo, en realidad el concepto de comunicación social debe definirse como referente a un campo de batalla social por la producción, circulación y consumo de información y por su utilización política, comercial e ideológica posterior, más allá de la comunicación. En concordancia con esta tesis, en la que además se nota la influencia en Salmerón del pensamiento de Jesús Martín-Barbero (1987, 2002, 1999), el arte tendría la función de mostrar los límites de la descripción, develar la no inocencia de la descripción, al mismo tiempo que utilizar toda la fuerza de las convenciones descriptivas mediales a su alcance. Dicho de otro modo, una parte de las funciones posibles de la creación artística contemporánea estaría definida por la tarea de elaborar una crítica a la comunicación social pero considerándose él mismo, el arte, como parte de la comunicación social. La contraposición fundamental del trabajo artístico de Salmerón se encuentra en el entendimiento de los límites entre comunicación, descripción y creatividad artística, una contraposición que enfrenta también los medios masivos de comunicación con las artes. En este caso concreto, la diferencia, pero también la *friccionalidad* constante<sup>7</sup>, la indistinción,

---

7. Como menciona Ottmar Ette a propósito del concepto de friccionalidad: “Es handelt sich [...] nicht um ein ‘Amalgam’ oder eine ‘Mischform’ zwischen den Polen von Fiktion und Diktion, sondern um ein ständiges Oszillieren des Textes im Zwischenraum

entre el modelo del reportaje, la puesta en escena o el teatro, y las artes visuales, son los elementos que vienen a definir el punto problemático que esta obra soporta.

En un primer nivel, el nivel de las voces con micrófono, de los discursos oficiales de los oradores oficiales en la plaza, de los himnos y las consignas retóricas, la narración oficial indica que esta es una celebración de la historia, de un capítulo histórico, de un hecho de importancia incuestionable para la historia de Nicaragua, o una victoria dentro de las luchas del pueblo nicaragüense, y que debe llenar de fervor y de compromiso nacional a los ciudadanos. En otro nivel, el nivel que está al ras del suelo, y que es el que parece interesarle en primera instancia a Salmerón, la celebración es una mezcla compleja de sentimientos, tanto de victoria como de derrota, que se expresa no como capítulo histórico sino como ejercicio paradójico de la memoria y del trauma: del trauma del fracaso de la continuidad generacional de la revolución<sup>8</sup>, de la derrota militar y de la derrota electoral<sup>9</sup> y, quizás más importante, el trauma que ha puesto los ideales, compromisos y valores de lucha dentro de un juego manipulador de vaciamiento de significado de la memoria y de la historia.

---

zwischen diesen Polen [...] Friktion ist damit ein dritter Term, der keine Synthese darstellt [...] Im Gegensatz zu einer solchen Vorstellung wird der hier vorgeschlagene Begriff der Friktion als Bewegungsbegriff aufgefasst, der nicht ein bipolares System in ein ebenso statisches dreipoliges System überführt, sondern die gesamte Struktur in Bewegung versetzt. Mit anderen Worten: *Friktionale* Texte sind hybride Texte, die zwischen den Polen von Fiktion und Diktion ständig hin und her springen. *Friktion* ist eine vom Text selbst inszenierte (und den Text selbst inszenierende) Hybridität" (Ette 1998: 312). Para el contexto teórico y conceptual de la propuesta de la noción de *friccionalidad*, véase: Ette (1998: 308-312). Para diversas aplicaciones de dicha noción dentro de diversos contextos de los estudios literarios, Ette (1994, 2004, 2005).

8. Los popularmente denominados "cachorros" son los hijos de la revolución, la generación que crecería durante los años de la revolución y cuya tarea sería defenderla y alargarla en su vitalidad. Ernesto Salmerón es un "cachorro de la revolución", que creció con la idea de que su responsabilidad era la de defender la revolución, pero cuyo proceso personal le puso en evidencia que no era posible defender lo que no se podía aprehender.
9. Ambas forman parte de un mismo proceso de pacificación de Nicaragua que concluye con la realización de elecciones democráticas en febrero de 1990. Los grupos armados contrarrevolucionarios y el poderoso apoyo militar, económico y logístico con que contaba, de parte de los Estados Unidos de América y otros países centro y latinoamericanos, obligaron al FSLN al planteamiento de las conversaciones de paz y transición democrática, lo cual simbólicamente ha sido interpretado como una derrota militar. Las elecciones de 1990 fueron ganadas por la coalición de partidos de oposición Unión Nacional Opositora con el 54% de los votos sobre el 40% de votos obtenidos por el FSLN, a la derrota militar simbólica había ahora que sumar una derrota electoral que habría de reconfigurar de manera dramática la organización política de Nicaragua.

La ambigüedad expresada por el texto bajo figuras como las de la pobreza y el orgullo, del abrazo de la mujer, la paciencia tranquila de la madre, de las voces con micrófono frente a los gritos de viva voz, las torpezas de la embriaguez y la firmeza de los gestos de lucha verbales (como la consigna), visuales (como la misma imagen del Che) y corporales (como el puño levantado, la mano en el corazón o el niño plácidamente comiendo chicharrón molido). Esta ambigüedad textual que se expresa también bajo las figuras de la contradicción entre los íconos de la lucha campesina y obrera de tiempos de la revolución, y su dimensión actual de mercancías, con precios fijos o regateables, se combina con la ambigüedad misma de las imágenes, en las que la bandera del FSLN, la pañoleta, las prendas de camuflaje, las gorras y hasta las botellas de ron o las claras cicatrices o huellas corporales de las lesiones de guerra, aunque reales, pasan a formar parte de una escenografía. Esta escenografía es entonces también un escenario en donde el significado de los gestos y las poses, junto con el valor simbólico del atuendo, pueden llevar más allá de la institucionalmente segura relación entre un sujeto, es decir, el asistente a una celebración histórica, la fijación histórica de esta celebración en relación con un hecho concreto del pasado y el espacio urbano preciso y delimitado para la celebración, y llevar estas relaciones al lugar inseguro de la memoria colectiva en relación con las memorias individuales, los testimonios, las experiencias y los traumas, y a la desestabilización de los límites y precisiones del espacio en el que se desenvuelve. La plaza se convierte en escenario, el acontecimiento histórico se convierte en memoria debatida y en disputa dolorosa y traumática, y la celebración se convierte en algo muy distinto a la alegría y a la fiesta por la confirmación de las desgarradoras elasticidades de las distancias espaciales y temporales con aquello que se supone que se está celebrando. Todo lo que finalmente quiere decir que esta fase de *Auras de Guerra* abre una compleja forma de asumir las relaciones entre memoria, historia, espacio y lugar, al dejar planteado el problema a través de la estrategia, intermedial, que involucra tanto la palabra como la imagen, de componer una puesta en escena a partir de elementos documentales y aparentemente descriptivos, que rompen estas apariencias en la medida en que entran a formar tensiones relativas por el determinado montaje en el que Salmerón las pone en juego. Con esto *Auras de Guerra* plantea el problema del espacio y de la historia, del lugar y la memoria, a partir del hecho de que la celebración de cada 19 de julio en la Plaza de la Revolución ha llegado a conformarse como un escenario a disposición de aquellos que pretendan y tengan el poder mediático, económico y político, de dirigir esta enorme puesta en escena<sup>10</sup>.

---

10. Esto describe algo que, aunque premonitorio, visto desde la cronología de la obra de Salmerón, termina siendo, con los años, también, el seguimiento paulatino de la total

En este sentido, las relaciones entre las fotografías y este texto nos confirman que la obra de arte, más allá que el reportaje e incluso que el documental, logra poner en contacto no sólo los elementos del espacio y de la historia, en este caso el significado que tiene la Plaza de la Revolución como punto tradicional de encuentro masivo del pueblo nicaragüense y el significado histórico que la plaza toma cuando en ella se celebra un hecho del pasado que forma parte de las narraciones históricas y que forma parte de las formas de convocatoria, identidad, sentido de pertenencia y cohesión social como lo es el derrocamiento de la dictadura de los Somoza. Además de esta invocación a la historia y su *espacialización*, la obra de Salmerón también evoca los elementos del lugar y de la memoria, que en este caso estarían representados por el detalle del espacio de la plaza pero tal y como es vivido y practicado por aquellos que en ella se suman a las reuniones masivas, y tal y como es atravesado por las lógicas del consumo, del reclamo y de la alienación, y por otro lado, representados por las historias personales que forman parte de una memoria de la revolución que toman una distancia relativa respecto de la narración histórica, para tratar de hacer más o menos llevadera la experiencia personal del trauma, de la victoria o de la derrota, como punto crítico de la identidad contemporánea de los nicaragüenses, tanto de los que participaron de los hechos de antaño, como de los mismos “cachorros de la revolución” y de las generaciones posteriores.

Hay un punto que es necesario precisar más. Una forma de entender la relación entre la historia y el espacio desde el punto de vista de las artes visuales nos indica que cuando hablamos de historia no hablamos necesariamente de la memoria y que cuando hablamos de espacio no hablamos necesariamente del lugar. Normalmente se piensa que las artes visuales tienen la capacidad representativa de llevar o transportar al espectador hasta un momento histórico del pasado, una batalla, una

---

desvirtualización del FSLN como fuerza política arraigada a los principios y la experiencia de la revolución popular obrera y campesina, ahora en manos de Daniel Ortega y su esposa Rosario Murillo. Las alianzas con las fuerzas conservadoras de la Iglesia (fundamentalmente con el cardenal Obando y el Opus Dei), las alianzas con las fuerzas políticas más cuestionadas en términos de corrupción (fundamentalmente con Arnoldo Alemán y sus allegados), se combinan con el cambio de la imagen del FSLN utilizando los colores rosado, celeste y amarillo (ya no rojo y negro), y con la instauración de un discurso que se llena de imágenes de la ideología del hipismo, de la nueva era (*new age*) y de corrientes fundamentalistas del cristianismo. Daniel Ortega y Rosario Murillo ganaron, poniendo en funcionamiento esta maquinaria de mezcla indiscriminada, apropiación, reinterpretación y manipulación de la memoria histórica y de los repertorios identitarios, simbólicos e ideológicos nicaragüenses, las elecciones presidenciales en el año 2006.

coronación, una reunión de personalidades importantes, un fusilamiento. Esta capacidad representativa supone no sólo una referencia desde el arte a un acontecimiento como su objeto, sino que también supone una doble naturaleza de la imagen en la obra de arte como creación y como documento histórico (Burke 2005: 11-24). Como sabemos, eso que es la historia no es el pasado tal y como sucedió, sino una forma determinada de recrear el pasado a través de narraciones y análisis de fuentes y documentos, y determinada forma de interpretar las narraciones, las fuentes y los documentos para construir, a su vez, otra narrativa del pasado, a la que llamamos historia. Dicha historia tiene también varios sentidos, puede referirse a cierto tipo de textos que llamamos textos de historia, a la disciplina científica de la historia, o a lo que ideológicamente aprendemos como nuestra historia nacional, cultural, de clase, familiar, etc. En la medida en que las imágenes del arte tengan o alcancen el estatus de narración, fuente o documento, en esa misma medida podrán ser utilizadas como parte de los materiales que hacen historia (en el sentido ideológico), como portadoras de historias (en el sentido narrativo) y de los materiales para la historia (en el sentido científico disciplinar). En todos estos casos, la subordinación del arte a su utilización político-ideológica, a su utilización narrativo-retórica, y a su utilización como material de la ciencia histórica, marca una tendencia a la comprensión de la obra de arte como un objeto cuya importancia radica en sus elementos documentales, referenciales y representacionales de índole pasiva y cotejables con “la realidad”, “la verdad de los hechos” o basados en “la realidad”<sup>11</sup>.

Lo que hemos intentado hacer a partir del análisis de la obra *Auras de Guerra* es mostrar que la dimensión del arte como documento histórico puede ser presentada también de una manera tal que sirva de pretexto para tener acceso a otras formas de relación con el pasado. Ernesto Salmerón toma un espacio, la Plaza de la Revolución, cuyo significado está basado en un acontecimiento histórico fundamental en la historia y para la historia de Nicaragua y Centroamérica, ésta es la dimensión histórica de su intervención. Acá la referencia a ese acontecimiento, la Revolución, es más bien una evocación indirecta que no se encuentra en las imágenes, pues no se muestran

---

11. Esto es lo que Ernst Gombrich llama “el principio del testigo ocular” y que se manifiesta, por ejemplo, en la inscripción que llevan algunas imágenes para aclarar que se representa lo que un testigo podría haber visto desde un determinado punto en un determinado momento del flujo de lo real, y sólo eso (Gombrich 1982: 253). Uno de los ejemplos clásicos de esto lo encontramos en el famoso cuadro de Jan van Eyck *El matrimonio Arnolfini*, que lleva la inscripción: *Jan van Eyck fuit hic* (“Jan van Eyck estuvo aquí”). Para la relación entre la imagen y la historia véase: Belting 1990; Burke 2005; Haskell 1994; Levin 1993; Levine 1989; Mitchell 1993; Fyfe y Law 1988; Porter 1988; Gaskell 2001; Samuel 1994; Rotberg y Rabb 1988.

los hechos de la revolución ni de la victoria de 1979, sino que se muestra la plaza y lo que en ella sucede los 19 de julio de cada año además de las documentaciones fotográficas del hacer retratos a las personas que allí celebran la revolución. Hay un lugar, la plaza, y hay un momento en el tiempo, los días de la celebración de los aniversarios de la revolución. Lo histórico (la revolución y la guerra) queda entonces representado indirectamente como una escena de rememoración (la celebración). Pero esta escena de rememoración es compleja, no es la misma escena la de las actividades de la organización oficial de la celebración, la de los comerciantes que en ella intentan ganar su sustento, la de las intervenciones de Salmerón, ni las que contienen las fotografías producto de las intervenciones de Salmerón. Aunque todo sucede en el mismo momento y en el mismo lugar, a través de *Auras de Guerra* notamos que la lógica de la escenografía, la puesta en escena y del escenario no puede tener el mismo sentido en estos diferentes niveles, que tiene un sentido cuando se toma desde el espacio y la historia, y otro si se toma desde el lugar y la memoria. Estas otras formas de relación con el pasado ya no son las de la historia, sino las de la memoria. Esto quiere decir que Salmerón elige un acceso indirecto a la historia, primero porque el acontecimiento central es desplazado de la revolución, de los hechos de 1979, a la celebración de estos hechos en la plaza aproximadamente dos décadas más tarde; segundo, porque el interés celebratorio de las reuniones masivas, que son el objeto de las fotografías de Salmerón, es también desplazado por las lógicas más bien del vínculo de un lugar con el recuerdo, con el trauma y con todo esto como material a disposición del poder y de la producción de alienación. Esto es lo que nos explica Aleida Assmann cuando nos dice que frente al peso exagerado de la historia la memoria cultural ve amenazadas sus dos funciones centrales, la intensidad (la energía motriz) y la identidad (la autoimagen formativa). Sin la desviación necesaria, sin el acceso indirecto, sin el desplazamiento del acontecimiento y de la celebración, sin el olvido (como diría Nietzsche<sup>12</sup>) la memoria cultural no es capaz de formular respuesta alguna a las preguntas ¿a qué nos deberíamos atener o ajustar? y ¿quiénes somos nosotros?<sup>13</sup> La

---

12. Nietzsche afirma que el conocimiento del pasado se realiza tanto por medio del recuerdo (al que correspondería, según Assmann, la historia) como por medio del olvido (al que correspondería, según Assmann, la memoria). Véase A. Assmann 2006: 130-135, Nietzsche 1972.

13. “Durch das Übergewicht der Geschichte verlor das kulturelle Gedächtnis seine beiden zentralen Funktionen, Intensität und Identität, bzw. Antriebsenergie und formatives Selbstbild. Auf die Fragen: Wonach sollen wir uns richten? und Wer sind wir? hatte es keine schlüssigen Antworten mehr parat [...] Im ersten Falle, steht die Gegenwart unter dem Druck der Vergangenheit, im zweiten Falle, steht die Vergangenheit unter dem Druck der Gegenwart” (A. Assmann 2006: 131).

obra de arte amplía el elemento histórico, no sólo con su referencia indirecta o su olvido, sino también historizando la celebración como un acontecimiento que se repite y que tiene lugar en un espacio y un tiempo que cambia históricamente alterando el sentido de la celebración y de su misma condición histórica, señalando que hay cambios constantes de sentido en el espacio, en la celebración, en las interpretaciones del acontecimiento pasado y en las maneras de ligar esto con la memoria colectiva y la Nicaragua actual.

Con la presencia de la palabra el hecho histórico queda simplemente evocado, perdiendo el lugar protagónico de la representación, tanto visual como verbal. El papel protagónico entonces parece recaer en las personas, los personajes descritos verbalmente, los ciudadanos retratados frente al telón. Sin embargo, esta interpretación no nos satisface. Nuestra idea es que el papel protagónico, si es que se puede hablar en estos términos sobre una obra de arte tan compleja y rica como *Auras de Guerra*, recae en la plaza, en las formas, dicho de manera más concreta, en que la plaza es tomada e intervenida por los actos, las acciones, las prácticas, las simbolizaciones, los lenguajes de quienes están en ella. Este espacio urbano diseñado para la historia, toma forma o toma las múltiples formas de un lugar de memoria<sup>14</sup>, de un, como ya

---

14. Dentro de los estudios sobre la memoria histórica debemos mencionar algunos puntos teóricos y metodológicos fundamentales para comprender la forma en que se lee, crea y recrea el pasado en cada tiempo presente. Ya en 1925 Maurice Halbwachs desarrolló en sus estudios sobre “la problemática de la memoria” la necesidad de una dimensión colectiva de la memoria, es decir, la necesidad de apuntar que cuando se habla de la memoria se habla de un problema que no puede ser considerado exclusivamente como individual puesto que los individuos podemos recordar debido a nuestra pertenencia a un grupo social. De esta forma el problema de la memoria se perfila dentro del campo historiográfico a partir de la aceptación de que la memoria, como capacidad del presente para modelar e imponer distintas versiones sobre el pasado a partir de las circunstancias cambiantes del momento vivido, forma parte de nuestras reconstrucciones del pasado y de lo que, posteriormente, Eric Hobsbawm llama “la tradición inventada”. Directamente relacionado con el estudio de los vínculos entre historia, espacio, memoria y lugar tenemos la colección de estudios dirigida por Pierre Nora titulada *Les Lieux de Mémoire* aparecida en sus tres tomos en 1984, 1987 y 1992. Para Nora hay una contraposición entre los *lieux de mémoire*, que son sitios de memoria de carácter artificioso, como los monumentos, las placas, los museos, las asociaciones de veteranos, y los *milieux de mémoire*, verdaderos ambientes de memoria que expresan continuidad del presente al pasado. La dificultad que encontramos en estas elaboraciones conceptuales de los vínculos entre la memoria y los lugares está en que desde lo escrito por Nora resulta difícil distinguir, en la mayoría de los casos de estudio y análisis, entre lugares “materiales”, lugares “simbólicos” y lugares “funcionales”, de tal manera que se da cabida a otra dificultad

dijimos más arriba, escenario para la memoria<sup>15</sup>. Pero una memoria, como nos aclaró Assmann, no se define exclusivamente por el recuerdo, sino también por el olvido, es decir, por las fuerzas y los juegos de intensidad y de identidad, por las fuerzas y potencias de los vínculos de los sujetos con un hecho, un color, un ideal, una utopía, un pasado, una interpretación del pasado determinados, y por autorrepresentaciones formativas, como autorretratos de lo que se cree ser. La estrategia de Salmerón es la de establecer un juego, un teatro, para los diversos significados que puede asumir la celebración cuando el lugar de la memoria es, justamente, un escenario. El espacio se convierte en lugar en la medida en que Salmerón muestra su dimensión de escenario o teatro, esto es, en términos de Lefebvre, cuando Salmerón pone en evidencia que el espacio de la plaza es producto simultáneo de las representaciones del espacio, de las prácticas espaciales y de los espacios de representación. Cuando el espacio se

---

aún más determinante para el tema: la distinción y aclaración de las relaciones entre los lugares y las experiencias sensoriales concretas que de ellos se tienen y los lugares y las elaboraciones abstractas a las que corresponden en nuestras formas de pensamiento y representación. Es más bien Jan Assmann quien nos brinda una distinción de las relaciones entre lugares y memoria, pero a partir del valor fundamental y móvil de las mediaciones simbólicas que los establecen. En este otro caso, la memoria comunicativa (que tiene lugar en la comunicación diaria sobre el significado del pasado, como comunicación inestable, desorganizada, no espacializada y con un horizonte temporal limitado) se distingue de la memoria cultural (como cuerpo reutilizable de textos, imágenes y rituales específicos a cada sociedad en cada época, cuyo “cultivo” sirve para estabilizar y transmitir la imagen propia de la sociedad). Aun así, Assmann señala la necesidad de otra distinción al interior de la memoria cultural, entre memoria cultural potencial (representaciones del pasado almacenadas en archivos, museos y librerías) y memoria cultural verdadera (representaciones del pasado adoptadas y a las que se les da un nuevo significado en nuevos contextos sociales e históricos). Para completar una visión panorámica sobre esta enorme, crucial y aún abierta discusión en el campo historiográfico véase Aguilar 1996; A. Assmann 2006; J. Assmann 1992; Coser 1992; Cuesta 1998; Habsbawm 1997; Kansteiner 2002; K. Klein 2000; LeGoff 1991; Menjivar 2005; Mudrovic 2005; Nora 1989, 1998.

15. En este punto seguimos la tesis de Boris Groys según la cual los lugares del arte tienen un estado topológico especial, marcado fundamentalmente por la coincidencia de los espacios privados y públicos: “Die Definition der Kunst ist nur als eine topologische möglich, wenn die individuelle, souveräne Autorschaft als zentrales Charakteristikum der Kunst, wie sie sich in der Moderne etabliert hat, anerkannt wird. Strenggenommen können wir nur über Kunstorte —nicht über Kunstwerke— sprechen. Denn die souveräne Autorschaft braucht weniger die Auswahl von Dingen als vielmehr einen klar definierten öffentlichen Ort, um sich als solche manifestieren zu können: einen Ort der Kunst” (Groys 2003: 23).

hace lugar, la historia se hace memoria, y en el mismo sentido la memoria se torna un producto de los juegos entre representaciones, percepciones, acciones y concepciones. La memoria significa entonces, no un depósito de recuerdos, sino un campo de acciones e intervenciones. La memoria es la memoria del pasado que insiste en no olvidar la revolución, en un sentido oficial, a la que Salmerón agrega también lo que no se quiere recordar, es decir, la guerra. La memoria es también no olvidar la guerra y mejor aún atender las auras presentes de la guerra. La memoria también es manipulación de la memoria, al indicar qué revolución, para qué y para quién se va a recordar: ¿acaso para todo el pueblo nicaragüense, sólo para los sandinistas, o también para los no sandinistas? Y la memoria es también un asunto de distancias, de lejanías y cercanías con los ideales ya no presentes del pasado; éste es un juego de distancias que abre la celebración del pasado primero a su neutralización y vaciamiento, luego a su manipulación en el presente.

De este modo, los elementos centrales de los problemas relativos a la memoria cultural y a la memoria colectiva coinciden con los elementos centrales de las dinámicas contemporáneas de las artes visuales, no sólo en el sentido de la utilización de recursos intermediales claramente experimentales, sino también y fundamentalmente en el sentido de reconocer que no hay arte, de la memoria, de las imágenes y de las palabras, sin unas determinadas redes públicas de difusión, sin la repartición y distribución en los espacios privados, y viceversa, sin que lo privado pueda ser expuesto y hacerse accesible en el espacio público. Nuestras sociedades están fundadas en narrativas históricas concretas, pero la historia no domina el presente más que las formas por las cuales tiene lugar una apropiación de la historia por parte de un grupo determinado. Como la misma memoria, las experimentaciones intermediales de las artes visuales contemporáneas, como ha quedado claro a partir del ejemplo de Ernesto Salmerón, recurren a un principio de montaje o instalación<sup>16</sup> según el cual la posibilidad de relacionar todas las formas del arte se combina con la necesidad de crear simultáneamente el espacio para la instalación

---

16. Utilizamos estos términos tanto desde su sentido técnico (el montaje como técnica formal de escogencia, ordenamiento y unión o composición de diferentes elementos, y la instalación como la incorporación de cualquier medio en la creación de una experiencia en un ambiente determinado) como desde su sentido extrapolado para referirnos a principios generales o tendencias dentro de la lógica fundamental de las artes contemporáneas o como elemento fundamental de la comprensión de las funciones y potencialidades políticas de las artes en los tiempos contemporáneos. Para una profundización de esta extrapolación del concepto de montaje sumamente explicativa y fructífera véase Didi-Huberman 2008. Para una extrapolación similar del concepto de instalación, Groys 2003.

y la relación, a partir de un intercambio crítico y complejo con la materialidad del contexto en el que vivimos, puesto que de lo que se trata es de *instalar* todo aquello que *circula* en nuestro contexto. El gesto fundamental que relaciona el espacio con los diferentes medios, la palabra y la imagen, y con las preocupaciones propias del tema del espacio social, la memoria cultural y la memoria colectiva, está en este *instalar* lo que normalmente sólo *circularía*, como apunta Boris Groys (2003: 26), en la medida en que la instalación no es una ilustración de las relaciones de las cosas entre ellas, tal y como serían reguladas por la economía, por las formas políticas del poder o por los órdenes de estilo. La instalación ofrece la posibilidad contraria, a través de la incorporación de los órdenes subjetivos y de relación con las cosas poner en cuestión lo que en la realidad, allá afuera, está supuesto<sup>17</sup>. El despliegue plural, o la evolución formal, material y semiótica de la obra *Auras de Guerra* que va desde un trabajo académico de investigación, pasando por las fotografías documentales, las fotografías del escenario, hasta los videos, el muro y el grafiti, la intervención de objetos y el constante movimiento (aspecto que trataremos en el capítulo siguiente), hace de ésta una obra que pone en un lugar privilegiado la pregunta por el sentido, el sentido del espacio, el sentido de la acción, el sentido de la acción dado por el espacio, el sentido del espacio dado por la acción, pero en relación con la pregunta por el sentido de la historia, y del sentido de la memoria ¿qué sentido tiene la historia?, ¿cómo se hace historia? Y quizás más importante: ¿qué sentido tiene la memoria?, ¿qué sentido tiene recordar y olvidar?, ¿cómo se hace memoria? Pero, la pregunta por el sentido sólo se puede plantear de manera desplazada, gracias a acciones e intervenciones, gracias a documentaciones e instalaciones.

---

17. “Die neue Bildwissenschaft soll das Feld der Bildanalyse erweitern: Statt sich nur mit Kunstbildern zu beschäftigen, soll sie sich dem angeblich größeren, offeneren Raum aller möglichen Bilder stellen — und mutig die Grenzen des alten Kunstbegriffs überschreiten. Der Mut zur Überschreitung alter Grenzen ist sicherlich immer imponierend und zu begrüßen[...] Indem man aus der Kunstwissenschaft eine Bildwissenschaft macht, erweitert man also nicht sein Untersuchungsgebiet, sondern verkleinert es drastisch, denn man begrenzt sich auf das, was im traditionellen Sinne als „Bild“ gelten darf. Im Gegensatz dazu gehört in den Bereich der bildenden Kunst alles das, was in einem Installationsraum präsentiert werden kann. In diesem Sinne ist ein einzelnes Bild ebenfalls eine Installation — nur eben eine Installation, die auf ein einziges Bild reduziert ist. Die Installation ist also nicht eine Alternative zum Bild, sondern gerade die Erweiterung des Bildbegriffs, die verlorengelht, wenn man diese Erweiterung ignoriert und auf den überkommenen Bildbegriff zurückgreift. Wenn man den Bildbegriff erweitern will, muß man gerade über die Installation sprechen, welche die allgemeinen Raumordnungen definiert, unter denen alle Bilder und Nicht-Bilder als räumliche Gegenstände funktionieren müssen” (Groys 2003: 27-28).

El espacio, aparentemente neutral, es acá representado como un lugar plagado de fuerzas, recuerdos, memorias, traumas y aspiraciones (A. Assmann 2006: 298-339). El lugar, la plaza vivida por los ciudadanos durante los 19 de julio, es una forma de la conjunción de lo que Lefebvre llamaba la dialéctica tripartita de los espacios como el espacio concebido, el espacio percibido y el espacio vivido. El lugar, tal y como lo entiende Salmerón, en cuanto lugar de la instalación y del montaje, y lugar para la intervención y para el montaje, está atravesado por múltiples tiempos, por las prácticas de celebración, pero sobre todo, por los lenguajes verbales y visuales que lo tienen como escenario de una re-visión y una re-lectura de la memoria actual de los acontecimientos pasados, de los dolores, placeres, compromisos y traiciones que se continúan desarrollando en relación con esa memoria, y de las lógicas de apropiación oficial o no oficial que se contraponen al trauma y la pérdida de los sueños<sup>18</sup>. Celebrar la revolución del 79 en Nicaragua es, necesariamente, al mismo tiempo, celebrar una victoria momentánea que a partir de 1990 empieza a tomar forma de derrota y posteriormente de patética manipulación del poder y de la historia. Se trata de una celebración paradójica cuando menos, y dramática y dolorosa cuando más, cuya génesis y deformación *Auras de Guerra* retrata con una asombrosa intensidad intermedial.

Y acá no queda más alternativa que pensar en *Auras de Guerra* también desde el concepto mismo de *aura*. El aura, tal y como la definía Benjamin, es aquello que liga una obra de arte a un lugar y aquello que embute la obra en la historia, lo que no es reproducible de la obra y que la liga a un aquí y un ahora.<sup>19</sup> Podríamos decir que las artes no están compuestas por puras imágenes como la literatura tampoco está compuesta por puras palabras, en el sentido en que no hay una imagen pura

---

18. En estos puntos concretos, nuestra interpretación de *Auras de Guerra*, no sólo lo acerca a las teorías de Henri Lefebvre sobre el espacio social y su producción social, sino que entiende esos procesos, además, como series continuas de negociaciones y de confrontaciones entre las diferentes medios, fuerzas y actores de la producción social (y medial) del espacio a partir de la producción de imágenes y de palabras. En este último punto las teorías de Lefebvre, las obras de Ernesto Salmerón y las propuestas del movimiento situacionista se encuentran en un punto determinante: el paso de las preocupaciones por las estructuras hacia las preocupaciones por las coyunturas enriquece las preocupaciones por el espacio y ayuda a comprender mejor los mecanismos sociales espaciales detallados más allá de las preocupaciones espaciales ya clásicas por la ciudad, la vida cotidiana y la modernidad. Véase sobre el situacionismo Amorós 2008; Ford 2007; Grigat, Grenzfurthner y Friesinger 2006; Sadler 1999.

19. "Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag" (Benjamin 2002: 309).

y precisamente literaria o exclusivamente visual. Las artes nos muestran que hay imágenes que pueden ser utilizadas en un contexto literario o artístico, del mismo modo en que hay palabras que pueden ser utilizadas en un contexto literario o artístico. La dinámica contemporánea del arte muestra que hay una inscripción de estrategias en la creación artística que es la que le permite al artista jugar con elementos como la idea de la soberanía del arte, el valor comunicativo y medial de los lenguajes de los objetos, los espacios, las memorias, las imágenes y las palabras, para entonces intervenir en un espacio público colectivo de selección a partir de la exposición pública de lo privado, en este caso, convertir la plaza en escenario, los participantes de la celebración en modelos, las descripciones verbales en voces de la memoria y del trauma, los retratos fotográficos en instalaciones intermediales. Acá la pregunta por el *aura*, el aura de la guerra, que es también el aura de la obra de arte, no está relacionada en primer lugar con el problema de la reproductibilidad o la copia, sino con el desplazamiento respecto del objeto. Salmerón nos habla de la guerra por sus auras y no por la misma guerra, nos interpela sobre la revolución sin mostrarnos la revolución, este desplazamiento y este distanciamiento, sin embargo, logran plasmar de manera muy poderosa que la topología del aura es la topología del alma, como decía Benjamin, y que esto se reduce a un problema topológico, del lugar, del aquí y el ahora<sup>20</sup>. Las obras del arte son entonces, para Salmerón, estas auras de la guerra en el sentido que sitúan lo que había sido desarraigado de los lugares. La violencia acá tiene que ver no con un simple deseo del aura (*Der Verlust der Aura*) sino con la posibilidad de destrucción del aura (*Die Zertrümmerung der Aura*), en el sentido en que esta destrucción no es insignificante porque el aura sea invisible, sino porque se realiza sin huellas materiales y no se inscribe en la historia, sino en la mera circulación ideológica, económica y medial<sup>21</sup>. Frente a la *invo-*

---

20. “Die Aura ist das Verhältnis des Kunstwerks zu dem Ort, an dem es sich befindet — zu seinem äußeren Kontext. Nicht die Seele des Kunstwerks befindet sich in seinem Körper, sondern der Körper des Kunstwerks befindet sich in der Aura, in der Seele” (Groys 2003: 35).

21. Ya Benjamin había aclarado la oposición entre el aura (*Aura*) y la huella (*Spur*). El valor fundamental de la obra artística está relacionado con esta emisión, irradiación, o producción desde su interior, que es el aura y que se define en relación al aquí y al ahora; y no está relacionado, por lo menos no esencialmente, con la huella, la marca o cicatriz, con el vestigio de lo que pasó. Entre lo que queda y lo que se deja, Benjamin privilegia lo que permanece como una irradiación constante, lo que es soportado de manera constante por la obra. En este sentido parece Salmerón relacionar también el aura con la guerra, no como una acumulación de cicatrices o marcas, sino como una memoria presente que irradia en el presente y desde el presente nuestro pasado.

cación y mera *circulación* de la guerra y la revolución que se realiza en los medios de comunicación, en las convocatorias públicas y el desarrollo actual del ahora rosado FSLN, en las clases de historia de colegios y escuelas, en el fervor proselitista de las disputas políticas, Ernesto Salmerón utiliza el concepto de aura para recordarnos que una de las características fundamentales del arte consiste en *evocar* y en *instalar* (*montar*), en dar lugar a lo que de otra forma sólo circularía por aquellos otros canales del poder y la sujeción<sup>22</sup>.

Las relaciones entre las palabras y las imágenes son parte de esta disputa entre historia y memoria, entre espacios y lugares. Salmerón lo ha mostrado incluyendo en su trabajo los textos de sus investigaciones previas a la realización de la obra, ahora como parte de las instalaciones de la misma, como parte de las instalaciones del texto en la imagen o de los demás diferentes elementos que componen sus piezas. Esta instalación es una toma de posición de estos elementos no sólo material y espacial, sino también política en todo lo políticas que son las relaciones entre los diversos medios, visuales y verbales. También lo ha mostrado dando un valor estético a la presencia incidental de la palabra en las prendas de sus personajes, en los nombres de sus objetos, en las marcas de las mercancías, en el valor desteñido de las consignas y los íconos. Lo ha mostrado en su manera insistente de romper el marco de la obra en sus catálogos, comentarios y en su montaje, por ejemplo, en su sitio web. La *visualización* de la memoria implica, en *Auras de Guerra*, el necesario trastorno de la *verbalización* de la memoria. El trabajo con y en nuestra memoria demanda el trabajo con y en las palabras y las imágenes que ligan la memoria a determinados espacios o que hacen de esos espacios lugares de intervención pública, de instalación y de montaje.

---

22. Boris Groys explica este proceso a partir de la dialéctica entre copia y reproducción, que nosotros hemos traducido a la dialéctica entre la circulación de la historia de la guerra y la revolución, por un lado, y el dar lugar a la memoria de la guerra y la revolución, por otro lado: “Die Kopie wird zum Original, wenn sie in die Ferne gerückt wird — genauso wie das Original zur Kopie wird, wenn es näher gebracht wird. Die Unterscheidung zwischen Original und Kopie ist allein eine topologische und situative — und zwar gleichermaßen in beide Richtungen” (2003: 40). En este sentido, el autor es un usuario o consumidor de los medios en los que trabaja. Produce sólo lo que esos medios (palabra e imagen) le permiten producir. La tarea del artista se ve, entonces, concentrada en tomar imágenes, palabras y objetos de la cultura de masas en la que vive, y las utiliza en la creación de un *espacio* propio (como todo mundo hace, pero en un espacio de exposición) y esto de modo ostentativo y ejemplar (Groys 2003: 49). El modo y la manera se vuelve fundamental: “Nicht zufällig will der Künstler von heute nicht mehr kreativ sein, sondern kritisch” (Groys 2003: 50).



## 6

# Movimiento de los lugares-lugares del movimiento

Dentro de las tesis de Henri Lefebvre sobre el espacio se encuentra solapada una importante apreciación de la relación entre el movimiento y el espacio. Según Lefebvre se pueden reconocer dos tendencias muy fuertes en nuestras maneras de lidiar con el espacio. Una de estas tendencias es la de nuestras concepciones del espacio a verse resueltas en un sistema de signos, primordialmente, bajo la forma de un sistema verbal de signos. Por otro lado, la otra tendencia que se puede reconocer es la de nuestros espacios de representación a verse resueltos en simbolizaciones no verbales, cercanas a las señales, en las que se determina más o menos arbitrariamente cómo y para qué se deben utilizar las cosas en determinados espacios. Esta apreciación de Lefebvre nos indica también que, de no ser por la introducción de la constante del movimiento y la acción, la posibilidad de explicación de los procesos de producción del espacio se cerraría en las concepciones ilusionistas del espacio como algo mental y transparente o como algo dado y opaco, tanto en el caso de las representaciones del espacio, en las que las concepciones se ponen al servicio de un discurso, plan, diseño o regulación social espacial, la mayoría de las veces político (por ejemplo en la planificación urbana, en la segregación espacial de la población o en modelos espaciales de control demográfico), como también en el caso de los espacios de representación, en los que los sistemas de símbolos y señales no verbales llevan a la lógica de apropiación-expropiación espacial y a la reducción de la subjetividad al simple rol de espectador del espacio (por ejemplo en el desplazamiento simbólico de la prioridad del peatón frente al automóvil o en la estética del

paisaje). Ambas tendencias, la de la apropiación no verbal, y la de la verbalización suponen una tendencia mayor, que Lefebvre también estudió bajo las formas de las ilusiones de transparencia y de opacidad, que es la tendencia a entender el espacio estáticamente.

En este sentido, como diría el filósofo español José Luis Pardo, el espacio, en la medida en que soporta inscripciones, intervenciones e invenciones, del orden de lo verbal y de lo no verbal, del orden de lo oficial y de lo no oficial, del orden de lo cotidiano, de las praxis sociales y del arte, es objeto tanto de una geo-grafía como de una geo-poética. Las huellas y las auras, provienen de los actos y las acciones: tanto en cuanto marcas como en cuanto irradiaciones ambas hacen territorio como rastros de presencias desplazadas, como pruebas de la absurdidad del contraste irreconciliable entre naturalezas vivas y naturalezas muertas (Pardo 1991: 55). El espacio, diría el español, en cuanto producto social y medial es también entonces parte de una poética, si entendemos la poética en su significado literal como *poiesis*, como producción, y esa producción, esa *poiesis*, tiene lugar gracias al movimiento; por lo tanto, el espacio producido por el movimiento es el espacio signado, marcado, simbolizado, significativo, performativo y en disputa, claro está. Las representaciones del espacio y los espacios de representación, diría ahora más bien el francés Lefebvre, no tienen sentido sin las prácticas espaciales y todas las dinámicas que ellas incluyen como movimientos no sólo en el espacio, sino también para la producción del espacio. La tríada de lo percibido, lo concebido y lo vivido hacen del espacio algo continuamente hablado y visto, en implicación constante con las palabras y las imágenes, con la posibilidad de conexiones, uniones, interferencias y aplazamientos que sólo pueden tener lugar gracias a los movimientos.

La relación entre el movimiento y el espacio es entonces una relación compleja, ¿es el movimiento un elemento del espacio?, ¿o es el espacio el resultado de determinados movimientos? No es éste el lugar para tratar de responder a estas preguntas, sino el lugar para mostrar que esta implicación entre movimiento y espacio está íntimamente relacionada con las características mediales, propiamente hablando, intermediales, de las artes visuales contemporáneas, y que en el contexto centroamericano toman connotaciones específicas y generales que pueden ayudarnos a comprender el desarrollo de los campos culturales de Centroamérica. Con el énfasis en la constante del movimiento se *destruyen* las figuras, los discursos y los procesos históricos propios de la formación de las identidades nacionales, así como la visión nacional de la historia, para proponer, a través de la utilización de la palabra y de la imagen, a través del subrayar que tanto las identidades como los procesos históricos tienen como sus soportes fundamentales imágenes y palabras, *otros recorridos* y *otras movilidades*, desde donde toman nueva relevancia *otros lugares*. El lugar convencional de la escritura y de la palabra, así como sus usos ideológicos son acá diferidos y desplazados para ex-

perimentar con formas de la palabra que en sus relaciones con la imagen producen lugares extraños de indiscernibilidad entre el territorio, la historia, el pasado o el futuro, el país y la nación, el istmo y la gran patria centroamericana, por ejemplo. Todas estas, preguntas cruciales en las realidades sociales, culturales, económicas y políticas de toda Centroamérica en la actualidad.

A la hora de plantear el problema del espacio en las artes visuales contemporáneas intermediales no solamente hemos de notar la importancia de las acciones, las prácticas y los movimientos dentro de los procesos de producción del espacio, tal y como lo hemos apuntado en relación con la teoría del espacio de Henri Lefebvre. La incorporación del movimiento en nuestra reflexión sobre las relaciones entre la experimentación artística con las palabras, las imágenes y el espacio, también contiene una dimensión estética y una dimensión medial que hace del movimiento un elemento fundamental en los procesos hermenéuticos, semióticos, estéticos, mediales y epistemológicos que están involucrados en nuestro enfrentamiento con las obras de arte. Pasemos a considerar ahora los ejemplos que nos darán una mejor y más concreta guía por estos problemas y estas dimensiones del espacio y del movimiento.

En el capítulo anterior habíamos mencionado cómo ya en la primera fase de la obra-proceso *Auras de Guerra*, del nicaragüense Ernesto Salmerón, el planteamiento del tema del espacio nos presentaba una paulatina incorporación del elemento del movimiento. Esto lo habíamos notado tanto en las representaciones de las celebraciones de los aniversarios de la revolución como una especie de toma del pulso de la relación de los nicaragüenses tanto con su memoria y su historia, como con sus espacios y lugares, como también lo habíamos notado en la necesidad de hacer evidente esta diferencia entre los espacios dictados y demarcados por las representaciones y luego, los lugares producidos por las acciones y prácticas. Por otro lado, habíamos señalado que la incorporación de la movilidad no sólo afectaba lo que Salmerón retrataba en las fotografías, sino que también afectaba la misma forma de producir la obra de arte, en un primer momento, y la forma de exponerla, instalarla y ponerla en circulación, en un segundo momento. *Auras de Guerra* va incorporando poco a poco el movimiento dentro de las temáticas que muestra en sus imágenes y en sus palabras, y al mismo tiempo *Auras de Guerra* se mueve, dibujando ella misma trazos de sus recorridos y de sus cambios de coordenadas y de contextos como cambios producidos por el desplazamiento, por el movimiento constante de la misma obra de arte.

Ya en las fases posteriores de *Auras de Guerra*, queda mucho más claro el significado del elemento del movimiento con respecto al espacio. El ejemplo más cla-

ro de esto lo tenemos en las diferentes acciones que generan y que llevan el fragmento de *Auras de Guerra* denominado *El Muro* a dialogar de manera sumamente fructífera y polémica con diferentes espacios y viajes. Ésta es una obra que consiste en el descubrimiento de un grafiti antiguo en las paredes en ruinas de una casa en la ciudad de Granada, Nicaragua. Este grafiti representa la silueta de Sandino justamente con la zona correspondiente al rostro derrumbada o desmoronada. Salmerón decide extraer esta parte del muro que contiene el grafiti para hacerlo custodiar por un desmovilizado de las fuerzas del ejército del Frente Sandinista de Liberación Nacional y otro del ejército de la Contrarrevolución. Luego, esta pieza del muro ha venido a formar parte de otras instalaciones y acciones de Salmerón siempre para enfatizar una lectura de la experiencia de la guerra y del sandinismo continuada hasta hoy, que se niega a extraer conclusiones de ella, puesto que aún no ha concluido, pero que permite hacer una lectura de los dramáticos procesos simbólicos que ha detonado como un excedente de sentido siempre desplazado.

Para esta obra es fundamental el aspecto del recorrido y el desplazamiento porque es éste el que genera la materialidad misma que luego va a ser incorporada como obra; decimos esto porque la pieza está constituida por un muro en el que se puede observar un antiguo grafiti de un dibujo de la figura de Sandino. Pero, como decíamos, este grafiti no fue dibujado por Salmerón, sino que fue descubierto por Salmerón durante sus recorridos por la ciudad de Granada, en Nicaragua. El paseo, el vagabundeo, el itinerar, por las ciudades en busca de imágenes y de palabras, en busca de las formas materiales de la memoria, encuentra a Salmerón con este grafiti, justamente en las paredes externas de una casa en la que posteriormente el artista descubre que su familia había vivido durante una temporada. No sólo el sujeto se mueve en este encuentro, no sólo la historia personal del artista al encuentro de una imagen y una palabra, el grafiti, que le interpela desde el paso del tiempo y el deterioro; también la memoria debe moverse, debe desplazarse, justamente por las ruinas, por los escombros, por las viejas paredes que sirven como páginas y lienzos de un pasado que gracias a esas imágenes y palabras nos sigue interpelando. Esta experiencia casi literalmente benjaminiana, termina con la impulsiva reacción de desmontar el trozo de muro que soporta el grafiti, remontarlo en una estructura portátil y ponerlo a circular e interactuar por contextos diversos<sup>1</sup>.

---

1. La referencia indirecta a Walter Benjamin y a su teoría de las ruinas y la memoria es acá obligatoria, aunque por cuestiones de espacio no podemos profundizar en sus detalles. Partimos del punto que ya había señalado Susan Sontag cuando afirmaba que “Benjamin’s recurrent themes are, characteristically, means of spatializing the world: for example, his notion of ideas and experiences as ruins. To understand something is to un-

Con este mismo fin Salmerón continúa el vagabundeo fecundo por Nicaragua hasta encontrar varios antiguos camiones militares IFA, construidos y donados al antiguo gobierno sandinista por la también antigua República Democrática Alemana. Estos camiones también han sufrido las marcas del paso del tiempo, no solamente por su deterioro evidente, sino por su referencia a otra república socialista desaparecida, por su ligamen a otro muro, el de Berlín, y por su ahora utilización como camiones de alquiler para fletes y carga. El camión tiene ahora el nombre de *El Gringo*, un nombre que su dueño le ha puesto y le ha inscrito en su parabrisas, junto con otro nombre: *la Centroamérica*. El colorido camión, pintado de vivos tonos de rojo, verde, amarillo y azul, será ahora el medio de transporte de esta nueva aura de la guerra, del muro, de los desmovilizados, de las fotografías, de los videos y hasta del mismo Salmerón<sup>2</sup> (Ilustración 7, imagen 7).

Con la incorporación de este camión IFA se cierra esta preeminencia de los elementos del movimiento y del espacio como medios para el trabajo de la memoria. Un movimiento que permite, por otro lado, que la temática de la guerra se vincule con las temáticas de la exclusión y marginación de las poblaciones indígenas y las poblaciones afrocentroamericanas del Caribe nicaragüense y con el fenómeno constante de la emigración nicaragüense, principalmente hacia Costa Rica y El Salvador. El camión realiza los trayectos, por tierra, de Nicaragua a El Salvador, a través de Honduras, para participar en la Bienal Centroamericana, luego de Nicaragua a Costa Rica, pasando la frontera que separa a estos países, con todas sus peripecias burocráticas, como un límite que ha adquirido recientemente una nueva significación simbólica muy importante para toda Centroamérica<sup>3</sup>, y finalmente,

---

derstand its topography, to know how to chair it. And to know how to get lost. For the character born under the sign of Saturn, time is the medium of constraint, inadequacy, repetition, mere fulfillment. In time, one is only what one is: what one has always been. In space, one can be another person" (Sontag 1980: 116). Esta idea de Sontag se puede confirmar en muchos de los textos frangmentarios del propio pensamiento fragmentario de Benjamin. Un ejemplo paradigmático y famoso lo encontramos en su *Berliner Chronik* cuando relaciona la memoria con el vagabundeo por las ruinas de una ciudad, con el entendimiento de estas ruinas y estos espacios como escenarios, en los que la memoria se pone y entra en escena como nuestra acción de escavar y de escarbar entre esos escombros y bajo la superficie de este territorio aparentemente estable, sólido y parejo: Benjamin (1991: 484-488).

2. Véase nota 5, p. 123.

3. El espacio de la frontera, así como lo que podríamos denominar el "espacio frontera" marca una forma de representación particular, que Salmerón incluye con estos viajes constantes de *Auras de Guerra*. Muchas veces, de hecho, las representaciones del espacio y las representaciones de las fronteras espaciales se diferencian entre sí. La tradicional

usando a Costa Rica como plataforma de viaje para su participación en la Bienal de Venecia<sup>4</sup>.

La dimensión geopolítica del espacio tampoco queda excluida de este trabajo del joven artista nicaragüense<sup>5</sup>. Al contrario, la relación entre movilidad y espacio

---

unión entre el espacio y lo social, lo colectivo, las identidades nacionales y las tradiciones son ahora concebibles como formas no fácilmente determinables y no más como delimitaciones del todo confiables o “reales”. En el caso de *Auras de Guerra*, además del sometimiento de la obra a las peripecias de los migrantes nicaragüenses, el traspaso de fronteras es una metáfora de las mismas dinámicas culturales que traspasan constantemente las fronteras nacionales. La frontera tiene acá el valor no de proporcionarnos una ubicación determinada de lugares o espacios, sino de mostrarnos que las auras de la guerra en Nicaragua no se restringen al territorio nicaragüense, como la misma guerra no lo hizo. Guerra, memoria, aura, historia y obra de arte configuran un espacio cultural transnacional de implicación con el pasado.

4. Curiosamente, para el desembarco de *Auras de Guerra* en el Arsenal de Venecia, la obra, camión y muro incluidos, aparece en la laguna veneciana remolcada por una grúa marina que tiene inscrito el nombre de *Augusto*, primer nombre de Sandino y referencia imperial irónica de los nombres “César” y “Augusto”. A pesar de que el nombre de Sandino se ha difundido como *Augusto César Sandino* su verdadero nombre era Augusto Nicolás Calderón (apellido materno asignado por haber nacido de relaciones extramatrimoniales), luego pasó a llamarse Augusto Sandino al adoptar el apellido paterno, aunque bajo su propia decisión reincorporó a su nombre la inicial del apellido materno: Augusto C. Sandino. El desconocimiento de este detalle biográfico y el cultivo del propio Sandino y de la maquinaria propagandística de su mitificación han llevado a interpretar la inicial ‘C.’ al nombre César (Wünderich 2009: 36-40).
5. Las relaciones centro-periferia, o este-oeste, también han atravesado el espacio centroamericano de manera crucial en su historia, incluso desde antes de la llegada de los europeos a América. Contemporáneamente, la preeminencia de la noción de espacio en los trabajos artísticos intenta realizar una revisión de las formas tradicionales de abordar aquellas relaciones en el arte. En este sentido, la polaridad político espacial sirve como punto de partida del mapeo mundial, similar en la construcción de lo nacional y en todas las dinámicas políticas o de poder (público-privado, por ejemplo), sin embargo, con el fin de la guerra fría aparecen de nuevo el tema de las fronteras y del establecimiento de (viejos/nuevos) límites. La discusión sobre el espacio se reaviva en la época contemporánea por la aparición de la oposición global-local, como tema, porque estaba ya desde siempre como tensión geopolítica y colonial, pero ahora es relacionado con fenómenos de translocación, pérdida de la patria-nación, ausencia del lugar, fundamentalmente en relación con líneas de comunicación en complejos económicos, políticos, y de medios masivos de comunicación, aparentemente alejados de lo étnico, lo espacial-territorial, lo estatal-nacional. Todas estas dimensiones pasan por una evidencia que muy bien expresa el arquitecto Stefano Boeri: “Any careful study of our surroundings

en esta obra tiene una dimensión geopolítica, expresada como una constante tensión entre lo local y lo global que implica también connotaciones muy claras de los impulsos de invasión y de evasión, propios de la globalización en todas sus etapas, sobre todo cuando se piensa en el contexto de las estrategias mundiales de naturaleza comercial-militar y en el contexto de la “guerra fría”<sup>6</sup>. Esta dimensión geopolítica es acá presentada por Salmerón como una ineludible dimensión del arte en Centroamérica. No se puede realizar una obra de arte sobre la memoria y sobre el espacio, ni se puede poner a circular, sin que se produzcan referencias a las relaciones geopolíticas que han determinado la historia, pasada y presente, de Centroamérica. No puede haber referencia a Sandino sin incluir la presencia de los Estados Unidos en Nicaragua durante la ocupación del ejército estadounidense a principios del siglo xx. No puede haber referencia a la Revolución Sandinista, ni al gobierno del Frente Sandinista de Liberación Nacional, sin referencia al apoyo de los Estados Unidos a la dictadura de los Somoza y, directamente, a la sanguinaria Guardia Nacional de aquella dinastía dictatorial, ni puede haber referencia a la guerra de contrarrevolución sin dar con las sucias estrategias de intervención de los Estados Unidos en ella. Así es como en *Auras de Guerra* la geopolítica se *encarna* y se inscribe en el camión IFA a través de este matrimonio violento entre *El Gringo* y *La Centroamérica*. La tradición popular de dar nombre propio a los medios de transporte, y de inscribírselos en sus carrocerías, se combina acá con la referencia histórica a esta especie de confrontación marital entre los Estados Unidos y Centroamérica, con un detalle, esta vez encontramos estos nombres inscritos en el parabrisas, en el cristal a través del cual, en el recorrido y durante el recorrido, se va

---

indeed reveals a multiplicity of borders, walls, fences, thresholds, signposted areas, security systems and checkpoints, virtual frontiers, specialized zones, protected areas, and areas under control” (Boeri 2003: 52). Estas fronteras, pasos y muros tienen simultáneamente una referencia local y una referencia global que no siempre son explícitas o evidentes, pero que las obras de arte nos ayudan a percibir y a revisar.

6. En la historia de Centroamérica la naturaleza ístmica de su geografía y geología ha estado desde tiempos de la conquista española rigiendo las fuerzas de invasión y evasión con respecto al espacio, su organización política y su explotación comercial y militar. No hay que olvidar en este sentido que Nicaragua ha sido visibilizada como territorio del posible canal interoceánico, algo que ha quedado muy claramente presente en el imaginario nicaragüense al concebirse como un proyecto pendiente. De la misma manera, en el contexto de la Guerra Fría, y sobre todo tras la victoria de la Revolución Cubana, Centroamérica se convirtió en uno de los escenarios más dramáticos de la disputa ideológica, algo que rápidamente se tradujo en una intervención de las potencias internacionales correspondientes a los polos enfrentados y de una cadena de episodios bélicos entre los grupos armados locales.

mirando el camino. Esta especie de metáfora visual y verbal, combina el elemento histórico y geopolítico con la movilidad del camión para indicarnos que no hay camino que se pueda recorrer, que no hay movilidad posible, si no tenemos presente este cristal inscrito a través del cual miramos nuestro recorrido. Un paseo en el camión IFA, con el muro que sirvió de soporte al grafiti de Sandino, es un paseo por la memoria, la historia y el espacio que involucran los nombres de *El Gringo*, *La Centroamérica*, y *Augusto C. Sandino*. Dicho en los términos de José Luis Pardo, la movilidad se desarrolla en un espacio que combina necesariamente una geo-política, una geo-grafía y una geo-poética. *Auras de Guerra* obtiene la dimensión del recorrido, del movimiento, a la hora de incluir este colorido camión IFA como uno de sus elementos, y como transporte de sus otras formas y partes, pero esto implica que al recorrer el espacio, miramos obligadamente a través de un cristal inscrito por las confrontaciones históricas como geopolítica, esto es, más allá de lo meramente nacional y de lo regional centroamericano. Gracias a la metáfora del movimiento, el camión IFA alemán pone en relación friccional las realidades nacionales nicaragüenses, con el contexto más amplio de la historia política de Centroamérica, fundamentalmente en su relación transareal con las fuerzas dominantes del mundo durante la Guerra Fría: los Estados Unidos de América y la República Democrática Alemana como aliada del bloque socialista soviético<sup>7</sup>. El movimiento, por lo tanto, no es solamente un asunto de traslación en el espacio, sino de configuración de los espacios por las fuerzas que los atraviesan y que los convierten en escenarios de los procesos globales de confrontación y de tensión. No sólo se trata del movimiento por los territorios y por la historia, sino que se trata del movimiento de lo nacional a lo centroamericano, para entonces descubrir desde allí las contradicciones y las implicaciones entre lo local y lo global.

Frente a la movilidad explícita que se invoca con el camión IFA pareciera que una pared, un muro, representaría lo contrario, la gravedad inmóvil de una construcción estática que sirve de soporte a una desteñida figura de la historia, el grafiti

---

7. La historia y el contexto centroamericano se presenta, en este sentido, como uno de los ejemplos paradigmáticos, de las experiencias tempranas y continuadas hasta hoy del colonialismo, la modernidad y la globalización, en todas sus formas y etapas. Este carácter de Centroamérica como laboratorio del colonialismo, la modernidad y la globalización, que no es exclusivo de ella pero que allí toma formas dramáticas y violentas muy particulares, matiza todo acercamiento al tema del espacio al obligarnos a pasar por la implicación y confrontación que se da local y globalmente entre un concepto específico de espacio, un determinado pensamiento expansivo (que tiende a extenderse o dilatarse, ocupando mayor espacio) o un determinado pensamiento extensivo (que se puede extender, comunicar o aplicar a más cosas) (Bachmann-Medick 2007: 284-290).

de Sandino. Sin embargo, el muro representa acá otro tipo de movimiento, el del desmontaje, el de la fractura de aquella inmovilidad supuesta y el de la incorporación constante en los procesos de semantización y resemantización de acuerdo con las múltiples relaciones con diversos contextos gracias al movimiento. Este muro se desplaza por diversos lugares y espacios, para alejarse de aquel supuesto lugar de su propiedad, de su “lugar natural”, la casa en Granada, como lugar de su origen, para entonces entrar a circular como un signo cuyo sentido está siempre por llegar, siempre desplazado o siempre abierto como la casilla vacía de los juegos de mesa y tablero<sup>8</sup>.

En diversos textos de diversos autores, la mayoría de ellos cómplices y colaboradores en las acciones de Salmerón, que se encuentran en el periódico-catálogo-obra, que acompañaba la truncada (censurada) exposición en Managua en el año 2006, pero que ha seguido acompañando la exposición, instalación y desplazamiento de *El Muro* y en general de *Auras de Guerra* en todas sus versiones posteriores, se enfatiza este elemento del movimiento, aunque no siempre bien comprendido en relación con sus énfasis de lectura e interpretación:

El muro es la petrificación de Sandino como ideario nacional. El muro es también una ruina extraída de su ambiente. El ambiente que formó al muro convirtió a Sandino en un fósil abandonado, desatendido. Sandino perdió validez y es ahora una camiseta, una casilla electoral, un sombrero, una paleta de colores, una palabra (Rodrigo Peñalba en Salmerón 2006).

[El muro] es el fragmento de una obra que se construye y destruye continuamente, arte que te invita a mirarlo [...] obra que grita: ¡tu sangre, tu piel y tu boca ya están en este muro de un Sandino sin rostro! (Germán Pomares Herrera en Salmerón 2006).

¿Y el mover el muro y trasladarlo para exponerlo ante miles de personas no es actualizar en la memoria colectiva la necesidad de trascender... de comprometernos a continuar con esa noble causa en la que una vez nos cobijamos por justa? (Lalola Ocón en Salmerón 2006).

- 
8. En su texto “¿Cómo reconocer el estructuralismo?”, el filósofo francés Gilles Deleuze explica la importancia de esta idea de la casilla vacía, a partir de su presencia en pensadores estructuralistas como Althusser, Foucault, Lévi-Strauss y Lacan, afirmando que la movilidad, el desplazamiento y el trazo en la estructura no puede tener lugar si no es gracias a este elemento que “está desplazado respecto de sí mismo”, como aquello que “tiene como propiedad el no estar allí donde se le busca, pero también ser hallado allí donde no está. Se diría que ‘no está en su sitio’ [...]” (Deleuze 2005: 240-246). Esta idea de la casilla vacía se puede encontrar también en Yuri Lotman (1998: 38, 99, 100, 119), Julia Kristeva (1981: 169, 188) y Jacques Derrida (1975: 516-527, 537).

Definir públicamente qué símbolos debe recordar una sociedad sobre su pasado, es un problema fundamentalmente político [...] Ahora ese pedazo de muro está aquí y te pregunta [...] una obra que sólo está completa cuando el ojo vuelve de ese viaje interno por el corazón y encuentra alguna palabra para explicar lo que falta (Salvador García en Salmerón 2006).

Ciertamente, el muro invoca la ruina, una ruina que lleva fácilmente a hacer una asociación entre el concepto de ruina, el estado material del grafiti de la figura de Sandino y los ideales sandinistas tanto de los movimientos campesinos liderados por el mismo Sandino como del posterior Frente Sandinista de Liberación Nacional. Pero la naturaleza de la obra no consiste exclusivamente en la documentación fotográfica y la posterior exposición de estas ruinas, la naturaleza de la obra, como hemos tratado de explicar de diversas formas hasta ahora, tiene un énfasis muy claro en la idea de la acción, a través primero de la intervención del muro, la extracción del bloque correspondiente al grafiti y luego las variables formas de instalación y montaje que lo pone a dialogar con los desmovilizados, con la Plaza de la Revolución, con el Palacio Nacional, con el camión IFA, con las fronteras nacionales, con el viaje a Europa, etc. En este sentido, el movimiento, la acción, la intervención, la instalación y el montaje (circulación por diversos espacios, toma de diversos espacios y toma de posición relativa respecto de otros objetos), que componen la naturaleza de la obra, son más bien la ruptura del encanto petrificante, son la muestra de que no hay petrificación sin la cómplice pasividad colectiva.

Como ya sabemos, los trabajos de Salmerón, más que piezas de arte, son experiencias y procesos que permanecen desarrollándose aun después de estrenados o exhibidos en museos, bienales y galerías. Salmerón ha elegido el tema de la Revolución Sandinista para poner en evidencia las secuelas dramáticas de los discursos de destrucción y producción que se ejercitaban verbal, visual y bélicamente durante las décadas de lucha sandinista, toma del poder político y contrarrevolución. En otro nivel, Salmerón nos muestra que no se puede realizar una lectura de esta lógica si no se intenta producir otra lógica para que en ella circulen de nuevo los términos pero para hacer relevante su nivel obsesivo, delirante, traumático y dramático, esta deconstrucción obliga no al lamento frente al viejo y resquebrajado grafiti de Sandino, ni a su re-producción o a su destrucción, sino a su desmontaje de la pared y a ponerlo en diálogo con otros símbolos y contextos. El desplazamiento y la movilidad recuperan así al mismo tiempo el carácter de la utopía, como aquello que a pesar de no tener lugar es el principio de movilidad y de acción, y el carácter semiótico de la casilla vacía que se desplaza y que es la condición misma del movimiento del sentido y de nuestro movimiento tras el sentido.

Este acercamiento al espacio a partir de la movilidad —la movilidad del artista como explorador de los lugares y de los recorridos, la movilidad de los elementos visuales y textuales que componen la obra de arte, la movilidad de la obra de arte como fenómeno itinerante y como configuración plural de elementos en posiciones variables y, por supuesto, la movilidad que atraviesa las temáticas y fenómenos culturales, políticos, humanos, que son abordados por las obras artísticas— se repite en muchos otros artistas centroamericanos del período comprendido para el estudio de esta investigación. Tomaremos a continuación tres ejemplos que tienen en común el planteamiento de estos temas y estrategias en relación con las ciudades, los paisajes urbanos y las prácticas simbólicas que en ellas tienen lugar. Como premisa común de estos trabajos la ciudad es presentada como un doble lugar, por un lado, un lugar de inscripción de imágenes y palabras que las considera como si estas fueran trazos producto del movimiento, por otro lado, un lugar de encuentro de la diversidad de perspectivas y puntos de vista, de paisajes múltiples y en disputa, esto es, en movimiento, para la conquista o defensa del espacio y de un lugar, tanto colectivo como personal. La ciudad lienzo y página, la ciudad escaparate, la ciudad tomada y cedida, la ciudad que deviene campo de las huellas, de los vestigios, territorio marcado y demarcado, es también la ciudad de quien se interesa por estas huellas, por su interpretación, por su mensaje y por su sentido, esta es la ciudad también del cazador del sentido, que va tras estas huellas, lo que finalmente quiere decir investigar (*in-vestigio*): ir tras las huellas. Vagar, pasear, buscar, encontrar, intervenir, mirar, leer, ubicar y desubicar, son sólo algunos de los verbos que marcan los movimientos del artista, tanto como la necesidad de movilidad de la obra y la condición de que el espectador se ponga a su vez en movimiento, como transeúnte, al mismo tiempo peatón, observador y lector. Esta combinación es explorada por Alejandro Ramírez (1978), en San José, Costa Rica, por Danny Zavaleta (1981), en San Salvador, El Salvador y por Aníbal López (1964), en Ciudad de Guatemala, Guatemala. En los tres casos, la producción del espacio urbano a partir de las representaciones verbales y visuales se subraya a partir de referencias muy claras a las formas convencionales y oficiales de circulación de palabras e imágenes dentro de las representaciones del espacio, como por ejemplo en mapas, direcciones, señas de ubicación, concepciones específicas del lugar, su capacidad de variación y las lógicas de pertenencia, identidad e identificación que ellas echan a andar, posibilitan y enmarcan. Pero también en los tres casos, se deja claro que frente a estas referencias es necesario trastornar o cuestionar la naturalidad y la aceptación universal de estas convenciones y formas oficiales de marcar y diseñar el movimiento y el espacio. Para esto último cada uno de estos artistas utiliza estrategias diferentes, estrategias que pasamos a describir y analizar a continuación.

En el caso de Alejandro Ramírez se trata de una serie de fotografías tituladas *Acción rectificadora del grafiti* (Ilustración 8, imágenes 8.1, 8.2 y 8.3) en las que se

retratan diversas paredes, muros, tapias, cercas de lata en las que se pueden observar grafitis intervenidos por el artista. Tenemos que decir que la naturaleza de estas fotografías oscila entre la documentación, pues intentan fijar una obra que ha sido producto de una acción y cuya existencia es efímera al realizarse en el espacio público sin mayor protección posterior, y el retrato, pues no se trata de una documentación de la acción o la intervención de Ramírez, sino de fotografías con un encuadre estándar de frente y cuyos marcos coinciden proporcionalmente con los límites del grafiti en la pared. Esta forma de realizar las fotografías nos sugiere de manera sumamente clara la continuidad que el artista quiere señalar entre las paredes, muros, tapias y cercas de la ciudad y las páginas de un texto, las plantillas estenciles, los lienzos de una pintura, los marcos del encuadre de una fotografía. De esta manera, la apreciación de estas fotografías responde a la incomodidad que supone esta especie de contradicción entre la movilidad, la frenética nerviosidad y la ilegalidad de las acciones clandestinas del grafitero callejero en la bulliciosa y agitada ciudad, y el solemne estatismo de las fotografías que documentan el producto final. Esta referencia nos hace pensar en lo que Roland Barthes ya decía sobre la fotografía:

[...] la fotografía sólo adquiere su valor pleno con la destrucción irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo [...] (Barthes 1995: 23).

En la fotografía la presencia de la cosa (en cierto momento del pasado) nunca es metafórica [...] si la fotografía se convierte en algo horrible es porque certifica que el cadáver es algo viviente, en tanto que cadáver es la imagen de una cosa muerta. Confusión perversa entre lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce a creer que es viviente (Barthes, 1995: 139-140).

Así es la foto: no sabe decir lo que da a ver (Barthes 1995: 173).

Alejandro Ramírez logra modificar estas ideas de Roland Barthes complicándolas más allá de los límites dentro de los cuales el francés no podría haber ido por el hecho de haberse restringido a las fotografías de prensa, publicidad y del orden privado. Ciertamente miramos estas fotografías a partir de la sensación de contradicción, que ya mencionamos, de una presencia que está allí para referirnos a una ausencia, la foto del grafiti en lugar de la acción del artista. Pero, al mismo tiempo, lo *presente* en la fotografía es en sí mismo *presentado* como una página, un lienzo o un cuadro fotográfico, es decir, como la presencia de lo que es, tal y como es. Lo “Real” y lo “Viviente” se confunden para subrayar el trayecto, el movimiento, de algo tan aparentemente estático como lo que un grafiti o como lo que una pared citadina representan en el imaginario urbano. Aunque la presencia del objeto no sea metafórica, se puede con ella producir metáforas, como por ejemplo el que la fotografía contenga

ella misma la presencia de una ausencia ¿quién realizó esta intervención?, ¿cómo se llevó a cabo esta acción?, ¿cómo son esta imagen y estos textos percibidos por el transeúnte ciudadano? Al mirar las fotografías que sirven como aparentes documentaciones de la acción nos damos cuenta de que las respuestas a estas preguntas no pueden provenir de lo que se muestra *en ellas*, sino a partir de nuestra suposición de las propias dinámicas urbanas, las prácticas espaciales, que hay *detrás de ellas*. Como cuando cotidianamente miramos un grafiti, sabemos que tras esas imágenes y textos hay una práctica espacial, urbana, pero nunca observamos esta acción, es rara la oportunidad en la que podemos apreciar la acción misma de pintar y escribir en un muro de la ciudad. Dicho de otro modo, el grafiti, tanto como las acciones de Alejandro Ramírez nos presentan el resultado de un gesto urbano, de una práctica espacial urbana, que no vemos, que enfatiza su propia ausencia dentro de la cotidianidad. Con las fotografías Ramírez resalta y subraya, y dobla, este procedimiento: no vemos al grafitero, no vemos al artista, ni cuando vemos el grafiti, ni cuando vemos el resultado de la rectificación del artista, ni cuando miramos las fotografías que sirven de documentación de eso que no presentan.

Pero dejemos de lado las fotografías que documentan de manera tan particular la acción de Ramírez para entonces analizar el procedimiento de realización de la acción y las fórmulas verbales que involucra. A través de estos trabajos Ramírez se convirtió, como afirma la crítica de arte Clara Astiasarán, “[...] en una especie de embellecedor de la ciudad a la vez que cubría su cuota intelectual editando la literatura urbana” (2004).

Este punto nos puede quedar claro si explicamos con mayor exactitud lo que este artista costarricense hace. Dejemos que él mismo lo explique:

Mi acción reside en la rectificación del *graffiti* en el contexto urbano. La dinámica de trabajo consiste en la elección de un texto anónimo previamente realizado, y posteriormente cubrir la pared de blanco para resaltar el texto elegido en tipología tipo estencil. Se trata de un trabajo didáctico de legitimación del *graffiti* como modo de literatura popular, a través de tres puntos fundamentales: estetización, perversión e ideologización de la imagen. Resumiría la propuesta como la confrontación entre vandalismo y militancia urbana (Pérez-Ratton y Olmo 2004: 94).

Dicho de otra manera, se escoge un grafiti ya existente en alguna pared de la ciudad, con cinta adhesiva se escribe un texto sobre el grafiti según la tipografía estencil, se pinta de blanco la pared, se desprende la cinta adhesiva para entonces resaltar el texto. Las letras de las palabras que componen el texto toman así la función de una especie de ventana hacia el grafiti que ahora sirve de fondo a la pared blanca y al tex-

to mismo. Este trabajo de Alejandro Ramírez como editor de la literatura urbana de los grafitis de la ciudad lo coloca, además, a medio camino entre la censura y la contravención del orden legal, podría ser castigado por el aparato jurídico por cometer una contravención a la ley y podría también ser castigado por los grafiteros al intervenir cuadrando, embelleciendo y formateando lo que había sido realizado como un gesto. La misma idea de “rectificación”, presente en el título de la acción parece enfatizar este mundo de contradicciones que esta obra finalmente representa tan bien. Esta práctica de cubrir, estetizar o pervertir el grafiti, como dice el mismo Ramírez, se combina con la práctica de escribir, y sobre todo de “sobre escribir”. Quizás habría entonces que invertir la fórmula de Barthes y en lugar de afirmar que la fotografía no sabe decir lo que da a ver, en este caso habría que afirmar que la fotografía sabe decir lo que no da a ver. Esto sería, la fotografía nos da un texto, cuyo valor y sentido se encuentra en la forma en que ha sido producido y el lugar en que ha sido inscrito: una forma, una acción y un lugar que, sin embargo, nos oculta. El movimiento clandestino, el movimiento del que sólo tenemos constancia gracias a sus trazos y huellas, a las señas y mensajes que deja pintados en las paredes de la ciudad, es parte del movimiento que cotidianamente conforma el escenario de nuestras vidas.

Así como son más numerosos los grafiti sin firma que los que hacen constancia escrita de su autoría, las acciones de Ramírez no son firmadas por él, ni protegidas del deterioro, destrucción, o intervención a las que están expuestas por su misma naturaleza urbana. Esta despersonalización no sólo conduce a la sensación de que es la ciudad misma quien nos *habla* y nos *muestra* en sus grafitis, sino también conduce a una estrategia de identificación colectiva de apropiación del mensaje del grafiti por parte de los transeúntes. Esto tiene una gran importancia cuando de lo que estamos hablando es de las relaciones entre las palabras y las imágenes, y de las relaciones que estas intervenciones pueden establecer entre el espectador y el texto que contienen. Ramírez parece entender el grafiti como literatura, en ese sentido, las paredes son como páginas de un libro que él edita, o mejor aún, que él subraya y marca como lo haría si tuviera, efectivamente entre sus manos, un libro. Lo primero es saber cuáles son las frases que le interesa marcar, resaltar o subrayar:

SAN JOSÉ ES UNA CIUDAD DE SOMBRAS  
 MURAL  
 TE EXTRAÑO  
 ¿QUIÉN LO MATÓ?  
 COSTA RICA ES PURA VIDA

Todas estas frases o palabras refuerzan la capacidad de interpelación del lenguaje. Reforzando lo que ya hemos explicado con respecto a las fotografías y el

procedimiento del grafiti y de la rectificación que de ellos realiza Ramírez, tanto en el caso de la frase descriptiva y metafórica “San José es una ciudad de sombras”, en la que inevitablemente se piensa que quien nos habla es una de esas sombras de la ciudad, como en la declaración “Te extraño”, el yo con nombres y apellidos es excluido del juego de enunciación, siendo que lo que realmente queda inscrito como una forma de incorporación y disolución del individuo, de la persona, del sujeto, del yo *en* el lenguaje es un sujeto implícito y universal, dicho de otro modo, el yo que todos somos. Esta misma invocación indirecta de la colectividad se realiza en la versión que este artista utiliza del grafiti “¿Quién lo mató?”, un grafiti que apareció por todas las ciudades costarricenses como un reclamo colectivo, impersonal y anónimo, podríamos decir, siguiendo la metáfora que ya hemos utilizado, como un reclamo de la ciudad y el pueblo, de lo “Real” y lo “Viviente”, ante el asesinato del popular periodista investigador y crítico de la corrupción social y política Parmenio Medina en el año 2001.

El carácter de proceso de producción de estos grafitis, intervenciones y documentaciones se pone en la obra de Ramírez en concordancia con el carácter de proceso de la producción social del espacio urbano. La forma de poner ambos procesos en concordancia reside en las posibilidades que brindan las relaciones entre las imágenes y las palabras. Como diría Michel De Certeau, los procedimientos, los operadores y las operaciones que se desarrollan en la vida cotidiana dentro del sistema urbano tienen lugar en prácticas muy concretas de utilización y trato con las palabras y con las imágenes. Las imágenes y las palabras son dispositivos fundamentales dentro de las dinámicas que permiten pasar de lo que De Certeau llama “el lugar”, en el que las relaciones de coexistencia de los elementos y la ley de lo propio imperan<sup>9</sup>, hacia lo que el mismo autor llama “el espacio”, en el que la atención está puesta en las conexiones entre vectores de direccionalidad, cantidades de velocidad y variabilidad del tiempo (De Certeau 2007: 103-142)<sup>10</sup>. Como nos lo ha demostrado Ramírez, con estas piezas que hemos descrito anteriormente, el espacio es un entramado de elementos móviles y es el resultado de las actividades

---

9. Esto significa que, en el espacio-lugar, impera una ley que hace referencia a una estabilidad a partir de una constelación momentánea de puntos fijos según la cual dos elementos no pueden ocupar el mismo lugar.

10. “El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformado en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas. A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio ‘propio’” (De Certeau 2007: 129).

que lo marcan, lo pintan y lo escriben. En tanto un espacio es un lugar con el que se hace algo, en el espacio se es en relación con un entorno y, en esta relación, se definen las diversas maneras de marcar el espacio y los movimientos. La vida misma puede ser definida por esta continua práctica de identificación de lugares pero, sobre todo, por la actualización de espacios, por la actividad y la negociación con el lugar. En este sentido es que De Certeau hace un símil entre el paso del lugar al espacio y el paso de lo escrito a la lectura, en la medida en que lo escrito es un lugar, una posición ocupada que sólo con el movimiento que le impone la lectura se convierte en espacio para las relaciones y para la circulación misma del sentido. Creemos que estos fenómenos y estas distinciones están presentes en la *Acción de rectificación del grafiti* de Alejandro Ramírez cuando nos damos cuenta de que lo que el grafiti dice, una vez que es resaltado por la intervención del artista, y una vez que vuelve a tomar posición en la circulación cotidiana urbana, es continuamente enunciado, siempre es y está siendo dicho por aquél sujeto tácito y universal, por la ciudad y la colectividad, y repetido por los actos mismos de los que pueblan la ciudad y por los acontecimientos cotidianos que en ella suceden. Así, tanto la espacialidad de lo que sucede, como la movilidad que vivifica los espacios, se inscriben, por medio de esta escritura y esta pintura, por medio de estas imágenes y palabras, en las paredes ciudadanas que les sirven de soporte, de escaparate y de piel.

Una forma de enunciación similar podemos encontrar en algunas de las piezas del artista salvadoreño Danny Zavaleta (Ilustración 9, imagen 9). En este caso, la producción de espacios, tal y como la explicaba Lefebvre, y tal y como es complementada por Michel De Certeau, implica las posteriores formas de funcionamiento de estos mismos espacios a partir de una dialéctica entre el mapa y el recorrido, sobre todo, a través de la asociación que se hace entre una determinada imagen del espacio y una determinada narración de nuestros recorridos por ellos. Danny Zavaleta elabora una serie de mapas de la ciudad de San Salvador y de algunas de sus zonas. La oposición entre privilegiar el mapa, es decir, dónde se encuentra cada zona, o el recorrido, es decir, cómo se encuentra cada zona, es utilizada para dar cabida a una serie de voces que se inscriben en los mapas de forma gráfica muy precisa y fuerte. La dialéctica que distingue y separa el “ver” del “ir” se rompe entonces en la obras de Danny Zavaleta para demostrarnos que el “ver” no sólo es de por sí una especie del “ir” sino también una especie del “hacer” y una especie del “oír” y del “leer” frente a ciertos lugares de la caótica y sobre poblada ciudad centroamericana. Las imágenes y las palabras son parte de los órdenes locales y, al mismo tiempo, de las prácticas que atraviesan esos órdenes para dominarlos, para dominar con ellos o para resistir a la dominación. Para demostrarnos esto Zavaleta utiliza ambas, la palabra y la imagen, para intervenir con ellas los mapas de la ciudad de San Salvador y para producir una especie de narración intermedial en la que se hacen

presentes no sólo las voces de cada zona de la ciudad sino también los íconos que estereotipan a sus pobladores y a los acontecimientos que allí tienen lugar. Como toda narración, esta narración intermedial se define por la acción, por ser un conglomerado complejo de diferentes formas de ser y un orden impuesto en el que el espacio se produce también por las formas como lo describimos y lo informamos. Pero, como dice De Certeau, si la narración hace del lugar espacio entonces necesariamente hará del espacio algo político, encuentro de fuerzas, de discursos, de clases y de grupos en conflicto (De Certeau 2007: 35-52).

Observemos y leamos tres obras de este artista salvadoreño. La primera de ellas se titula *El Tur* (2006), en ella el artista compone una especie de *collage* digital con el que se realiza posteriormente una impresión de inyección en lona banner. Del mismo modo procede para la obra titulada *Soya city* (2006) en la que se utiliza un mapa de la zona marginal de Soyapango, en la ciudad de San Salvador, para imprimir sobre él una serie de imágenes (Ilustración 10, imagen 10). Finalmente la intervención urbana *Se Busca* (2006) que consiste en el empapelado, en diversos puntos de las ciudades de San Salvador, en El Salvador, y de San José, en Costa Rica, con afiches que combinan retratos de comerciantes informales de la ciudad de San Salvador con el anuncio de “Se Busca. Los piratas del centro” y con una descripción física verbal que sólo varía, en los diferentes casos, en unos cuantos centímetros referentes a la estatura de “los buscados” (Ilustración 11, imagen 11).

En todas estas obras Zavaleta recurre a una estética visual que refiere inequívocamente a los dibujos, a los estenciles, a las inscripciones y tipologías del grafiti. El mapa entonces funciona como metáfora de las paredes de la ciudad, como si marcando el mapa se estuvieran marcando ya no simples paredes de una ciudad sino toda una zona de la ciudad. Esto significa, como dirían Gilles Deleuze y Félix Guattari, que el territorio representado por el mapa es un lugar de inscripciones por medio de las cuales los individuos que corresponden con esos espacios reciben determinadas cualidades. El territorio es siempre el resultado de una territorialización, y la territorialización es, finalmente, una codificación, una forma de dirigir y controlar los flujos y de marcar a las personas (Deleuze y Guattari 1985). Aunque parezca que los mapas son en este sentido el resultado de este deseo de control sobre los flujos y sobre las personas que en ellos se instalan, lo que Deleuze y Guattari llamarían la dimensión de “calcomanía” del mapa (Deleuze y Guattari 1997: 17-20). Lo cierto es que los mapas también pueden ser, al mismo tiempo, la orientación hacia la experimentación que actúa sobre lo real, lo que Deleuze y Guattari llamarían la dimensión de “cartografía” del mapa:

El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptar-

se a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación (Deleuze y Guattari 1997: 18).

Así, el territorio del mapa es en realidad una marca de comportamientos y se hace constantemente a fuerza de vincular a él determinadas conductas, gestos, canciones, olores, imágenes y palabras, de forma que el individuo recibe las cualidades del territorio al que pertenece. Este es el caso de las imágenes que Zavaleta dibuja y las palabras que escribe sobre el mapa de San Salvador en la obra *El Tur*. Sobre el territorio correspondiente a la Universidad se escribe con la tipografía propia de los grafitis universitarios “Hasta la victoria siempre”, sobre el territorio correspondiente a la Zona Rosa, se escribe en rosado y según la tipografía clásica correspondiente a la corporación estadounidense de entretenimiento “Disneylandia”, mientras tanto sobre el territorio correspondiente al centro histórico de San Salvador se escribe “Los Piratas” haciendo referencia al dominio del comercio informal en esta zona de la ciudad. Esto se combina con imágenes pintadas de policías que parecen marcar una frontera para proteger, con gestos claros de violencia, la Zona Rosa, o las manos que indican la señal de pertenencia a una de las pandillas juveniles, los autobuses que con sus respectivos nombres femeninos en la carrocería pululan por la ciudad, y otros dibujos más. Fundamental, es esta idea del juego, de la ironía y de la violencia que se combinan en un mapa que es presentado con el texto original que indica el nombre de la ciudad “San Salvador” tachado con pintura roja y que de alguna manera es sustituido por estos múltiples nombres y múltiples imágenes. Este cambio de nombres y esta necesidad de mostrar las imágenes que corresponden con la cotidianidad de estas zonas antes que su neutral forma cartográfica, política y oficial de ser nombrados y referidos, termina produciendo un juego de fronteras y de límites que el mapa original no parece indicar y que terminan demostrando las limitaciones del movimiento por esta ciudad según los códigos que la dividen, segregan y habitan. Frente a estas fronteras y estos límites Zavaleta nos presenta una obra de arte que nos enseña a distinguir los territorios de la ciudad. Esto quiere decir que nos educa en una cartografía intermedial e irónica en la que la geografía, finalmente, toma un carácter vívido y dónde la vida cotidiana y sus formas más violentas tienen un lugar, el lugar que les corresponde socialmente y geográficamente, según los estereotipos que circulan por otros medios que no son los mapas y los territorios, sino las ideologías, los imaginarios y las formas masivas de alienación. Esta es una obra de arte que supone el trayecto y el conocimiento de todas esas zonas urbanas y la intención de mostrar, bajo la forma de un mapa abierto e intervenido y tal y como el título mismo lo indica, un *tour*. Pero este *tour* aunque invoca las ideas de una gira, excursión y paseo, ideas con las que se da

origen al término turismo, más bien su sentido se acerca a las ideas, en francés, del *tourment*, del tormento, del *tournant*, del recodo, o del uso coloquial, en español, del *tur* como paseo en busca de fortuna y aventura vinculadas con el riesgo y con los márgenes de lo apropiado<sup>11</sup>.

Del mismo modo procede el artista salvadoreño en la obra *Soya City* en la que, sobre el mapa de la región de Soyapango, lugar de origen del artista mismo, se pintan un revólver, una mano con la señal correspondiente a “la mara”, como quedará claro en la siguiente parte de nuestro texto cuando el mismo Zavaleta nos alfabetice en este lenguaje de señas, pero también un policía pisando a un joven y un cuerpo, aparentemente también de un joven, desangrándose tirado en el suelo. Todos estos dibujos, sin embargo, no están realizados con una estética pictórica expresionista o patética, sino con delicado cuidado dentro de una estética más cercana al diseño gráfico que a la pintura, como también se puede observar en los afiches de la acción *Se Busca*. Este diseño se diferencia de la estética tanto visual como verbal que informa cotidianamente sobre los acontecimientos y sucesos de la ciudad a través de los medios de comunicación. Las inescrupulosas, morbosas y sangrientas imágenes, y los amarillistas, racistas, clasistas, prejuiciados e ideológicamente parcializados textos, que saturan los medios de información salvadoreños contrastan claramente con lo que Zavaleta termina haciendo.

Esta *otra* mediatización de la violencia como rasgo de la ciudad modifica la percepción del espacio urbano salvadoreño, mostrándolo no con la distancia de lo raro, de lo ajeno, de la anormalidad o de la excepción purgable, sino como los signos más neutrales de la cotidianidad y de la sobrevivencia que implica el hecho de que se trata del espacio por el que nos movemos, en el que se desarrollan nuestras

---

11. Como es sabido gracias a numerosos estudios sobre urbanidad e historia de las ciudades, la ciudad tiene una dimensión utópica inmanente que reside en el hecho mismo de que ella se nos presenta como un más allá o un al otro lado de la naturaleza, como un lugar en el que, en sentido utópico, se aspira a la dominación absoluta de la racionalidad, la visibilidad y el control. La tarea histórica de construir la ciudad se expresa discursivamente en este sentido. Pero justamente por ser esta una dimensión utópica de la ciudad, esta es en realidad una distopía, un lugar de la decadencia, del peligro, de lo insano, de la criminalidad y de la violencia. Las obras de arte de Zavaleta, trabajan con la aparente transparencia y esterilidad de los mapas, para mostrarnos que ese orden que presentan los mapas es en realidad una utopía, o lo que es lo mismo, el lugar de una distopía. Al elevar el mapa a escenario de la distopía y no como representación de una utopía Zavaleta devuelve el énfasis a la inversión imaginaria, simbólica y real que en la utopía de la ciudad se instala como ideal, como categoría de juicio del estado actual de las ciudades y la alarma que ellas representan para la “humanidad”.

vidas y del que no podemos desconocer ni prescindir. La imagen y la palabra se combinan en estas obras de Danny Zavaleta, *Se Busca* y *Soya City*, para conformar obras de arte intermediales en las que se pretende hacer, en el caso de *Se Busca*, una referencia inequívoca a los viejos e históricos *Wanted Posters* que se hicieron tan famosos no sólo por su utilidad como medios de generación de una determinada noción y estética de la criminalidad y como medios de comunicación y de control sociales, sino también como línea de diseño con su formato, tipografía y dimensiones características; y en el caso de *Soya City*, como ya lo comentamos con respecto a *El Tur*, combinar la cartografía con las diversas estéticas y estilos del grafiti. En ambos casos esta asociación entre formas tradicionalmente excluidas de los géneros de las bellas artes busca regenerar el vínculo entre el arte y la vida urbana, entre el arte y las formas cotidianas de la imagen y la palabra. Esta apelación formal a la cotidianidad y a sus formas verbales y visuales, no ofrece solamente una mayor utilidad para el fácil reconocimiento y la mayor circulación de la obra al confundirse en flujos más amplios que los de las obras de arte tradicionales. Esta apelación a la cotidianidad también nos indica que el desarrollo de la vida envuelve necesariamente diversas formas de relación entre los espacios, determinadas imágenes y palabras que no solamente se encuentran en las pantallas, los diarios, los grafitis o las notas de prensa, sino que se incorporan en nuestras maneras de ver el mundo y de hablar de él como parte de nuestros imaginarios y de nuestros criterios de juicio. La idea de que el mapa de un territorio de San Salvador corresponde con el nombre Soyapango y que a la vez mapa y nombre corresponden con las imágenes de un joven desangrándose, de un policía abusando de la fuerza física, de un revólver y de una señal de una pandilla, es una idea que se convierte en una figura mental sólidamente grabada en el imaginario social del espacio, en las representaciones, las prácticas y en los espacios de representación. Sin embargo, el artista no parece tener el interés de colaborar con la creación de estos prejuicios y estas ideas fijas y sólidamente encadenadas entre los lugares, sus formas de ser marcados y las consecuentes formas de valoración social, sino el interés de enunciar por otros medios, con otra estética, y de poner en circulación por otros circuitos y flujos la realidad de estas formas de componer el imaginario social y de producir el espacio social. Lo mismo se puede decir de los afiches de *Se Busca* en donde el artista se coloca en la posición del cazador de aquellos que son buscados. Recordemos que estos afiches surgen como mecanismo de intimidación no sólo de los criminales, sino también de la población en general para la dirección de los temores hacia un mismo punto, algo que tiene funciones ideológicas y de sociabilidad que no creemos que sea necesario aclarar acá. Estas funciones no eran explotadas solamente por los aparatos represivos de Estado, sino primordialmente por las empresas de seguridad privada que protegían los intereses privados de los poderosos económica e institucio-

nalmente. Se trata de un fenómeno, dicho de otro modo, relacionado directamente con la protección del capital y del poder que lo rodea. De nuevo, no creemos que la intención de Zavaleta sea la de contribuir a la utilización de estas viejas estrategias para generar una valoración social negativa contra los comerciantes informales del centro histórico de San Salvador, que amenazan las leyes del mercado y de la propiedad privada, de los grandes comerciantes salvadoreños, de su poder económico y político, bajo el eufemismo de la protección a la propiedad intelectual y a los derechos del consumidor.

La estrategia que liga el espacio, el movimiento, las palabras y las imágenes es, en estos casos, el de la ironía. La ironía es una figura del movimiento, del desvío entre el nivel superficial y el nivel profundo de un enunciado que tiene lugar cuando se dice algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a la que las palabras primeras parecen indicar. Lo crucial en este uso de la ironía lo encontramos en que es el espectador y el lector el que debe efectuar una manipulación semántica que le permita descifrar correctamente el mensaje, ayudado bien por el contexto, bien por una peculiar entonación (Marchese y Forradellas 1994; Müller 2008). La ironía es un reto al espectador. Este reto consiste en que, como espectadores, aceptamos literalmente lo que nos propone Zavaleta, sin percibir, en un primer momento, la ironía, lo cual produce en nosotros la sospecha de que si estamos frente a una obra de arte, entonces no corresponde con la naturaleza de una obra de arte tal inocente literalidad. Lo importante de la ironía está en que nos hace sospechar de la literalidad de los textos y de la evidencia de las imágenes. Cuando notamos el uso de la ironía, la obra nos reta a que reconozcamos en nosotros mismos el error de la interpretación literal. Con la ironía comprobamos, a la vez, en nosotros mismos, el éxito de las ideologías del estereotipo, la reducción y la desinformación. Cuando, en cambio, notamos la ironía, entonces nos percatamos de que estas mismas ideologías sus aparentes simpleza, naturalidad y corrección, son realmente parte de las formas de representación más cotidianas y menos cuestionadas. La ironía en ambos casos no falla<sup>12</sup>. Danny Zavaleta no elabora representaciones del lugar, del movimiento y de los sucesos cotidianos, sino una obra de arte que aborda de manera irónica la necesidad de fijarnos, de poner atención y mucho cuidado a las formas de representación del lugar, del movimiento, y de los sucesos cotidianos, y a todas sus consecuencias ideológicas y políticas.

---

12. Por las características de los temas abordados por estas obras y de las estrategias intermediales que despliegan y exploran, la relación que hacemos con la ironía no se reduce a la *ironia verbi*, sino que entrelaza las tres dimensiones de la ironía como *ironia verbi*, *ironia vitae* e *ironia entis*.

Otro es el efecto del movimiento en el espacio que podemos analizar en los trabajos del guatemalteco Aníbal López. En la obra titulada *Mancha de 55000 puntos* (2000) este artista utiliza de nuevo la estrategia de la intervención del espacio público, sólo que esta vez no se trata de las calles o paredes de la ciudad ni las formas representativas del espacio como los mapas (Ilustración 12, imagen 12). López paga en el periódico *Siglo XXI*, con un tiraje diario de 55000 ejemplares, para que le publiquen lo que literalmente es conocido como un “campo pagado” o “espacio pagado”. En la sección de “Anuncios Varios” del mencionado periódico, se puede encontrar un recuadro blanco en cuyo centro hay un punto negro, al pie de este recuadro se puede leer “Mancha de 55000 puntos. A-1 53167”<sup>13</sup>. Mientras tanto, de la obra titulada *La distancia entre dos puntos* (2002) tenemos las documentaciones fotográficas de la acción consistente en la colocación de dos mantas blancas en dos automóviles que circularán por un tiempo determinado por diferentes rutas de la Ciudad de Guatemala. Las mantas tienen pintado un punto negro en su centro y debajo la leyenda “La distancia entre dos puntos” (Ilustración 13, imagen 13). La referencia intermedial a la circulación, que realiza Aníbal López con estas obras, parece intencionalmente confusa.

Con respecto a *Mancha de 55000 puntos* la confusión intencional que el artista nos propone radica en la simultaneidad de los principios de circulación y de instalación. El periódico es acá utilizado al mismo tiempo como soporte de un diseño, un recuadro con un punto negro en el centro y con un texto al pie que indica “Mancha de 55000 puntos. A-1 53167”, y como objeto de una acción, la compra del espacio correspondiente para la circulación de los puntos que imaginariamente compondrán una mancha móvil por el territorio de distribución del periódico. Ambas utilizaciones responden a dos principios que nos parecerían de primera entrada contradictorios. El principio de la instalación, según el cual las cosas, los objetos, los signos, los medios, las palabras, las imágenes, pero también las obras de arte, toman un lugar que les hace formar parte de una constelación o configuración en la que además de tomar un lugar toman una posición respecto del resto de elementos con que se relacionan. Tal y como lo explica el filósofo Boris Groys, la instalación, en este sentido, sería el proceso por el cual se saca de la mera circulación ciertos objetos para entonces darles una posición en una configuración determinada con otros objetos y elementos (Groys 2003)<sup>14</sup>. Mientras tanto el principio

---

13. Esta misma acción es realizada en el año 2006 en Costa Rica. Esta vez la publicación se hizo en el *Diario Extra* con un tiraje de 156.500 puntos.

14. Para un desarrollo de la idea de “montaje” en un sentido similar al que Boris Groys acá da a la instalación ver: Didi-Huberman, 2008.

de la circulación es relacionado fundamentalmente con la circulación de las mercancías, de aquello que es producido para su consumo y que se encuentra expuesto, que se ofrece, para que el mismo movimiento de circulación, sea de las mercancías, sea del consumidor que se pasea por los pasillos del supermercado, el centro comercial o los *passages*, obtenga como fin último un intercambio económico de capital o dinero. Esta dimensión económica de la circulación ha servido para generar una idea aplicada también a la información y al conocimiento, en la medida en que los medios por los que tanto la información como el conocimiento circulan son mercancías como las demás y se consumen a partir de principios básicos comunes a toda mercancía. La paradoja de la obra de arte consiste justamente en la unión de ambos principios. La obra de arte circulará como mercancía, de eso no cabe la menor duda, pero al mismo tiempo, en ella se extraen de la circulación mercantil elementos que entrarán en relación por el principio de la instalación. Esto es lo que nos parece de sumo interés de la obra de Aníbal López, el conjuntar estos dos principios como parte de las revisiones que hacemos de las lógicas que rigen tanto la instalación como la circulación de palabras e imágenes en el espacio público. En este caso, en el espacio de circulación de información por medio de la prensa y la reducción del espacio a un objeto para la venta y el consumo; pero que, una vez que es utilizado para desviar el sentido de la circulación habitual de la obra de arte, camuflándose como información o anuncio, produce una mancha, no necesariamente con la suma de sus puntos, sino en los límites y fronteras entre las lógicas de circulación e instalación, entre las formas de comunicación y las formas del arte, entre el espacio real del papel y de la circulación de los periódicos por la ciudad, y el espacio imaginario pero ideológico de la mancha de 55000 puntos. En este sentido la circulación del arte por los medios masivos de comunicación, como un anuncio y como una mercancía, nos señala la calidad de mercancía que también tiene el espacio y la circulación por los espacios; subrayándose además el hecho de que en dicha lógica de la circulación atesoramos más nuestras mercancías, las que la sociedad de consumo contemporánea nos ofrece, por el valor de su precio, por la cantidad de dinero que nos cuesta, más que por lo que sepamos con certeza sobre aquello para lo que podrían ser necesarias (Groys 2003)<sup>15</sup>. La privatización del espacio como mercancía, fundamentalmente el espacio de las imágenes y el espacio de las palabras, pone en claro que las formas de la información, el conocimiento y el arte se encuentran en un juego correspondiente a la circulación de mercancías,

---

15. "Die Kunst manifestiert den Verbrauch des Verbrauchers – den Modus der Ökonomie, in dem nicht wir die Dinge verbrauchen, sondern in dem unser Lifestyle uns verbraucht" (Groys 2003: 13).

pero que es el arte el que parece tener la capacidad de jugar irónicamente con esta condición, al poder, al lograr combinar la lógica de la circulación con la lógica de la instalación y el montaje.

Con respecto a *La distancia entre dos puntos* el juego que la obra propone se inicia con el problema mismo de la referencia de las palabras, en este caso de las palabras que componen el título mismo de la obra y que van escritas en las mantas que luego se pegan a los automóviles. La obra se llama *La distancia entre dos puntos*, pero al mismo tiempo que su función nominal, como nombre de la obra, esta frase contiene sentido por sí misma, como una proposición inconclusa en la que aún falta el verbo y los atributos correspondientes. La distancia entre dos puntos es, justamente, la forma de referirse al movimiento, a la relatividad que el movimiento impone a la definición que se intenta hacer verbalmente y a la observación del acontecimiento que intenta regular. La distancia, como dice el mismo artista, “nunca es constante” (Pérez-Ratton y Olmo 2004: 193).

Pero, ¿por qué es importante afirmar esto, y mostrarlo tan elocuente y claramente en la obra? Por varias razones, todas ellas relacionadas dentro de una especie de fenomenología de las relaciones entre el movimiento y el espacio, entre la imagen y la palabra. Si se intenta desarrollar un pensamiento y una expresión neutral, en un tono científico, sobre el movimiento y el espacio, entonces se recurrirá a proposiciones que iniciarán como el mismo texto de la acción de Aníbal López: “La distancia entre dos puntos...”. Pero no se puede evitar dar el salto desde esta fórmula neutral hasta la especulación filosófica que intenta explicar este mismo tema, el de la distancia, desde el punto de vista de la experiencia y la existencia humanas. Desde este punto de vista justamente es que la fenomenología filosófica nos puede brindar una ayuda valiosa para entender la importancia de la distancia. El espacio vivido, que no es el espacio newtoniano, es espacialidad, es la experiencia continua de un suelo, de una base de la conducta y la acción espacial, del movimiento. Esta *base*, este *abajo* es finalmente el suelo de la tierra (*Erdboden*), constitutivo de la estructura vital fenomenológica del espacio, este suelo de la tierra es el centro que todo cuerpo carga vitalmente, como lo explica el mismo Edmund Husserl:

Die grundlegende Bodenständigkeit, durch die erst ein orientierter Raum gegeben ist, bedingt die spezifische „Raumkörperlichkeit“ des Menschen und der Dinge, mit denen er zu tun hat. Die Erde ist hierbei selbst eine Allgemeinheit: sie ist individuell, aber ein Gegenstand, der vielerlei Reiche als Unendlichkeitsreiche in sich trägt (Dünne y Günzel, 2006, p. III).

Si dejamos de lado la restricción que este argumento hace del espacio como un fenómeno individual, podríamos entonces ver claramente el hecho de que hay

una relación fundamental entre los cuerpos experimentados y la ubicación, el asentamiento del ser humano en un suelo (*Bodenhaftigkeit*) (Dünne y Günzel 2006: 181). Para el ser humano los cuerpos, incluido el propio, y de ahí su existencia, se desarrolla como un juego de ubicaciones que son definidas como puntos. Pero no hay un único punto, hay muchos puntos, por eso la experiencia fundamental para llegar a un universo de relaciones constantes y variables entre el movimiento, el espacio y el cuerpo, es la distancia. La distancia no es una cuestión cuantitativa en referencia al espacio, la distancia es una dimensión cualitativa del espacio en la medida en que es ya un producto de lo que Merleau-Ponty explicaba como “distancia”, no como una experiencia inicial, inmediata y neutral, sino como una experiencia producto de la relación del cuerpo con el “allá” y con el y lo “otro” (Merleau-Ponty 1979). El espacio es al mismo tiempo visto y sentido, las cosas percibidas vienen al observador y son experimentadas como cosas *en* el mundo. De esta manera el espacio ya no es concebido como afuera, en contraposición con el interior del yo, sino que yo y mundo son pensados y dados en una relación (espacial) que se define como *distancia*. En ese sentido, cuando nos enfrentamos a la acción *La distancia entre dos puntos* de Aníbal López, nos estamos enfrentando, posiblemente entre muchas otras cosas, a la imposibilidad de relacionar la distancia con puntos dibujados o, lo que para nosotros en este caso es lo mismo, a la imposibilidad de pensar la distancia, el movimiento y el espacio si no es dentro del juego de referencias y de relatividades, de lugares y de experiencias, que tienen lugar en “el mundo de la vida” (Dünne y Günzel 2006: 187). La distancia entre los puntos responde a las mediaciones que le dan lugar, el automóvil, el ritmo de circulación por las vías escogidas de la Ciudad de Guatemala, las destrezas de los conductores, la posición del observador, la relatividad de la percepción y de la pertenencia a un determinado punto de observación preferible entre todos los demás posibles. La línea que dibuja cada uno de estos puntos en un auto en movimiento, se va combinando con la línea inconstante de la distancia relativa entre ambos autos constantemente variable. En términos plásticos podríamos decir, siempre hay líneas y nunca hay puntos cuando el arte demuestra que siempre se trata de un espacio plagado de movimientos, de posiciones y distancias, la línea nunca es la suma de puntos consecutivos o sucesivos, la línea es el movimiento, es el vector. López, de una manera esquemática, simple y reducida a una demostración al mínimo nos pone al tanto de que el espacio social no se puede poner entre paréntesis, ni se puede hacer a un lado cuando intentamos pensar el punto, la línea y el movimiento, y nos pone al tanto también de que nuestra existencia, individual y social, reside en una comprensión integral del espacio como atravesado por cuerpos en movimiento, por puntos en movimiento, por líneas que aunque invisibles definen nuestra existencia y nuestra convivencia como “distancia”.

Decíamos más arriba que Aníbal López nos ofrece un acercamiento algo confuso y complejo a la idea de “circulación”. Veamos por qué. Este artista apela a una serie de figuras retóricas que aplica simultánea, pero solapadamente, gracias a la copresencia de palabra e imagen y a las relaciones que entre ellas se establecen tanto en las acciones como posteriormente en las documentaciones de las acciones. Como veremos, de nuevo el punto de partida es la utilización de la ironía, de la desviación desde el lugar de lo literal y lo evidente hacia *otros lugares* del sentido. Al incluir el título como parte de la obra misma, y al aparentar éste ser una proposición descriptiva en la que la expresión “el punto en movimiento” se refiere al punto dibujado y en la que la expresión “mancha de 55000 puntos” se refiere a la suma de los puntos una vez distribuida la edición correspondiente del periódico utilizado, lo literal parece imperar en el discurso verbal utilizado por López. Sin embargo, estrictamente hablando, el punto dibujado en la manta no se mueve, sino que lo que se mueve es el automóvil con la manta que conjunta el dibujo del punto y el texto escrito, la distancia relativa entre los dos puntos no corresponde a los movimientos de los puntos en sí mismos sino a los movimientos de aquello que transporta, que sirve de soporte, a los puntos, en este caso, los automóviles. Del mismo modo, la mancha no es perceptible si no en la imaginación de quien se representa la suma de los puntos como una mancha móvil en el territorio de distribución del periódico. Tanto el espacio como el movimiento se convierten en algo sumamente vago y difuso, en primer lugar por la ironía misma de que la enunciación descriptiva sobre los puntos y las manchas no parece tener como referente lo que a primera vista pareciera evidente tener como referencia, el punto dibujado y la mancha; en segundo lugar, porque la vaguedad y difusión intentan subrayar la cualidad del espacio y del movimiento, tanto real y físico, como imaginario y literario, de ser algo que, a pesar de que se indica, se describe, se recorre y se narra, también impone distancias que no pueden ser nunca ni fijas ni fijadas, en donde la relatividad tiene su dominio.

Dicho de otro modo, hay dos dimensiones retóricas muy claras, una es la irónica, que confirmamos en la desviación entre el sentido literal de las expresiones, como títulos de las obras y al mismo tiempo como proposiciones descriptivas de lo que la obra contiene, y la otra es la consecuente contradicción, lo que se dice que se mueve no se mueve, sino que es puesto en circulación por un medio de transporte que es el que realmente se mueve y produce las distancias entre los puntos, la mancha no tiene lugar más que en la imaginación, lo que tiene lugar en realidad es una constante red de líneas de distribución y circulación de los periódicos que han publicado el punto del artista guatemalteco. Es por estas características que afirmamos que la obra de Aníbal López es una obra sobre el tema de la circulación, pero no en un sentido tan abstracto y aparentemente neutral como

pareciera por la simpleza de su realización y de su enunciación. El blanco y el negro de la manta, lo obvio de las descripciones verbales que les sirven de título a las obras, la literalidad de la idea de “el punto” como un punto en medio de una manta blanca, y “la mancha” como la suma de todos los puntos en los periódicos publicados, apuntan a una simpleza que desde nuestro punto de vista constituye una ironía que da lugar a una contradicción, que como toda contradicción no tiene solamente una cara lógica, sino también una cara política. Así es como el mismo Aníbal López nos muestra, de manera irónica, dos formas de circulación que no necesariamente tienen como origen la mera relatividad física del movimiento y las posiciones, sino que también tienen como base las leyes de la circulación de las mercancías. La ironía da el paso acá a una especie de oxímoron, según el cual la obra nos indica la relatividad, por ejemplo, de las distancias entre los dos puntos a lo largo de los recorridos de los automóviles o de las diferentes posiciones móviles de los puntos tras la distribución de los ejemplares de los periódicos, y al mismo tiempo la obra nos muestra una serie de fenómenos que responden al ordenamiento y a la codificación que intentan aplacar la relatividad, nos referimos, por ejemplo, a la regularidad del recorrido de los automóviles por una carretera preestablecida y sin salirse de una determinada ruta, y además sin violar las leyes de tránsito locales, o al pago ordinario de los costos de publicación del punto en la sección de anuncios varios del periódico, que a su vez se distribuye según las reglas del mercado y del consumo de sus ediciones por las diferentes localidades guatemaltecas. Acá tenemos, por un lado, el espacio como regulación de la circulación y el movimiento, el espacio como lugar de las posiciones relativas y móviles, y por otro lado, el espacio como una mercancía que se puede comprar, que se puede pagar, como un espacio en el teatro, en el cine, en un estacionamiento, en la circulación del tráfico o como se paga un campo, un espacio, en los periódicos, las revistas y demás medios de comunicación.

Tanto en el caso de Ernesto Salmerón, como en los casos de Aníbal López, Danny Zavaleta y Alejandro Ramírez las estrategias retóricas con respecto a la literalidad de la palabra y la transparencia de la imagen a partir de la metáfora, la ironía y el oxímoron, además de la intermedialidad de la obra, de su juego con las relaciones entre las palabras y las imágenes, colaboran para resaltar y para darle más fuerza a la naturaleza narrativa tanto de las obras de arte como de sus documentaciones en los casos en que se trata de acciones artísticas u obras efímeras. Como ya lo hemos mencionado a partir de las teorías del historiador y filósofo francés Michel De Certeau, la narración surge justamente de la combinación entre movimiento y espacio. Es porque se da la incorporación del movimiento en el espacio que éste

se abre a las formas de la narración. Como lo hemos descrito en los casos de estas piezas específicas del arte visual centroamericano contemporáneo analizadas acá, las obras de las artes visuales que utilizan las palabras y las imágenes se presentan como la posibilidad de producir un lugar para la narración. Pero, la particularidad de este lugar, con respecto a otros lugares de la narración, la encontramos en que se trata de un lugar que se encuentra *entre* las palabras y las imágenes y no *en* las palabras o *en* las imágenes. Al encontrarse la naturaleza narrativa de estas obras, no exclusivamente en las palabras o exclusivamente en las imágenes, ni siquiera exclusivamente en una *histoire* (“historia”) que le serviría de marco de sentido a los diferentes *écits* (“narraciones”, “relatos”) (Genette 1989, 1998), sino entre las palabras y las imágenes, estos artistas producen una apertura de la obra de arte hacia el espacio público, el espacio de circulación de las imágenes y las palabras independientemente de si ellas provienen del mundo del arte y de la literatura o no. En el espacio público las imágenes y las palabras conforman narraciones y formas de representación del espacio y del movimiento que suelen entrar en conflictos ideológicos y políticos. En el caso de los conflictos ideológicos y políticos que tienen relación con el movimiento y el espacio, tal y como lo hemos visto en las obras analizadas, las narraciones del arte permiten superar el rol ilustrador o mimético de las obras de las artes visuales para participar dentro de una discusión sobre las formas de narrar, representar, ilustrar e imitar el espacio.

Hay lugares en las palabras y en las imágenes, hay lugares para las palabras y otros para las imágenes, hay un viaje de los relatos y de las imágenes, de los libros, los mapas, los periódicos, las fotografías y las expresiones idiomáticas. Esta lógica de una constante producción de lugares ha ido constituyendo un exceso que se impone a la mirada y a la descripción, al punto de producir, dentro de la experiencia cotidiana contemporánea del espacio, una especie de sentimiento de desarraigo, como si viviéramos en medio de una multitud de paisajes y relatos que no contienen ningún lugar, es decir que no contienen ningún lugar que podamos ocupar y *frente a los cuales* sólo nos es concedido momentáneamente el lugar del espectador (Augé 2008: 88-95). Las obras de arte que exploran con las imágenes y las palabras abren la posibilidad de mostrar los mecanismos verbales y visuales que suelen coordinarse para esta preeminencia del “no lugar” produciendo un lugar *entre* las palabras y las imágenes<sup>16</sup>. En las obras analizadas en este capítulo ese *lugar entre*

---

16. El concepto de “no lugar” del antropólogo Marc Augé intenta dar explicación a las transformaciones a las que se ve forzada la tesis de Marcel Mauss según la cual la cultura siempre está localizada en el espacio y en el tiempo. Los excesos de tiempo y de espacio, característicos de la época contemporánea, según Augé, producen una multi-

pone en relación el espacio con el movimiento dando un sentido diferente al “no lugar” de la palabra del itinerario cotidiano monótono:

El movimiento agrega a la coexistencia de los mundos y a la experiencia combinada del lugar antropológico y de aquello que ya no es más él (por la cual Starobinski definió en esencia la modernidad), la experiencia particular de una forma de soledad y, en sentido literal, de una “toma de posición”: la experiencia de aquel que, ante el paisaje que se promete contemplar y que no puede no contemplar, “se pone en pose” y obtiene a partir de la conciencia de esa actitud un placer raro y a veces melancólico (Augé 2008: 91-92).

Si volvemos un instante al análisis de la modernidad como coexistencia querida de mundos diferentes (la modernidad baudeleriana), comprobamos que la experiencia del no lugar como remisión de sí a sí mismo y puesta a distancia simultánea del espectador y del espectáculo no está aquí siempre ausente. Se trata de una forma muy particular y muy moderna de soledad (Augé 2008: 96).

Ciertamente, como lo explica Marc Augé, éste es un espacio del anonimato en el que, sin embargo, los artistas pueden intervenir para romper el vaciamiento de la individualidad y la preeminencia del sentimiento de soledad que supone esta reducción a la posición de espectador. Al mismo tiempo, los artistas pueden intervenir para generar en estos lugares la posibilidad de tomarnos, más que como espectadores, como subjetividades siempre en proceso de ser constituidas como tales. Esto quiere decir, como subjetividades en la medida en que nos vemos enfrentados, ya no pasivamente frente a la soledad y el “no lugar”, frente a un estar juntos sin hacer comunidad, sino más bien a la convivencia y sus retos cotidianos: conci-

---

plicación de concentraciones urbanas y traslados de poblaciones. Según este autor, en ese contexto de excesos y gran movilidad, los “no lugares” “son tanto las instancias necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta [...] en el momento mismo en el que la unidad del espacio terrestre se vuelve pensable y en el que se refuerzan las grandes redes multinacionales, se amplifica el clamor de los particularismos: de aquellos que quieren quedarse solos en su casa o de aquellos que quieren volver a tener patria, como si el conservadurismo de los unos y el mesianismo de los otros estuviesen condenados a hablar el mismo lenguaje: el de la tierra y el de las raíces” (Augé 2008: 41) En ese sentido los “no lugares” se han extendido y multiplicado, por un lado, y por otro lado, muchos de los espacios concebidos normalmente como lugares dentro de las ciudades y dentro de nuestra vida cotidiana toman poco a poco el carácter de “no lugares”, al convertirse en espacios en los que podemos estar juntos, incluso la mayor parte de nuestro tiempo, sin formar comunidad o colectividad.

biéndonos a nosotros mismos como agentes y portadores de estrategias cotidianas respecto a la espacialidad, a la historia de los cambios de la espacialidad y a los roles que las imágenes y las palabras desempeñan en la producción, determinación y manipulación de la espacialidad (Augé 2007: 99-101)<sup>17</sup>.

---

17. Como telón de fondo de las teorías sobre el espacio de Marc Augé y Michel De Certeau se pueden claramente identificar las tesis generales de Henri Lefebvre sobre la producción social (y medial) del espacio social (y medial), que ya explicamos en el primer capítulo de esta parte de nuestro texto.

## Ligar y desligar. Cuerpo, lugar y movimiento en la imagen-palabra

Las relaciones entre el espacio y las obras de las artes visuales contemporáneas que experimentan con las relaciones entre las palabras y las imágenes no se agotan en las dimensiones históricas de los espacios, las dimensiones memoriales de los lugares, las dimensiones móviles y dinámicas de los espacios y los lugares. A estas dimensiones aún podemos sumar el importante desarrollo del tema de las políticas del cuerpo en su relación con los lugares y espacios sociales. En esta nueva constelación de términos —imagen, palabra, lugar y cuerpo—, se ponen de manifiesto las diversas estrategias mediales, a través del uso de las imágenes y las palabras, que tienen un papel dentro de la construcción de las identidades y el ejercicio de los mecanismos de identificación. Estas identificaciones e identidades realizan una poderosa asociación simbólica entre el cuerpo y el lugar de su presencia, procedencia y/u origen, lo que posteriormente sería reconocido socialmente como la relación entre la persona y *su* lugar. Aquí se conjugan, además de los diversos mecanismos de identificación e identidad nacional, los mecanismos correspondientes a las diferencias raciales, étnicas, locales, regionales, de clase y de género. De esta manera, la reunión de cuerpo y lugar nos lleva inequívocamente al tema de la identidad.

Una vez que se realiza, tanto verbal como visualmente, un vínculo, un puente, un lazo, entre un determinado lugar y un determinado cuerpo, nuestro imaginario, nuestro aparato perceptivo y nuestra racionalidad, incluso nos arriesgaríamos a decir, nuestra naturaleza, se inclina a fijar este vínculo a partir de la metáfora y los sentimientos propios de la idea de pertenencia. Metáforas que giran alrededor

de términos como las raíces, el hogar, la patria, el lugar natural, el indígena, el aborigen o el natural, entre muchas otras, nos recuerdan que este mecanismo de ligar un lugar con un cuerpo no sólo se desarrolla respecto de las especies naturales, las condiciones meteorológicas, los paisajes geográficos, los rasgos geológicos, las culturas, los códigos, las lenguas, sino también respecto de los cuerpos humanos. En las obras de arte que analizaremos a continuación estos temas se combinan con diversos problemas de orden estético, como el mismo tema de la representación, el tema de la documentación, el tema de la ironía, el tema de las formas estéticas de lidiar con las diferencias de apariencia y la producción de estereotipos; y con temas políticos como la construcción de los modelos identitarios nacionales, la administración simbólica de la alteridad, la vecindad y el sentido de pertenencia, por ejemplo. Las relaciones entre el cuerpo y el lugar que abordaremos ahora no agotan todas las posibilidades de estas relaciones. En este capítulo nos interesa resaltar aquellos puntos en los que el espacio se hace corporal en el sentido de que los territorios y las simbologías nacionales del territorio nos ofrecen un espacio *para* el cuerpo<sup>1</sup>. Veamos algunos casos, en las artes visuales contemporáneas centroamericanas, de trabajos intermediales con estas problemáticas en relación con el lugar y el cuerpo.

Empezamos con un ejemplo sumamente rico y peculiar dentro del mundo del arte contemporáneo. Se trata no de una obra de arte, ni de un artista, sino de una serie de exposiciones que de manera regular se viene realizando desde el año 1992, en un inicio como parte del nuevo proyecto nacional cultural de la joven República de Belice, pero que poco a poco se fue convirtiendo en un signo de ruptura con las lógicas identitarias nacionales tradicionales para ampliarse a la representación de una condición crítica, desarraigada, móvil y maleable de las identidades culturales de Centroamérica, de las islas del Caribe, de la costa caribe de México y de las costas caribes de los países sudamericanos. Rompiendo la tradicional ligazón entre los seres humanos y sus territorios, sus tierras, sus países bien delimitados, esta serie de exposiciones, que desde 2004 y de manera sumamente acertada, ha tomado el nombre de *Landings*, centra su atención en los movimientos, en los lugares de intercambio, en el viaje, el aire y el mar. Alejándose de la representación de lo nacional, *Landings* nos ayuda a entender cómo otros modelos espaciales pueden resultar más inclusivos que el de la nación, como por ejemplo el del mar, en este caso, el de la cuenca del Caribe (Ilustración 14, imagen 14). Lo cierto es que la particularidad

---

1. En la parte siguiente de nuestro texto abordaremos desde la sujeción otras formas de relación entre el espacio y el cuerpo, esta vez centrados en la idea de las diferencias entre espacios corporales *del* cuerpo y *en* el cuerpo.

de una propuesta como ésta sólo podía venir de las preocupaciones de los productores culturales beliceños, en respuesta a las condiciones que tras la independencia en 1981 se les presentaban como retos culturales y sociales. ¿Cuáles son estas condiciones peculiares del contexto beliceño?

La producción artística beliceña se ha enfrentado en las últimas décadas, luego de la independencia de Belice el 21 de septiembre de 1981<sup>2</sup>, a un particular reto: la formación de una cultura nacional, con su respectiva música, su respectiva literatura y sus respectivas artes visuales, sus representaciones identitarias y símbolos nacionales pero, todo esto, desarrollado alrededor de continuas discusiones sobre la naturaleza multilingüe y multicultural de la nación beliceña<sup>3</sup>.

Este complejo proceso sociocultural, que calificamos como el mayor reto de la producción cultural contemporánea de Belice, se ve paradigmáticamente representado por una gran secuencia de actividades culturales programadas anualmente desde 1992, como ya dijimos. Aunque estas actividades no han sido producidas con toda una planificación y una estrategia unificadas y únicas desde su inicio, el

- 
2. Belice llegó a ser colonia británica en 1840, bajo la denominación de Honduras Británica. A pesar de que en la época colonial se le consideraba parte del reino de Guatemala (provincia de Verapaz) y de que a partir de 1821 pasó a formar parte de las Provincias Unidas del Centro de América, la soberanía real del territorio de Belice era ostentada por Inglaterra. Belice ha estado ocupado, fundamentalmente, por pobladores autóctonos mayas y, a partir del siglo xvii, por colonos españoles, esclavos africanos, leñadores y piratas británicos. A pesar de que en 1993 Guatemala reconoció la existencia de Belice, desde el siglo xix y hasta la actualidad considera partes de este país como territorio propio, produciéndose así un conflicto que ha sido explotado económica, política y militarmente con mucha violencia durante los episodios bélicos de esta región. Para una aproximación literaria a estos conflictos de soberanía, territoriales, militares e identitarios entre Belice y Guatemala, véase la novela del autor beliceño David Ruiz Puga *¡Got seif de cuin!* (1995), desarrollada en la zona fronteriza disputada entre ambos países.
  3. En ese sentido es fundamental el hecho de que, a pesar de que el inglés se ha impuesto como lengua oficial de Belice, la diversidad de la realidad lingüística comprende, según un censo del año 2000 (Central Statistical Office of Belize 2006), el inglés, el español, el kriol beliceño (lengua criolla influenciada por el español y el inglés, y que funciona como *lingua franca* en la mayoría del país), el maya kekchi, el maya mopán, el maya yucateco, el garífuna, el hindi, y un dialecto bajo del alemán (utilizado por la comunidad menonita presente en el país). Por otro lado, la mayoría de la población beliceña es políglota y se reparte entre grupos mestizos, mulatos y de origen africano, maya, garífuna, descendientes de británicos y españoles, aunque también se pueden encontrar pequeños grupos de europeos, estadounidenses, hindúes, chinos y de otras nacionalidades del lejano y medio oriente.

tiempo se ha encargado de hacerlas ver como un gran, único, pero diverso y orgánico, proceso cultural incluyente. Todo empezó, como relata el artista y curador independiente Joan Duran, en 1992 con *Minus 8*, actividad en que los artistas Iván Durán y Yasser Musa toman The Bliss Institute, lugar emblemático de la cultura beliceña colonial e independiente temprana, para:

[...] convertir sus blancas paredes en pizarrones negros donde Yasser escribió su poesía, hubo música, grafiti en los techos, se le compró la minúscula y depilada casa de una habitación a un trabajador llamado Daniel y la metieron adentro con todo y sus enseres, y así, un sin fin de intervenciones sin dejar pared, piso o techo inviolado por este par [...] Andrew Steinhauer, crítico de arte norteamericano residente en Belice, escribió siete años más tarde en *The Reporter*, del 1 de agosto de 1999, en un artículo titulado “When Minus Was More” que, desde su perspectiva como historiador del arte, Minus 8 fue la exposición que marcó un antes y un después en el desarrollo artístico y cultural de Belice. ¡El país se independizó políticamente del Reino Unido en 1981 y artísticamente en 1992! (Duran 2003).

No es casualidad que se haya elegido el año 1992, año de las celebraciones del quinto centenario de la llegada de los europeos al continente americano, para iniciar esta cuenta regresiva hasta el 2000, que cumplió con las correspondientes versiones de *Minus 7*, *Minus 6*, *Minus 5*... hasta *Minus 1*, en 1999. Justamente en el 2000 nace, como inocente y no planeada continuación de lo que *Minus* había iniciado, la exposición *ZERO. New Belizean Art*, curada por el artista y promotor cultural Joan Duran y llevada a cabo por primera vez en Yucatán, México, en el año 2000 con la participación de los artistas Michael Gordon, Yasser Musa, Gilvano Swasey y el colectivo Poustinia Land Art Park (Centro Cultural de Mérida Olimpo 2000). Esta exposición se convirtió en una muestra itinerante, con 9 versiones desde marzo del 2000 hasta noviembre del 2003, que circuló por diversas ciudades de América y Europa<sup>4</sup>.

Como su mismo nombre indica, esta compleja actividad se proponía a sí misma como el lanzamiento, no tanto del nuevo arte beliceño en el sentido de una ruptura estético estilística con tradiciones pasadas, sino de la cuestión por las relaciones entre artes visuales y nación. En el caso de Belice, dada su reciente independencia, esta cuestión, que se preguntaba por la posibilidad de un arte beliceño, de un discurso artístico de lo nacional, se colocó en un horizonte de exigencias colectivas culturales, propias de la década de 1990, que exigía que el arte beliceño debía centrarse en la multiplicidad y la diversidad de culturas y poblaciones que se desarrollaban en el territorio de Belice.

---

4. Para una reseña del proceso de transición de los *Minus* a los *ZERO* véase Duran 2003.

La exposición *ZERO* pretendía encargarse de este reto. Dicho de otro modo, *ZERO* pretendía hacer un llamado de atención a la particular circunstancia de las artes en Belice de poder participar en la construcción de una nación, a partir de la reciente independencia, pero desde los presupuestos incluyentes, contemporáneamente exigidos por el discurso historiográfico y por los sectores culturales latinoamericanos, de la multiculturalidad y el multilingüismo, y en el contexto de la, así denominada, globalización y la crisis del Estado-nación. El único hilo de conexión entre los artistas participantes fue justamente éste: la pregunta por las formas de relación entre su arte y el lugar que habitan, entre el arte y la ocupación de este lugar como una forma de pertenencia nacional múltiple, diversa y basada en la posibilidad de mezclas entre culturas e idiomas.

Uno de los artistas más fértiles de Belice ya había propuesto otra importante iniciativa cultural para trabajar colectivamente alrededor de la inquietud de la relación entre el lugar y las artes. Este artista es Yasser Musa (1970), quien ya había formado parte de los iniciadores de *Minus* y además había fundado en 1995 la Image Factory Art Foundation, cuyo nombre expresa de manera inequívoca la intención de dar al arte un rol no sólo fundamental sino también fundacional en los primeros años de la formación de la nación beliceña. El arte es, y debe funcionar socialmente, en este sentido, como una fábrica de imágenes, pero ¿qué tipo de imágenes?

Los trabajos de Musa se proponen revisar las formas en que a través de la imagen se impone una representación de las cosas y de los lugares como documentación. La fotografía es, en este sentido, uno de los medios frente a los cuales se asume, tanto ella misma, la fotografía, como las imágenes que produce, como formas documentales visuales. Sin embargo, sabemos que la fotografía guarda en sí misma otras posibilidades, aparte de su uso documental; pero la demostración de otras posibilidades para la fotografía más allá del registro documental no es lo que exclusivamente le interesa a Musa, a nuestro juicio. Hay algo más complejo, en el caso de la fotografía, y es que lo documental se presenta en ella como algo más que un simple registro, posible, de su presentación y uso. No importa cuáles sean las pretensiones del fotógrafo, no importa la forma de recepción, ni la posición social de la fotografía; no importa que, en cuanto medio, la fotografía no tenga lugar propio entre las artes, las técnicas de la comunicación social, el uso doméstico y su implementación científica, ella siempre contiene la posibilidad de ser entendida como documento o conteniendo en sí misma una dimensión documental intrínseca.

De esta premisa es de la que Yasser Musa se sirve como base para ironizar en su trabajo *Banana Boy Project*, iniciado en 1999 (Ilustración 15, imagen 15), con diversas dimensiones del espacio y, más concretamente, con el lugar fotografiado. Para aclarar estos puntos hacemos primero una descripción de esta obra. Este

proyecto está formado por una serie de fotografías que en primer plano presentan una figura de cerámica de un niño, aparentemente de edad cercana al año, blanco y rubio en pañales (verdes) sentado y abrazado a un enorme banano. La figura, con evidentes daños físicos, ha sido recuperada por Musa del comercio de objetos de segunda mano y del olvido, como un ornamento hogareño anticuado y *kitsch*, a pesar de haber sido un adorno tradicional y un ícono de la cultura popular de varios países centroamericanos en el pasado reciente. Esta figurilla que es popularmente conocida como el *Banana Boy* aparece en primer plano mientras en segundo plano y en el fondo de las fotografías se pueden observar paisajes diversos, monumentos, calles y ciudades de todo el mundo. El modelo de las fotografías son las instantáneas típicas del turista que quiere demostrar con ellas el haber estado en los lugares en los que se hace fotografiar. El *Banana Boy* se presenta entonces como un turista, como un viajero, como un “hombre de mundo”, más bien, un “niño de mundo” o un cosmopolita. El juego irónico de esta obra es un juego topográfico impuesto por las relaciones que el cuerpo, la imagen y la palabra guardan con el lugar, por las relaciones entre la obra de arte como viaje, movimiento y acción y su documentación y recepción como posterior narración, por la asociación de este cuerpo imaginario, pero que nos representa a todos, con diferentes paisajes y localidades del mundo entero.

Iniciemos el análisis recordando el carácter fundamental de la relación entre la obra de arte y la documentación. Esta idea de la documentación, que ya comentamos someramente en el capítulo anterior, nos ayuda a entender los énfasis que esta obra hace. La documentación de una obra de arte no es una obra de arte, pero desempeña un papel crucial en el campo del arte contemporáneo, fundamentalmente porque deja claro el hecho de que el arte no está ni inmediatamente presente, ni inmediatamente visible, sino más bien ausente, escondido, o mediado por otros soportes que no son necesariamente considerables como arte. Lo interesante está en que cuando el arte es una actividad creativa, como en el caso del *Banana Boy Project*, entonces la documentación de esta actividad no se reduce a un rol documental como el que realizarían los medios de comunicación de masas o un documentalista audiovisual. La documentación documenta la acción, pero sólo superficialmente, pues en realidad lo que documenta es la acción como prueba de la identidad entre arte y vida, en cuanto pura actividad sin efecto final o meta final. Lejos de aquel museo como lugar de archivo y almacenaje de las cosas muertas, como cementerio, el arte se reconecta con la vida de manera tal que los cuerpos, su actividad y las poses que asumen en determinados lugares, se reapropian de su dimensión biopolítica. Esto en el sentido de involucrarse en la producción, por medios artísticos, de la vida misma, en su naturaleza de pura acción desarrollada en un determinado lugar, como movimiento y como viaje. Como explica Boris Groys:

Und in der Tat konnte die Kunstdokumentation als Kunstform nur unter den Bedingungen des heutigen biopolitischen Zeitalters entstehen, in dem das Leben selbst zum Gegenstand der technischen und künstlerischen Gestaltung geworden ist. So wird man erneut mit der Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben konfrontiert, und zwar in einer völlig neuen Konstellation, die darauf beruht, daß die Kunst heute selbst zum Leben werden will, statt etwa nur das Leben abzubilden oder ihm Kunstprodukte zur Verfügung zu stellen (Groys 2003: 148).

La obra de arte hace posible que el tiempo matemático y el tiempo de la vida se sincronicen, a pesar de las diferencias entre estos tiempos de escritura, impresión, expresión, cambio de poses, etc. La relación entre significado, significante y realidad se instala así en el contexto biopolítico a través de la acción artística y su documentación. La documentación artística, real o ficticia, tiene esta doble cara que tanto nos ha interesado en nuestro texto resaltar. Por un lado, evocar la irrepetibilidad del tiempo vivido y la fusión de vida y arte por medio de la actividad, el movimiento y el viaje, y por otro lado, ser el punto de partida de una narrativa intermedial, constituida con palabras y con imágenes, a partir de la cual la acción que compone la obra circula y se instala como parte de los objetos que consideramos como objetos de arte y que consumimos como tales. Esta narrativa intermedial nos recuerda enfáticamente que a través del cuerpo, el viaje y el lugar el arte se eleva al nivel de “natural”, en la medida en que consumimos y recibimos la obra *mediante* la documentación que nos ofrece una narración en la que la obra de arte se cuenta necesariamente como algo que se ha llevado a cabo, y algo que ha tenido lugar. En esa medida es que, con Boris Groys, podríamos afirmar que “Es ist eine Biokunst, die zugleich auch eine Biopolitik ist” (Groys 2003: 152).

Agregando a estas ideas de Boris Groys la importancia mencionada de la narrativa intermedial, nos damos cuenta de que este *Biokunst* y esta *Biopolitik* no pueden tener lugar si no es a través de su mediación intermedial entre las palabras y las imágenes. En la obra de Yasser Musa, por ejemplo, debemos hacer notar que, entonces, es la producción de una historia la que en la documentación artística tiene lugar, al intentar responder cómo se ha vivido y cómo lo vital, lo vivido, a través de lo artístico, se sustituye y objetiva. Pero también, y al mismo tiempo, cómo lo artístico a través de su correspondiente narración (su devenir narración) se hace vital, porque ¿qué describen los textos de las documentaciones? Las *performances*, las experiencias, los pensamientos, los sentimientos de los que toman parte, de ahí su carácter literario, como una genealogía ficticia pero viva y vital que se pone en escena:

Hier wird das Leben also wiederum als das verstanden, was erzählt und dokumentiert, aber nicht gezeigt, nicht vorgeführt werden kann. Und gerade dadurch erhält die Dokumentation eine Glaubwürdigkeit, die eine unmittelbare bildliche Präsentation nicht besitzen kann (Groys 2003: 157).

¿En que consiste esta dimensión biopolítica que hemos mencionado del *Banana Boy Project*? En las fotografías la figurilla, de unos 30 cm de alto, aparece en escenarios sumamente diversos que visualmente son difíciles de identificar, pero que con la leyenda que acompaña las fotografías toman una dimensión fundamental para lograr los efectos de la obra. El texto viene a responder tanto a la no identificación, como a la identificación negativa, puesto que el espectador al mismo tiempo que no reconoce de qué lugar se trata, en qué lugar se encuentra el *Banana Boy*, y qué nombre recibe ese lugar, reconoce e identifica negativamente el hecho de que no se trata de Belice, de Nicaragua, de Guatemala, de Centroamérica. La obra juega con esta doble lógica de no identificación y de la identificación negativa, no sabemos reconocer qué lugar es, pero sabemos qué lugares no son los de la fotografía. El lugar es, por este juego entre palabra e imagen, una incógnita, no por su denominación o su identificación espacial concreta, sino por su relación con el *Banana Boy*. A la pregunta ¿qué vemos?, nos vemos obligados a responder: “vemos al *Banana Boy* en...”, y entonces acudimos a la palabra que nos aclara el lugar. La importancia de esta relación reside en que por la misma repetición de la figura, aparentemente siempre la misma, nos enfrentamos a la, también aparente, imposibilidad de incluir en nuestra descripción lo que el *Banana Boy* hace o lo que le sucede, pues él es siempre el mismo y hace siempre lo mismo, simplemente está sentado, con rostro de bienestar y una sonrisa tímida, típicamente angelical. Sin embargo, y acá está lo que queremos resaltar en el análisis de esta obra en su relación con el tema de las relaciones entre cuerpo, imagen, palabra y lugar, no vemos de la misma manera, ni vemos siempre igual al *Banana Boy* si se nos aclara que se encuentra en Nueva Orleans, en Taiwán, en la India o en California. La aclaración del lugar con el nombre nos lleva a la construcción de una serie de referencias imaginarias entre la imagen, la figura, el nombre del lugar, nuestras referencias acerca de este lugar y la posición relativa de la figura con los otros elementos de la imagen. De esta forma, a pesar de que las palabras no están escritas en la imagen, sino como parte de su nombre y descripción que siempre las acompaña, entran en la imagen como uno más de los elementos que construyen el sentido, y nuestra elucubración imaginaria e interpretativa, por su constitución de un lugar y de determinadas relaciones con el *Banana Boy*.

El lugar es acá central como lo representado, pero también como estrategia de relaciones entre las palabras y las imágenes, como juego del adentro y el afuera de la imagen, y a un nivel semiótico, como juego de referencialidad trastocada por la cadena simbólico semiótica que detona como mediación ineludible entre el espectador y la obra de arte. La ironía, como ya hemos dicho, puede ser comprendida como una figura de lugar, es espacialmente representada como el trastorno de la lógica convencional de las pertenencias y las propiedades de los objetos y los suje-

tos a determinados escenarios. El artificio posado de las fotografías de Musa y su simbolismo semiótico crea, en este sentido, una gestualidad diversa allí donde encontramos dificultades para afirmar tan siquiera que hay gestualidad alguna, pues objetivamente la figura del *Banana Boy* no está posando. Y esta gestualidad es producto de la relación que establecemos entre la figura y el lugar donde se encuentra, como evidencia de la tensión constante e irresoluble entre la construcción de un ícono y al mismo tiempo la afirmación de su imposibilidad. Hablamos de la construcción del ícono porque con la aparición del *Banana Boy* en tan diversos contextos y lugares nos puede llevar a pensar en los procesos de globalización, principalmente los procesos mediales a través de los cuales ciertas figuras se presentan como ubicuas u omnipresentes, en un constante movimiento que tiene el carácter de global. Sin embargo, ese movimiento que la fotografía nos puede constatar en la medida en que frente a ella afirmamos unánimemente: “Allí vemos al *Banana Boy* en Nueva Orleans, allá en California, en esta otra fotografía lo observamos en Taiwán, etc.”, ese movimiento global de traslación continua es complementado por otra serie de movimientos que tienen más que ver con los movimientos que nuestra experiencia estética detona en razón de la construcción de sentidos. Al mismo tiempo en que afirmamos un movimiento global que hace del *Banana Boy* un sujeto más elevado a la categoría contemporánea, global también, de ícono, nos vemos forzados a afirmar un movimiento aparentemente contrario, el de la producción de sentido gracias a lo local, gracias, en este caso, a la concreta relación que el *Banana Boy* establece con el lugar y que produce, virtual aunque realmente, una modificación del gesto y de la pose de la figura, un sentido específico en dependencia de esta relación concreta, única y local. Por eso hablamos de la construcción de un ícono y, al mismo tiempo, de la constancia de su imposibilidad.

Entre las muchas cosas que se podrían decir a partir de las interpretaciones de esta obra de arte creemos que esta presencia de una dimensión global, más concretamente, de un cuestionamiento de la maníaca y optimista referencia a lo global, compone una estrategia de sobrevivencia dialéctica entre lo global y lo local, sumamente significativa para el mundo contemporáneo cuando, además, es realizada por un artista proveniente de un país con las particularidades de Belice: joven, con poca tradición de constitución de nacionalidad, con un proceso vivo de producción de la nación a partir de la multiculturalidad y el multilingüismo, ubicado en la cartografía mundial, continental, subcontinental y centroamericana en los márgenes y las periferias, cuando menos en un lugar incierto entre Centroamérica y el Caribe, cuando más en una radical no-representación o no-existencia. Con la utilización del *Banana Boy*, Musa penetra en las cuestiones de “lo local” en la medida en que hace referencia, también, a la caracterización global de los países centroamericanos —en general—, y en particular de Belice —dentro del universo de poder economi-

co político del Reino Unido—, como *Banana Republics*. Esta identidad, impuesta desde fuera y encarnación de la perspectiva colonial por la que estos territorios son ubicados en los mapas mentales y en los repertorios de imágenes y estereotipos de las metrópolis, es reconocida, en el caso concreto de Belice, como la única base para la circulación internacional de su representación como nación independiente. El *Banana Boy* utilizado por Musa es blanco y rubio, parece representar más al consumidor del banano producido en Belice que al agricultor que lo siembra, lo cultiva y lo cosecha. Esta paradoja, encarnada en el *Banana Boy*, lanza una advertencia a la posibilidad de una sola identidad cultural, homogénea y perenne, para Belice como nación y para los beliceños como ciudadanos y sujetos (Ilustración 16, imagen 16). Está claro que en la obra de Musa el énfasis está puesto en la circulación, en la posibilidad de movimiento y en la diversidad de relaciones que un cuerpo puede ejercer y construir con los lugares, aun cuando se trate de una estereotipada figura de molde irreversible y aparentemente cocida para siempre con una única forma. En este juego, como lo hemos mostrado, es crucial que la fotografía entre en relación con su nombre, como constancia de su incesante movilidad<sup>5</sup>.

Cerca de Belice, en Guatemala, otro artista retomará la expresión de *Banana Republic* para generar también una obra de arte sobre las relaciones entre el lugar el cuerpo y los movimientos reales e imaginarios (Ilustración 17, imagen 17). El artista Moisés Barrios (1946) retoma el motivo de la *Banana Republic* en sus pintu-

- 
5. Dentro del mismo grupo de artistas que participaron en *ZERO* encontramos otro ejemplo de este abordaje de la relación del arte con el lugar, el cuerpo, la imagen y la palabra. Pero en este caso hay algunas variaciones interesantes con respecto al caso anterior. Se trata ahora no de fotografías sino de la construcción de objetos intermediales con una referencia muy clara a la dimensión de fetiche de la obra artística y de su incorporación dentro de una determinada ritualidad. Gilvano Swasey (1974) construye una serie de *Cajas* (1999), antiguas cajas de cigarrillos habanos, cuya superficie frontal exterior, lo que sería la cara de la tapa de la caja, contiene un retrato lineal detallado, su interior guarda una variedad de elementos privados de una gran carga emotiva y personal, mientras en la parte interior de la tapa se encuentran textos escritos. La percepción narrativa que se establece entre la imagen exterior, los objetos interiores y el texto intermedio, está fundada en la posibilidad de crear equívocos entre las imágenes, los objetos y los textos, por ejemplo respecto de la imagen de la pobreza frente al discurso de caridad y las empresas administradoras de donaciones internacionales, o respecto al contenido de las lecciones escolares que intentan enseñar a los niños beliceños con ejemplos basados en paisajes, lugares, donde dominan elementos como la nieve, las manzanas y las grandes ciudades. La contradicción entre los estereotipos, las imaginaciones y las experiencias corporales, se expresan entre las imágenes y las palabras como parte de un ritual íntimo de autoconocimiento.

ras de óleo sobre tela, como por ejemplo en las obras: *Banana Republic 13* (2002), *Banana Republic ropaje 3* (2003), *Banana Republic Landscape 3* (2003), *Banana Republic ropaje 5* (2003). Para estas obras el artista guatemalteco utiliza la tipografía de la marca transnacional de moda casual Banana Republic y las líneas propias del diseño gráfico utilizado en los carteles publicitarios de la misma. Pero se trata de pinturas al óleo, sobre tela, y no de publicidad, y no se trata de una referencia directa al ícono de la cultura popular, al estilo del Pop Art norteamericano, sino de una propuesta políticamente densa y estéticamente intermedial. El mismo artista suele aclarar el sentido literal de la expresión *Banana Republic*, en contraposición a la presencia icónica gráfica de la tipografía de una marca de ropa, a partir de las citas que acompañan las pinturas tomadas de la *Compton's Interactive Encyclopedia* y la enciclopedia virtual libre *Wikipedia*. Según la primera:

**Banana Republic**, term used to describe a small dependent country in which foreign investors, typically associated with American-owned fruit companies, attempt to control the internal affairs of the country (Pérez-Ratton y Olmo 2004: 186).

Mientras la segunda aclara:

**República bananera**, termino peyorativo usado para describir ciertos gobiernos de los países latinoamericanos. Por extensión se usa en referencia a cualquier país gobernado por una dictadura o cualquier régimen no democrático que responde fácilmente a las demandas e intereses de una potencia o empresa extranjera. El origen del término proviene justamente de Centroamérica y de la explotación de su principal producto (banana o plátano) de parte de la United Fruit Company. En este caso se refiere a la influencia de los intereses de los Estados Unidos, especialmente en Guatemala (Pérez-Ratton y Olmo 2004: 186).

Esta imagen pesa sobre los países centroamericanos como parte de su definición histórica y de su posición en el panorama mundial. Algo que Barrios ironiza con la asociación gráfica con la marca de ropa; una ironía patética de la circulación de información, la deshistorización y la manipulación ideológico-política de las relaciones asimétricas que atraviesan el continente americano. Es por esto que este artista ha elegido este motivo de los bananos como producto simbólico de nuestros países para representarlo de diversas maneras, pero sobre todo, para reinventar el ícono<sup>6</sup>, como aclara la historiadora y crítica guatemalteca del arte Rosina Cazali:

---

6. Desde sus obras tempranas Barrios se ha ocupado de estos estereotipos que ligan los cuerpos con los estereotipos nacionales, étnicos y culturales. Es el caso de su pintura *Pintar una muñeca china...*, el proyecto *La colección de arte latinoamericano de Mr. Taylor*,

Esta serie es el resultado de una tradición *antropofágica*, comprendida como el acto de apropiarse de los productos culturales ajenos para digerirlos como propios, a través de este ejercicio de absorción se llega a cumplir el deseo inconcluso —o neurosis de segunda— de los habitantes de los países bananeros de llegar a ser como el colonizador, es la constatación de lo que Frantz Fanon llegó a definir a través de este principio: *el colonizado es un ser oprimido que sueña permanentemente con ser opresor*.

La artista Jessica Lagunas, residente en la ciudad de Nueva York, envió a Moisés Barrios una serie de imágenes vía e-mail al compartir su entusiasmo por la estética de las vitrinas de la marca en referencia. A distancia, las nuevas vitrinas virtuales, las de las computadoras o las cámaras digitales, logran borrar las fronteras de la pertenencia. Es ahí donde se encuentra el germen del tema central de las pinturas de Barrios, donde las nuevas estructuras organizativas del entorno construyen hábitats perceptibles de ser invadidos por miradas distintas y presencias que añaden su propio acervo. Este deslizamiento permite al habitante bananero, en una forma adecuada a sus sueños, verse representado con propiedad en una megalópolis como Nueva York. Lo cual es, a fin de cuentas, una forma de renegociar las identidades o una estrategia para pasar de ser inocente oprimido a ser, por fin, opresor (Pérez-Ratton y Olmo 2004: 186-187).

El cuerpo humano que aparece en las pinturas es siempre doble, como doble es la imagen mental que nos evoca la expresión *Banana Republic*. Barrios no pinta los carteles publicitarios, sino que pinta las vitrinas neoyorquinas. Este recurso le ofrece la oportunidad de dar lugar en la misma imagen al cuerpo de la persona que sirve de modelo para la publicidad de la marca en cuestión, un cuerpo diseñado y una pose diseñada a partir de los ideales contemporáneos de belleza y de las utilidades mercantiles de la fotografía y, al mismo tiempo y en la misma imagen, el reflejo equívoco, difuminado, distorsionado y difícil de reconocer de quien toma la fotografía de la vitrina y que se hace presente en la imagen como reflejo sobre la vitrina, la marca y las calles de Nueva York. Este otro cuerpo es el cuerpo de un ciudadano de la *Banana Republic*.

Volviendo a Belice, ya en 2004 aparece *Landings 1*, iniciando una nueva serie de actividades, esta vez, como plataforma de exposición, pero sobre todo, de encuentro y discusión de artistas de Belice, Centroamérica, México<sup>7</sup> y el Caribe. Tan-

---

la serie de fotografías *Guathimalensis e Identidad* y la serie de pinturas *Nuestro futuro ya no es como antes*.

7. Fundamentalmente se trata de artistas y productores culturales del estado de Yucatán, un estado periférico dentro de México y tradicionalmente considerado como parte del área cultural centroamericana, es decir, mirando más hacia el sur que hacia el norte, di-

to *Landings 1* (2004), como *Landings 2* (2006) se llevaron a cabo en la ciudad de Mérida en el estado mexicano de Yucatán, mientras en el mismo 2006 *Landings 3* tiene lugar en República Dominicana, *Landings 4*, en Costa Rica y *Landings 5*, en Washington D. C., en la sede del Museo de las Américas de la Organización de Estados Americanos. Este otro proyecto, también comandado por Joan Duran y apoyado desde su inicio por el Instituto Nacional de Cultura e Historia de Belice, el Instituto de Cultura de Yucatán y por la Image Factory Art Foundation, se ha consolidado como un medio sumamente eficaz de prospección y difusión del arte joven de la región al margen de los modelos administrativos nacionales comunes de la gestión cultural, como se prometía en el catálogo de su primera versión (Duran 2004). En este caso, hay que resaltar, a nivel de la misma naturaleza de la gestión cultural de esta actividad que se trata de seguir la idea rectora de los desembarcos o los aterrizajes, de esa especie de límite o frontera entre un viaje y otro viaje que de ninguna manera representa el final o el inicio radical del movimiento del viaje sino más bien su continuidad en otra forma, de otra manera, por otras superficies, espacios y sobre todo, por otros lugares. El punto de partida es en sí mismo significativo, una nación con 260 mil habitantes, pero abierta como territorio a México, Norteamérica, Centroamérica, el Caribe y Europa, como lo explica el mismo ministro beliceño de Turismo, Inversión y Cultura, Mark Espot, en el prefacio a *Landings 1*:

The project transcends this dual [México-Belice] collaboration to make it a leading example of a region-wide pooling of cultural forces in the field of visual art. For while art is always born and natured locally on its path to the global or universal, the space assigned to itself by landings/1<sup>st</sup> is intermediate, regional, encompassing Central America, the Caribbean and Mexico (Duran 2004: 6).

A lo cual el mismo Joan Duran, curador de la actividad, agrega que *Landings* representa: “La invasión perfecta a los terrenos de la supuesta austeridad” (Duran 2004: 16)<sup>8</sup>.

---

rección hacia la que la producción cultural del resto de México parece apuntar de manera dominante.

8. Ya para *Landings (territory) 2* Duran amplía aún más esta idea hacia un juego estético intermedial de ausencias y presencias, citando *El aire y los sueños* de Gastón Bachelard: “Como muchos problemas psicológicos, las investigaciones acerca de la imaginación se ven turbadas por la falsa luz de la etimología. Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de deformar las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante. Si una imagen *presente* no

Este constante *arribo, desembarque o aterrizaje (landing)* tiene como punto de partida Belice, como ya dijimos, además de todo lo que hemos explicado que implica este país centroamericano para el pensamiento y la creación alrededor de las ideas de movimiento, lugar, cuerpo, nación e identidad. Pero, y esto es lo que realmente hace particular esta serie de actividades culturales, el punto de llegada no es la misma nación beliceña, sino el constante *landing*, como si el espacio al cual se quisiera llegar estuviera constituido de tal manera que no cesáramos de *estar llegando* a él y en él. Esta imagen conceptual y geográfica tan compleja impregna las mismas imágenes visuales y verbales que circulan por estas actividades culturales, como un reto ya no exclusivo de Belice y los beliceños, sino como un reto regional, de Centroamérica y el Caribe, de formular esta particular forma de existir y de pensar la existencia, como una característica de la época contemporánea y de los lenguajes artísticos intermediales contemporáneos. *Landings* no sólo se propone ser una actividad cultural estable dentro de los marcos nacionales, o dentro de los marcos de lo que regionalmente se define como Centroamérica, *Landings* pretende ser y hacer lo que predica, en primer lugar rompiendo la idea territorial de Belice llevándose acabo en Yucatán, México, rompiendo la idea territorial de Centroamérica y pasando a incluir el Caribe, rompiendo la idea del Caribe para entrar a circular por Estados Unidos, Sudamérica, Europa y Asia<sup>9</sup>. *Landings* se ubica en un ciclo que no se cierra, y que no tiene por qué cerrarse, de instalación continua, de

---

hace pensar es una imagen *ausente*, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación [...]” (Duran 2006: 7).

9. A los artistas y a los intelectuales se les exige ofrecer su producción en un espacio público global en el que se pueda trasladar de lugar a lugar, y en todo lado de la misma manera, causando asombro, sorpresa y conservando siempre su validez. Y entonces los gustos dominantes chocan (locales-globales) y se transgreden indoloramente. Por eso es hoy el tema del reconocimiento un tema muy problemático para artistas e intelectuales, y es siempre un problema del espacio y no del tiempo, como aclara Boris Groys: “Die Globalisierung hat die Zukunft als Ort der Utopie abgelöst. Statt einer avantgardistischen Politik der Zukunft praktiziert man heute eine Politik der Reise, der Wanderung, des Nomadentums, die aber die utopische Dimension wieder einführt, die in den Zeiten des romantischen Tourismus verloren zu sein schein [...] Die heutige Weltstadt ist homogen, ohne universal zu sein” (Groys 2003: 194-195). La adaptación de lo local a lo global está dentro de este juego en la medida en que la “singularidad” se entiende como clave de pertenencia a la red planetaria (Augé 2007: 99), como algo que se crea localmente para obtener un lugar global. Este desplazamiento de la finalidad al rango de “lo mundial” o “de lo global” tiene un buen ejemplo en las dinámicas del sistema contemporáneo del arte (mercado del arte).

arribo constante, de evasión de los ligámenes unívocos y excluyentes de las geografías, pero sobre todo de las diferencias que se establecen como estereotipos entre los individuos, cuando éstos son pensados como pertenecientes, propios y naturales de un único y mismo lugar<sup>10</sup>.

Las obras presentadas a lo largo de las primeras cinco versiones de esta plataforma cultural corroboran estas intensiones. Como, por ejemplo, la obra del colectivo La Cuartería, conformado por los artistas hondureños Gabriel Galeano, Leonardo González y Adán Vallecillo, titulada *Vivienda para la gente* (2004) (Ilustración 18, imagen 18), en la que se realiza un montaje con un carrito de supermercado repleto de reproducciones en miniatura de *Los desastres* de Goya unidos a recortes minúsculos del directorio telefónico de Honduras. Todo esto, tanto las imágenes de Goya como los textos del directorio telefónico, montado en diapositivas de 35 mm y unido para tomar la forma de cubo, de tal forma que al tomarlas del carrito de supermercado para verlas a contra luz los nombres y apellidos de hoy se confunden con las imágenes de los horrores y desastres de siempre. En esta obra colectiva el ligamen entre un sujeto y su domicilio se define no sólo por la misma idea de la guía telefónica de hacer ubicable, contactable, conectable y localizable a cada uno de los ciudadanos de una determinada ciudad o país, sino también por la idea de que quien no posee una entrada en dicha guía queda, justamente, desconectado, desvinculado perdiendo así su derecho de existencia como parte de la guía y de la gente que invoca el título de la obra. La palabra, bajo la forma de la guía telefónica se combina con el carrito de supermercado y con los horrores de Goya para demostrarnos que entre las personas concretas y el acceso a habitación y a un lugar para vivir está mediado por intereses económicos, por formas de exposición de lo privado como accesible y por los horrores que la imposibilidad de convivencia produce. En la guía telefónica todos tenemos nuestro lugar, o casi todos, y ese lugar se confunde, a contra luz, con los horrores que tan explícitamente dibujó y

---

10. El mismo espíritu continúa en *Landings 3* proponiendo el *landings territory* como aquel territorio sometido al cambio por la dinámica del viaje, como un constante desplazamiento del Caribe a Centroamérica, de Centroamérica a México, más precisamente a Yucatán, como lo dejan claro los textos de los catálogos. *Landing* es también la imagen de una identidad atravesada por las representaciones de los territorios como soportes de desplazamientos. No por casualidad se cita en el catálogo de *Landings 3* el texto de Stuart Hall *Cultural Identity and Diaspora* publicado en Londres en 2000: “Quizás en vez de pensar en la identidad como un hecho consumado, y siempre constituido en sí mismo, deberíamos pensar en la identidad como el lugar de una ‘producción’ que nunca se completa, que siempre está en proceso, y que siempre se constituye dentro, no fuera, de la representación” (Duran 2006: 9).

grabó Goya. Nuestra idea de convivencia y comunidad, de habitar y tener un lugar, no se puede ver reducida acriticamente al hecho de poseer una entrada en la guía telefónica.

Por su parte, Yasser Musa presenta una obra titulada *The Clothes Line Project — reloaded 10 years since the original* y que consta de 100 camisetas amarillas con poemas impresos en serigrafía realizadas en metal (Ilustración 19, imágenes 19.1 y 19.2). Se trata de la reproducción, veinte veces, de cinco poemas en camisetas de color amarillo mango, de cinco tallas diferentes, y montadas en un gigantesco tendedero en el patio del convento de Conkal, en Yucatán<sup>11</sup>. Las diferentes tallas de las camisetas y la idea de tenderlas como en un tendedor doméstico nos sugieren que estas camisetas son símbolos de una vida doméstica familiar, en la que las diferentes tallas corresponden a diferentes miembros de un grupo humano, probablemente una familia, con diferentes constituciones físicas. Sin embargo, en los poemas se enfatiza solamente la relación entre el padre y sus hijos. La ausencia de la madre en los poemas se coordina con la misma asociación convencional entre el tendedero, la acción de tender la ropa de la familia y las labores de limpieza y aseo domésticos. Además de esta diferencia de género hay en esta obra una referencia muy clara a las costumbres cotidianas que llevan a cuestionamientos de orden existencial con respecto a nuestro *estar en el mundo* y al descubrimiento de lo que significa este *estar en el mundo*, como queda claro en los textos de los poemas. Las referencias a la corporalidad, en este sentido, se asocian con la acción de tender o de estar tendido al Sol, de exposición de lo privado en un espacio que es público, de sacar del interior privado lo propio para dejarlo a la intemperie y a la exposición externa. La obra de arte es entonces, como ya habíamos citado más arriba con respecto a Boris Groys, este ejercicio de exponer o de tender lo privado para hacerlo público, pero sin que pierda su carácter de privado. El tendedero en el convento colonial nos recuerda que estas fronteras entre lo público y lo privado son también fronteras espaciales entre el domicilio, la casa y el patio o la calle, que nuestros cuerpos no se comportan ni se cargan del mismo sentido si se trata de uno u otro escenario, y que finalmente, en el encuentro entre ambos mundos, como en el mismo encuentro de la imagen y la palabra, o en el encuentro entre el habitar una

---

11. En las camisetas se leen los siguientes textos: “1. Mishek: Papá, / ¿ves esta oruga? / Papá: Sí / Mishek: Se transformará / en mariposa. / Mya: Pero si quiere / Puede seguir siendo oruga. / ¿Verdad papá? 2. Nos estamos muriendo de calor / Nos estamos muriendo de calor / Nos estamos muriendo de calor / Nos estamos muriendo de calor... 3. Mira papá, mira / Me paré sobre las líneas / Yo sola. 4. Papá, / ¿Por qué vuelan / las palomas cuando quiero / atraparlas? 5. Papá, / ¿Dios es un sólido?”.

casa y el habitar el mundo, persisten las preguntas más difíciles de responder, sobre la existencia como un constante encuentro, acople y desacople, ligámenes, ligues y desligues entre cuerpos (marcados) en el espacio (marcado)<sup>12</sup>.

Mientras tanto, en el otro extremo de Centroamérica, en Panamá, una historia muy particular ha dado lugar a expresiones artísticas intermediales con una preocupación común alrededor del tema del espacio. En este caso, al igual que en el caso de *Minus, Zero y Landings* desde Belice, la ironía parece ser el recurso más apropiado para realizar este acercamiento intermedial al problema del espacio. Y es que entre espacio, lugar e ironía se construye un vínculo sumamente interesante ligado a la constitución de los sujetos. Los cuerpos presentes en las imágenes y evocados por las palabras se presentan como personajes cuya sola existencia y ubicación en el lugar que ocupan pueden resultar en una forma demostrativa de analizar y de desnudar las formas cotidianas de ligar los cuerpos a los lugares. Gracias a la pose, a la personificación, la actuación y la escenificación las obras de arte intermedial nos indican que existen mecanismos de identificación e identidad que a través de la palabra y la imagen ligan los cuerpos con determinados lugares, nos muestran que este ligamen tiene una naturaleza ideológica muy fuerte que tiende a coordinarse con los mecanismos de segregación y exclusión social. Y esto lo hacen gracias a la ironía, mostrando hiperbólicamente el funcionamiento mismo de esos mecanismos de identificación e identidad intermediales. Lo que en un primer momento simplemente nos produce la risa y nos satisface con su gracia, se torna iro-

---

12. Otro ejemplo podría ser el de la artista Yasmin Hage, de Guatemala, que realiza una interesante contraposición de imágenes y palabras en su instalación *Tamarindo Papa* construida con hierro, vidrio, agua de tamarindo, una bomba de agua y texto sobre vinilo. En esta obra la artista realiza una denuncia de la desigualdad social en Guatemala a partir de la visita del papa Juan Pablo II a este país. Una visita que representó grandes beneficios económicos, comerciales y políticos a la oligarquía y a la Iglesia de Guatemala, entre otras cosas por la beatificación del Hermano Pedro. En la obra, el agua de tamarindo se encuentra en constante movimiento, simulando un ciclo constante de explosión y sedimentación. La obra intenta representar la dimensión enormemente paradójica que se esconde detrás de la cobertura medial y la aparente individualidad y particularidad de la experiencia de haber presenciado la visita del papa a Guatemala en el año 2002. Las cifras y afirmaciones que se han estampado en las paredes del contenedor del agua de tamarindo y en los otros elementos que componen la instalación, son extractos de un texto que acompaña la obra, en el que la artista expone algunos cálculos estadísticos y algunas observaciones contextuales que rodearon el acontecimiento de la visita papal.

nía incómoda para el patrón de identificación y de identidad, se convierte en ofensa a nuestras formas de crear sentimientos de pertenencia, fidelidad y cohesión, por ejemplo bajo la sombra de algo como la nación.

Éste es el caso de Jonathan Harker, de Panamá, quien ironiza dramáticamente, no sin un buen porcentaje de desesperación lúdica, sobre lo que los críticos culturales panameños han llamado “el ahogado grito cultural de Panamá, un grito con el que se intenta demostrar que este país es algo más que un canal” (Harker 2007). Tomemos el ejemplo de sus tarjetas postales, una serie de obras que está formada por fotografías que han sido intervenidas para corresponder con el diseño de las tarjetas postales turísticas patrocinadas y financiadas por los institutos nacionales de fomento del turismo de los diferentes países centroamericanos, tanto en cuanto al formato y técnica de la imagen fotográfica como en cuanto a la tipografía y lemas de los textos. En esta serie, combinación de fotografía y diseño gráfico, titulada *Postales de Panamá*<sup>13</sup> (2001-2007) (Ilustración 20, imagen 20), de nuevo, se realiza un acercamiento entre el arte y la vida, puesto que estas postales fueron creadas, en un primer momento, para comunicarse con un ser querido que vivía fuera de Panamá y que insistía en que Harker le hiciera una descripción del lugar en el que él vivía. Finalmente, este ensayo se fue complicando conceptual, política y estéticamente, hasta que Harker decide tomárselas ya no más como bromas familiares, sino como obras de arte irónicas, críticas y dignas de ser expuestas públicamente. Las *Postales de Panamá* fueron expuestas por primera vez en el Museo de Arte Contemporáneo de Panamá en 2002 y puestas a la venta al precio de un dólar, de tal manera que Harker, como él mismo afirma, se terminó convirtiendo, gracias a esta acción, “en el artista que quizás más piezas ha vendido en ese museo” (Harker 2007).

Lo cierto es que gracias a la copresencia de imagen y palabra en estas postales se crea una subversión de las frases clichés destinadas al mundo del turismo y que perpetúan una imagen enlatada de Panamá y de sus ciudadanos, pero esa subver-

---

13. Reproducciones digitales de algunas de estas postales pueden ser observadas en su sitio web: Harker 2007b. En una especie de reinterpretación transnacional de esta idea de las tarjetas postales Harker ha realizado montajes fotográficos similares tanto sobre Guatemala como sobre Honduras, tituladas *Guaterama* y *Hondurama* respectivamente. Esta vez, el artista se fotografía en espacios cerrados y frente a una tela que sirve de pantalla de proyección de fotografías de diversos lugares emblemáticos de estos países centroamericanos. En estas obras se enfatiza la construcción verbal y visual de los lugares, no sólo con la proyección de las fotografías y la pose de los personajes encarnados por Harker, sino a través de las leyendas que acompañan las fotos, que *invocan* la cultura oral popular sobre estos determinados lugares.

sión no está allí para desmentir estas frases sino para cambiarles su sentido. Justamente sobre este punto, la crítica, curadora y promotora cultural panameña de arte Adrienne Samos califica a este artista, justamente resaltando el hecho de que sus obras producen:

[...] un cuestionamiento de los juegos de poder y las identidades culturales fijadas en nuestra sociedad subdesarrollada y a la vez globalizada, ultraurbanizada, hipercapitalista [...] Harker manipula las intersecciones entre imagen y lenguaje, buscando así alterar nuestras percepciones sensoriales e intelectuales para hurgar en las brechas de la cultura dominante y derribar sus muros (Samos 2007).

Y acá no sólo reconocemos el valor técnico y la posición central de la experimentación con las relaciones entre las palabras y las imágenes sino también su papel fundamental en la posibilidad de afirmar contemporáneamente una función social del arte. Dicho en palabras del mismo Harker:

Hacer arte es contar historias de otra manera [...] El lugar donde vivimos, la historia y nuestra misma identidad personal o colectiva, son productos de un accidentado proceso de selección y combinación regido principalmente por intereses parcializados e ideologías repletas de contradicciones. La manera en cómo concebimos nuestro mundo, y cómo lo creamos y modificamos físicamente, se asemeja mucho a la manera en que ideamos y contamos cuentos, ya sea con palabras o imágenes. Mitificamos, intentamos reconciliar o ignorar las incongruencias, las imperfecciones, las ambigüedades. Buscamos reconfortarnos con historias que tienen un principio, un medio y un final, en las cuales todas las cosas son claras, y todas las piezas encajan. Pero la vida no es así, y no todas las historias tienen por qué serlo [...] A través de mi trabajo intento observar y resaltar los detalles que revelan el carácter fabricado de una realidad que la mayoría del tiempo percibimos como monolítica, sin brechas, sin costuras (Harker 2007).

La estrategia de Harker involucra el cuerpo, fundamentalmente el cuerpo del mismo artista, que se coloca en diversas poses sumamente elocuentes por sí mismas y cargadas de gestos exagerados que vienen a reforzar la elocuencia misma de la pose. Dicha exageración termina por crear un énfasis que es el que desencadena la ironía. Por ejemplo, cuando miramos una lujosa habitación con grandes pinturas de caballete en sus muros, mesas y sillas de madera fina torneada, porcelana china y libros de arte, piso pulido, frondosas plantas bien cuidadas y a Harker sentado en una de estas sillas mirando hacia el exterior del cuadro de la fotografía (al “fuera de campo”) y con un minúsculo y dubitativo gesto tocando la lujosa mesa llena de finos adornos. El lema de la postal reza: “Panamá. Rica en tradiciones” (Ilustración 21, imagen 21). Harker lleva puesta una llamativa camiseta verde en la que claramente se puede leer: “The Bankers Life”. Otro ejemplo podría ser el de la imagen que nos muestra

en primer plano a Harker con la mirada perdida en el horizonte y vestido como joven viajero aventurero, en camiseta sin mangas, con los anteojos de sol sobre la cabeza y sentado en una motocicleta Vespa, mientras en el fondo, como telón del retrato, se puede observar un muro impresionante de contenedores apilados y listos para ser embarcados. La leyenda de la fotografía reza: “Panamá. Tierra de aventuras” (Ilustración 22, imagen 22). De estas y muchas otras maneras en estas fotografías se genera un efecto cómico inicial, como ya dijimos, que pronto es acompañado por la clara percepción de la ironía y del desplazamiento desde el sentido literal de la imagen y el texto, hacia un sentido que expresa una crítica a las formas en las que nuestra percepción, la creación de imágenes y la circulación de las mismas producen estereotipos basados en el ligamen entre un individuo, su cuerpo, en cuanto fenotipo, en cuanto pose y en cuanto gesto, y un lugar determinado.

En otros trabajos de Harker también se enfatizan estos aspectos de las obras construidas a partir de las relaciones entre las imágenes y las palabras. Por ejemplo, en la fotonovela gráfica *Arte y curaduría: algo así como una fotonovela*<sup>14</sup> (2005) que Harker realizó con la ayuda del teórico del arte, crítico y curador panameño Walo Araújo y la fotógrafa costarricense Dominique Ratton, y en la que se relata, a través de 25 impresiones láser, cada una de 28 x 43 cm, de forma cómica pero, a la vez, irónica, la relación entre el artista y el curador, en la que se integran conversaciones y diálogos con una veintena de personas de diversas profesiones sobre el problema de los lugares relativos del artista y el curador en relación con la obra de arte y con el mundo institucional del arte y su mercado. La obra relata, desde el primer contacto del curador con Harker hasta la decisión final del artista en relación a qué tipo de obra realizaría, todo el proceso de gestión de una exposición sobre las relaciones entre el curador y el artista. Este elemento, literalmente hablando recursivo, de apelar a personas reales, a situaciones reales y a sí mismo para construir una obra de arte es llevado a cabo por Harker, en este caso, a través de la estética del cómic, en la que las palabras y las imágenes se ubican en un espacio imaginario, el recuadro de cada corte, y en la que cada cuadro tiene su lugar en una línea narrativa que organiza las situaciones y los personajes en composiciones espaciales en sí mismas narrativas y secuenciales. De esta manera, el espacio de las relaciones entre el artista y el curador y sus correspondientes lugares sociales, termina por montarse y representarse como el espacio cuadrículado, vertiginoso y estrecho del cómic.

Este juego con la creación de nuevos espacios para montar y poner en escena personajes, lugares y cuerpos provenientes de otros espacios convencionalmente

---

14. Una versión de esta obra, en formato pdf, puede ser apreciada y descargada en su sitio web.

aceptados como propios de ellos, también es explorado en el video *Destablishing Shots II*<sup>15</sup> (2007) en el que invirtiendo ya en el título la expresión y término técnico del *establishing shot*<sup>16</sup> Harker realiza una fusión de imágenes en secuencia, con una duración de 4 minutos 9 segundos, de casas y edificios en la Ciudad de Panamá, imágenes trocadas para mostrar una cuasi-simetría irracional e inquietante, con la música y letra de la antigua canción popular “Panamá Viejo”. Esta canción, de gran tradición en Panamá, y con un contenido literario y musical sumamente emocional, cerca de lo cursi, alaba la antigua capital arrasada por los piratas ingleses en el siglo XVII, pero en el montaje de Harker la letra y la música aparecen por separado. La canción es instrumentalizada por un órgano para ser reconocida inmediatamente, mientras la letra es entonada por una voz computadorizada y con un fuerte acento estadounidense. Panamá nuevo y Panamá viejo, los ingleses, los estadounidenses y los españoles, la música y la letra, la piratería y la muestra de la imagen de unos edificios alterados por la simetría que no dan espacio para la secuencia siguiente, para la escena siguiente, puesto que se trata de lo contrario a un *establishing shot*, todos estos elementos, se coordinan para representar ese espacio y esos lugares como inhabitables. En el video no aparece ninguna persona, ningún cuerpo; sin embargo, sí que se trata de una obra que sugiere un espacio de tensiones en donde se habita aunque aparentemente sea un lugar inhabitable e inhabitado<sup>17</sup>.

---

15. Una versión de este video se puede apreciar en su sitio web.

16. Este término es utilizado en el cine y la televisión para referirse al establecimiento de una imagen o una escena en un determinado espacio. El ejemplo más claro es la toma exterior de un edificio en la noche seguida de una toma de dos personas conversando en una habitación. La toma inicial del edificio funciona como el *establishing shot* dando lugar e indicándonos en donde toma lugar la acción de la escena siguiente o anterior, en este caso, la conversación se lleva a cabo en una habitación del edificio de la toma anterior.

17. En otras obras de Harker, como por ejemplo en sus videos-acciones *Tomen distancia* o en *Arednab a la otnemarju*, se continúa trabajando estas complejas relaciones entre la imagen-palabra y el lugar, en estos casos desde el recurso del trastrocamiento de la oralidad a la hora de entonar las letras del himno nacional de Panamá o del juramento a la bandera nacional. En el caso de *Tomen distancia*, el artista se introduce dentro de su boca una cámara de video digital para filmar su garganta mientras entona el himno nacional, la presencia de la cámara y la insistencia del canto del himno provocan continuos espasmos en el artista hasta llegar a vomitar. En el caso de *Arednab a la otnemarju* el artista aparece en el audio repitiendo el juramento a la bandera invirtiendo el orden de las letras de las palabras del mismo juramento, mientras observamos un video donde la bandera ondea hinchada por la brisa (Harker, 2007b).

Todos estos ejemplos, tanto las mismas obras de arte como los diferentes movimientos que los artistas, las imágenes y las palabras realizan, nos recuerdan el hecho fundamental de que el espacio forma parte de la comprensión cotidiana de las imágenes y las palabras en relación con el cuerpo, el mundo y el habitar. Con estas obras los artistas nos demuestran que yendo más allá de las concepciones geométricas aprendidas en la escuela y del manejo aprendido de la tridimensionalidad, la noción de espacio se pone en juego entre estos tres elementos: el cuerpo, el mundo y el habitar. Estos ejemplos también nos recuerdan que no se puede dejar de lado la dimensión que liga la pregunta por el espacio con el problema de lo que los fenomenólogos llaman el ser aquí (*Hiersein*), esto es, con la conjunción de cuerpo, mundo y habitar, con la simultaneidad de una constante variación de las posiciones y un constante ligamen entre los lugares y los cuerpos que los ocupan. Esta paradoja entre lo constante y la variación, tal y como hemos pretendido demostrar en este capítulo, no se reduce al tema de la historia, la memoria, la movilidad y las características del mundo de la física y la teoría filosófica. Esta paradoja se expresa en las obras de arte analizadas y en muchas otras más, en el contexto centroamericano contemporáneo, como un punto de partida fundamental para comprender y para discutir nuevas formas de plantear los problemas de la identidad y de las identificaciones, más allá de los viejos patrones de representación de lo nacional y de la elevación de dichas representaciones al nivel de símbolos integradores, aunque excluyentes, de lo que significaba ser o pertenecer a una nacionalidad, a una etnia, a un pueblo, a una clase, a un género, a una edad o generación. Quizás sean estas obras de arte una oportunidad para dejar patente el hecho de que las imágenes y las palabras colaboran en esos procesos excluyentes de manera esencial, pero que al mismo tiempo la crítica y revisión de dichos procesos pasa por el reconocimiento de este papel de las imágenes y las palabras y de su misma utilización en la crítica, la ironía y, por qué no, en la generación de lenguajes y discursos, medios y representaciones incluyentes. Una cosa es clara en este sentido, estas obras de arte nos demuestran la paradoja de la variación y de lo constante, del papel excluyente de las representaciones y de sus posibilidades críticas y hasta incluyentes, a partir de la simultánea afirmación de que quien no está en alguna parte no es, y que nunca se está en el mismo lugar.

La línea que nos lleva del lugar al cuerpo y del cuerpo al lugar, es también la línea de la interpelación y la sujeción, como veremos en la parte siguiente de este trabajo. Esta línea nos recuerda que las palabras y las imágenes también tienen carácter de inscripciones, inscripciones en la tierra e inscripciones de la tierra, inscripciones en el cuerpo e inscripciones del cuerpo, como explicaba José Luis Pardo con su geopoética (Pardo 1991: 55) y como lo explica claramente Severo Sarduy en su *Escrito en el cuerpo*:

La literatura es [...] un arte del tatuaje: inscribe, cifra en la masa amorfa del lenguaje informativo los verdaderos signos de la significación. Pero esta inscripción no es posible sin herida, sin pérdida[...] La escritura sería el arte de esos *grafos*, de lo pictural asumido por el discurso, pero también el arte de la proliferación. La plasticidad del signo escrito y su carácter barroco están presentes en toda literatura que no olvide su naturaleza de inscripción, eso que podría llamarse escripturalidad (Sarduy 1999: 1154).

De esta manera se constituye un juego entre las escrituras, las descripciones y la superficie, que ponen en comunicación la idea de cuerpo con la de territorio, y las inscripciones con las interpelaciones. En estos juegos la ilegibilidad de ciertas escrituras se combina con la ironía para intentar producir un paisaje intermedial que se describe a sí mismo, llevándonos, como explica el sociólogo y politólogo Giuseppe Zarone, al lugar propio de lo conflictivo, lo caótico, lo mutante, vivo y siempre en construcción, que está irremediabilmente vinculado con el lugar y su lógica de lo polimorfo y la intraducibilidad (Zarone 1993).



## 8

# Hacia una lógica de la instalación

Esta segunda parte de nuestro texto se ha centrado en tres diferentes dimensiones de las relaciones entre las palabras y las imágenes como elementos de las obras de arte intermediales centroamericanas contemporáneas que abordan el tema del espacio. Estas tres dimensiones han sido: en el capítulo 5, la dimensión de la historia, en la que hemos destacado las distinciones posibles entre historia y memoria, y espacio y lugar a partir de las experimentaciones del artista nicaragüense Ernesto Salmerón en el sentido de desarticular los discursos que ligan la historia a los espacios y la memoria a los lugares; en el capítulo 6, la dimensión de la acción y el movimiento, gracias a la cual hemos podido destacar el hecho de que dentro de la producción social del espacio social, que desde las artes visuales intermediales se entiende también como la producción medial del espacio medial, no se puede abordar el tema de los discursos, convenciones y estereotipos espaciales sin determinar cuáles son los procesos y dinámicas que los atraviesan y que elaboran conceptos y representaciones del espacio en relación con los recorridos, itinerarios y desplazamientos que se llevan a cabo en él; y en el capítulo 7 abordamos la dimensión del cuerpo en un sentido sumamente restringido, pues se trata del cuerpo en su relación con el lugar cuando esta relación parte de la necesidad de construcción de identidades, identificaciones, vínculos y ligámenes de pertenencia; en este capítulo, más que sobre el cuerpo y el lugar hemos aplicado la variante del movimiento a las formas de centrar los territorios como marcas de sus habitantes, en la misma medida en que las obras de arte analizadas realizan una serie de estrategias de desmarque o desligue de los discursos sobre la nación, la identidad y las identificaciones, y las representaciones y símbolos que les corresponden, como por ejemplo, la

representación del país y la región (al que se pertenece y a partir del cual se define la igualdad y la diferencia entre las personas), del hogar y el patio (en la medida en que marcan las diferencias entre lo privado y lo público), del paisaje y el viajero (en la medida en que definen una pose de observador que está restringida a un tipo de sujeto muy particular).

Nuestro punto de partida, explicado a fondo en el capítulo 4, han sido las tesis más generales de la teoría del espacio de Henri Lefebvre, no en el sentido de tesis infalibles y verdaderas universalmente, sino como punto de partida para poder también pensar el tema del espacio en las artes desde otros autores como Michel De Certeau, Marc Augé, Boris Groys, Ottmar Ette y otros. La base del pensamiento contemporáneo sobre la producción social del espacio y de sus relaciones con las representaciones, con las ideologías y con el arte la encontramos en el panorama que Lefebvre nos presenta cuando intenta explicar dialéctica y dinámicamente lo percibido, lo concebido y lo vivido, sin dejar de lado la necesidad de revisar paralelamente las relaciones también dialécticas y dinámicas entre el espacio, la representación, la cosa y el discurso<sup>1</sup>. En ese sentido el espacio es producto de un complejo proceso significativo que modula relaciones según las fuerzas de confrontación social, es producto de una constante espacialización social.

Cuando nos enfrentamos a este constante proceso de espacialización social en la época contemporánea y a partir de lo que las obras de las artes visuales centroamericanas sobre él trabajan, nos damos cuenta de que este proceso se manifiesta bajo la forma de una tendencia dominante a la fragmentación, la separación, el aislamiento y la multiplicación frenética de los espacios diferenciados socialmente. En este sentido, como apunta Marc Augé, nos encontramos en una época de los excesos de tiempo y de espacio (2008: 35-38), según el cual, entre otros muchos efectos, como resultado de estos excesos “[...] el mundo de la sobremodernidad no tiene las medidas exactas de aquel en el que creemos vivir, pues vivimos en un mundo que no hemos aprendido a mirar todavía [...]” (2008: 42). En este reconocimiento de que debemos aprender de nuevo a ver y a pensar el espacio, las artes visuales se presentan como un instrumento de análisis, crítica, reflexión y representación fundamental. Si además estamos pensando en las artes visuales que exploran continuamente las relaciones entre las imágenes y las palabras, entonces

---

1. Lefebvre sigue acá la premisa materialista marxista según la cual no se puede separar el proceso de producción del producto. El análisis de un producto social, político, económico y simbólico debe incluir, o incluye ya de hecho, una determinada posición y una determinada manera de entender, interpretar y valorar el proceso de producción que le ha dado lugar.

quedará mucho más claro que esta nueva manera de pensar el espacio sólo puede ser resultado de la suma, de la conjunción y de la relación crítica que podamos establecer entre nuestras formas de mostrar y mirar el espacio, y nuestras formas de escribirlos y leerlos.

¿Cuáles han sido las estrategias estéticas que las artes centroamericanas nos han enseñado a partir de las obras analizadas en esta parte de nuestro texto sobre estas nuevas formas de pensar, mostrar, mirar, escribir y leer los espacios?

La primera de ellas es la estrategia que echa a andar diversos mecanismos que buscan la ruptura de la fe inmediata en el reconocimiento como base de nuestra aprehensión del espacio. No basta con reconocer los elementos que se coordinan en una imagen, ni basta con dar con la denotación de una determinada palabra para comprender cómo se produce el espacio. No basta con identificar el lugar y las señales que lo marcan para comprender las dinámicas y los movimientos, las prácticas y las acciones que en él suceden. Según este principio negativo es que hemos hablado de la importancia de la ironía como forma de romper las seguridades convencionales de lo que vemos y de lo que leemos como bases únicas del reconocimiento del espacio y de lo que él significa o el sentido al que nos conduce.

La segunda de estas estrategias ha sido explicada como la necesidad de producir una estética del montaje y de la instalación. Como advierten autores como Didi-Huberman (montaje y toma de posición), Groy (instalación), Ette (fricción), Augé y De Certeau (bricolage), sólo comprendiendo el espacio de nuestras representaciones y producciones simbólicas como multiplicidades en tensión y negociación constante, en constante movimiento y reconfiguración, podemos entender que ante ellas no baste la lectura, en sentido convencional, ni la apreciación estética edificante, también en sentido tradicional, sino que es necesario un ejercicio hermenéutico que es también topográfico de poner en relación las conexiones entre elementos y sus tensiones con las conexiones globales y locales, privadas y públicas que atraviesan nuestras vidas, nuestros problemas sociales y cotidianos, nuestras concepciones de comunidad, convivencia y sociabilidad. En este sentido los lugares y los espacios (no así la extensión) tienen relación con las formas en que se legitiman y en que se aseguran su estabilidad y funcionalidad respecto de determinados intereses; en esa misma medida están sujetos a uno o varios discursos, y aparecen dispuestos como parte de una o varias narraciones que hacen que los podamos reconocer, interpretar, percibir, concebir y vivir<sup>2</sup>. La obra de arte, y de ma-

---

2. Esto es lo que Marc Augé ha denominado “la ortodoxia cultural y la sintaxis social”, pensando fundamentalmente en la vieja concepción de la antropología según la cual las culturas localizadas y sus objetos simbólicos eran tratados a partir de un determinado

nera particularmente explícita la obra que experimenta con las relaciones entre las palabras y las imágenes, busca instalar, dar posición a los elementos que compone, incluido el espectador, el lugar social del arte y la posición del artista. Esto implica, muchas veces, que las demarcaciones del discurso deben ser sobrepasadas, por ejemplo, el lugar y función de la palabra respecto a la imagen (descripción, nombre o comentario) o el lugar y función de la imagen con respecto a la palabra (ilustración, reflejo o indicación). De esta manera, simultáneamente se muestran los mecanismos del discurso y de sus suposiciones y naturalizaciones semióticas, hermenéuticas, epistemológicas y políticas, y las posibilidades de contradiscursos a partir de los montajes, instalaciones y fricciones que las nuevas constelaciones y configuraciones implican. Las obras de arte logran una problematización de las culturas en la medida en que se resisten a esencializarlas y a ligarlas exclusivamente con una única configuración espacial y con una determinada constelación y ubicación de sus componentes simbólicos, a esto llamamos una estética del montaje, de la instalación, de la friccionalidad o del bricolage; además de que nos ayudan a dejar suficientemente claro, como otras pocas prácticas culturales, el hecho de que:

La organización del espacio y la constitución de lugares son, en el interior de un mismo grupo social, una de las apuestas y una de las modalidades de las prácticas colectivas e individuales (Augé 2008: 57).

Actualmente, y por diversas razones, Centroamérica puede ser entendida, en el sentido de Augé, como un espacio de apuestas, de tensión y de negociación espaciales. Primero porque en este territorio han tenido lugar, y siguen teniéndolo, continuos ensayos de las formas geopolíticas del poder territorial según esquemas de fuerza y momentos históricos tan diversos como la expansión europea de los siglos xv y xvi, la geopolítica espacial colonial de los siglos xvii, xviii y xix, las monumentales empresas modernas de los pasos intercontinentales (ejemplificado por los proyectos de ferrocarriles y de carreteras interamericanas) e interoceánicos (ejemplificado por los diversos proyectos para la construcción de un canal de conexión entre los océanos Atlántico y Pacífico), la expansión ideológica, política, territorial y cultural de los Estados Unidos (ejemplificados históricamente por ocupaciones, invasiones, bases militares, intervenciones directas e indirectas en los

---

modelo de texto, que justamente no era el modelo de texto de la cultura en estudio sino del observador y científico. Para Augé la posición de científico debe ser incluida en la comprensión del espacio físico y cultural que se estudia. Dicho de otro modo, en el bricolage está incluido el observador como un elemento más de su composición (Augé 2008: 55).

conflictos nacionales, proyectos anexionistas, colonialistas y esclavistas, y tratados de libre comercio), la Guerra Fría (que no es necesario ejemplificar tras el análisis de las obras de Ernesto Salmerón) y la globalización económica<sup>3</sup> contemporánea (ejemplificada por sus correspondientes narrativas y estéticas etnográficas de la simultaneidad y la heterogeneidad)<sup>4</sup>. Pero por otro lado, también en Centroamérica se dan tensiones y negociaciones en torno al tema del espacio de forma sumamente intensa en el marco de su escenario político de la praxis cultural local. En este último sentido se ha abierto un marco para las relaciones y negociaciones del poder cultural sobre las representaciones de los territorios nacionales, regionales y transnacionales, como por ejemplo, una intensa discusión sobre la relación entre la representación del espacio y el imaginario del “Otro”, las diversas maneras de comprender, organizar y estudiar los límites, las fronteras y sus dinámicas sociales y culturales, o la necesidad de ver de manera más compleja la dicotomía entre centro y periferia haciendo visibles los centros y periferias locales en el espacio regional, el espacio público nacional, el espacio urbano, o el espacio privado de la familia. En este sentido, Centroamérica se ha convertido en un escenario sumamente complejo de los procesos culturales espaciales en los que las expresiones locales de los experimentos globales y la visión de mundo de las diversas etapas de globalización se combinan con los conflictos locales y las representaciones locales de lo global, dando lugar a un cúmulo de producciones culturales en las que se ha consolidado ya una comprensión crítica del espacio, como hemos intentado mostrar con nuestros ejemplos y análisis.

En ese sentido se podría decir que las manifestaciones de las artes visuales que han experimentado, durante las dos últimas décadas, con la palabra escrita, dentro de sus propuestas estéticas, siguen la premisa que ya había enunciado Henri Lefebvre sobre la producción del espacio según la cual el espacio no es solamente un

- 
3. Esta globalización económica tiene, claro está, formas de expresión espaciales muy concretas en el mundo del arte, de su legitimación y de su circulación y valoración dentro de los mercados y circuitos institucionales de exposición y de comercialización. Nuestra posición en este sentido intenta seguir el ejemplo de trabajos que centran su pensamiento sobre el espacio como un conjunto de tensiones entre lo local y lo global, pero sin dar a esta dimensión un significado general y universal más allá de su manifestación performativa a partir de las obras de arte estudiadas. Ejemplos de este tipo de trabajos serían entre muchos otros: Soja 1989; Said 2001.
  4. Éstas son condiciones históricas que podríamos definir con Bachmann-Medick como el viejo, pero aún en ejercicio, concepto colonialista del espacio, que separa el mundo según los intereses de los poderes mundiales creando una hegemonía espacial del imperialismo, hoy bajo la mampara de la globalización económica.

recipiente, un contenedor o un depósito dado y neutral, sino que, sobre todo, el espacio es el producto de un nudo de prácticas sociales. Y esto no implica una oposición excluyente entre un espacio imaginario y un espacio real, sino más bien, una toma de conciencia de la imposibilidad de distinción excluyente entre ambas formas analíticas de entender un proceso constante y relacional. Si afirmamos que el espacio es también un medio del intercambio, en cuanto espacio coordinado y coordinador de la palabra y de la imagen, del lenguaje y de la carga simbólica, a partir de contenidos de memoria y de atribuciones imperialistas, entonces la consideración del tema del espacio en estas obras de arte y a partir de la muestra de estas relaciones y tensiones, entre imagen y palabra, pero también entre lugar y memoria, lugar e identidad, lugar y poder, es la negación de la pura ilustración o la simple representación; estas obras de arte no apuntan exclusivamente a los espacios reales o a su posible determinación esencial o fundamental, sino a la medición, a la medida de las políticas espaciales de las codificaciones simbólicas, en ellas y a través de ellas. Darles expresión, darles lugar, manipularlas como instrumentos políticos de dominio, pero también de resistencia, es lo que acá el arte parece ofrecer.

Las artes contemporáneas centroamericanas, ponen al mundo en escena sin por ello reducir esta estrategia al nivel del espectáculo, algo que no se puede decir de las artes visuales de otros contextos culturales. Tal y como lo hemos podido apreciar en las obras analizadas, por diversos medios, esta puesta en escena del mundo, a diferencia de lo que impera en los medios masivos de comunicación, no dispone del mundo como un espacio para el espectáculo. Las fronteras entre lo real y lo ficcional no se reproducen ni se subrayan como sí se hace en los medios de comunicación, sino que se intenta sobrepasar en beneficio de zonas de f(r)iccionalidad en las que la puesta en escena tiene por referentes los discursos, las formas de representación, las ideologías y las lógicas de dominación simbólica que *hacen mundo*. Esta dimensión histórica de las artes visuales juega tanto con los sentidos que se escapan en la apreciación primera de las obras, como con los sentidos que percibimos de inmediato, como ya explicamos; y en estos juegos de las ausencias y de las presencias, los espacios, las palabras y las imágenes el arte nos indica que “Un lugar es algo que alberga identidades, expresa relaciones y transmite una historia” (Augé 2007: 101).

En este sentido, las obras de arte estudiadas crean una puesta en escena del mundo que no es un espectáculo, sino un escenario en el que los espacios se muestran en sus inestabilidades y en toda su dimensión como procesos dentro de una constante producción social, medial y simbólica conflictiva, llena de tensiones y dramática. Representaciones como las de la patria, el hogar, el terruño, la territorialidad,

el Estado y la nación tienen una dimensión espacial en disputa continua. Cuando hablamos del arte la simulación irónica del espacio como contenedor, como transparente u opaco en términos de Lefebvre, y como producción social es utilizada para la producción de un diagnóstico de las relaciones y formaciones presentes del espacio y, sobre todo, para construir un entendimiento crítico del espacio. En las artes visuales contemporáneas centroamericanas se presenta el espacio como un problema, como una cuestión y no como algo dado<sup>5</sup>.

---

5. Como diría Bachmann-Medick: “[...] als einem vielschichtigen und oft widersprüchlichen gesellschaftlichen Prozeß, eine spezifische Verortung kultureller Praktiken, eine Dynamik sozialer Beziehungen, die auf die Veränderbarkeit von Raum hindeuten. Besonders die Veränderung der Städte und Landschaften im Zuge der weltweit ungleichen Entwicklungen auf der Grundlage räumlicher Arbeitsteilung hat diese Einsicht in die Gestaltbarkeit des Raums durch Kapital, Arbeit, ökonomische Restrukturierung sowie durch soziale Beziehungen und Konflikte bestärkt” (Bachmann-Medick 2007: 289).



# PARTE III

## La sujeción de la imagen-palabra

*Es como si en el capitalismo tardío “las palabras no contaran”, ya no comprometieran: parecen perder cada vez más su poder performativo; todo lo que se dice se ahoga en la indiferencia general; el emperador está desnudo y los medios anuncian este hecho, y sin embargo, a nadie parece importarle realmente; es decir, la gente continúa actuando como si el emperador no estuviera desnudo.*  
(S. ŽIŽEK, El espectro de la ideología)

*He aquí a lo que hay que renunciar: a que la imagen sea “una”, o que sea “toda”. Reconozcamos más bien la potencia de la imagen como lo que la destina a no ser nunca “la una-imagen”. Como lo que la destina a las multiplicidades, a las separaciones, a las constelaciones, a las metamorfosis. A los montajes, por decirlo todo. A los montajes que saben escandir para nosotros las apariciones y las deformaciones: que saben mostrarnos en las imágenes cómo el mundo aparece, y cómo se deforma. Es aquí donde al tomar posición en un montaje dado, las diferentes imágenes que lo componen –al descomponer su cronología– pueden enseñarnos algo diferente sobre nuestra propia historia.*  
(G. DIDI-HUBERMAN, Cuando las imágenes toman posición)



## 9

# Primera Bienal Centroamericana: un antecedente paradigmático

Tanto en el caso de las palabras, como bien lo señala el filósofo esloveno Slavoj Žižek en el epígrafe de esta parte de nuestro texto (2003a: 15), como en el caso de las imágenes, como lo deja claro el historiador y teórico francés del arte Georges Didi-Huberman en el epígrafe correspondiente (2008: 143), la época contemporánea nos presenta una renovación de los roles ideológicos y políticos que las mediaciones desempeñan en relación con el poder. Visto desde nuestra perspectiva, si bien es necesario repensar y elaborar herramientas analíticas, teóricas y críticas que se adapten a esas nuevas formas de relacionar el poder con las imágenes y las palabras, esto no nos parece suficiente. Como parte de este repensar y esta reelaboración de herramientas analíticas, teóricas y críticas es fundamental dar un lugar central a las relaciones *entre* las palabras y las imágenes. No sólo por el hecho, que ya mencionamos en la introducción a este texto, de que la misma separación de la palabra y la imagen como universos independientes y hasta excluyentes, dentro de nuestras categorías de pensamiento y análisis, es en sí misma un producto cultural histórico con claras implicaciones en la administración del saber, sino también porque contemporáneamente eso que podríamos denominar equívocamente como espacio público, espacio de configuración de los proyectos de sociedad, de los intercambios simbólicos, de la sociabilidad cotidiana y de las formas de convivencia, en mucho se ha visto recientemente reducido a determinados espacios intermediales de circulación de discursos que ponen constantemente en relación las palabras y las imágenes, y espacios en los que estas relaciones son manipuladas para el ejercicio mismo del poder más allá del

espacio público o, mejor dicho, para la desintegración de las fronteras entre espacio público y espacio privado, y la penetración de las lógicas del poder en lo aparentemente más privado e íntimo de los sujetos, como su sexualidad, su identidad, sus maneras de percibir, de ver y de leer, dicho en otras palabras, como parte de una también aparentemente omnipresente y omnipotente *biopolítica*<sup>1</sup>.

Vamos a presentar, en esta tercera parte de nuestro texto, obras de las artes visuales contemporáneas centroamericanas que se han hecho cargo de estas relaciones entre las imágenes y las palabras como una posibilidad al mismo tiempo de generar conciencia y hacer evidentes las connotaciones y roles ideológico-políticos de nuestras convenciones con respecto a las palabras y las imágenes, y de generar espacios para prácticas alternativas o de resistencia a estas funciones ideológicas, haciendo de las relaciones entre las imágenes y las palabras instrumentos con claro potencial de resistencia y transformación dentro de la circulación social de medios,

- 
1. Este término, introducido por Michel Foucault, inspirado por las *normes du vivant* de Georges Canguilhem y desarrollado posteriormente por Giorgio Agamben y Antonio Negri, nombra los procesos por los que las características de la vida son alteradas por los dispositivos y los cálculos del poder político. Como parte de los estudios de estos procesos están los trabajos dedicados a las delimitaciones y controles de los parámetros colectivos como la higiene, la patología, la natalidad, la longevidad, la sexualidad y las tipologías raciales entre otros. Como se suele afirmar en estos estudios clásicos de biopolítica hay aspectos de la “administración de la población” que afectan directamente las prácticas cotidianas y privadas de los individuos. En este sentido, Michel Foucault desarrolló la idea, en el último capítulo de su texto sobre la voluntad de saber, de que se debía distinguir un *pouvoir de faire mourir* de un *pouvoir de faire vivre*, una intromisión del Estado y la gobernabilidad en los ámbitos privados de los individuos. Esto suponía, según Foucault (Foucault 1994b, 1994a) una incoherencia fundamental entre las formas de control y de poder y el discurso sobre el cuerpo como base de la dignidad de la persona, de su integridad como espacio humano inviolable, e implicaba el reconocimiento de que dicha integridad era realmente el espacio de la más fundamental y dramática violación por parte de las economías y las tecnologías del poder. Las penas y la amenaza de castigo, que pueden manifestarse incluso como amenaza de muerte, son sustituidas, en las sociedades contemporáneas, por la administración del cuerpo y la gestión metódica de la vida, tanto individual como colectivamente. A esta violación de la integridad humana Giorgio Agamben (1998, 2008) agrega la tradición metafísica que sustentaban, según este autor, las reafirmaciones necesarias de la preeminencia del poder político frente a la inflación ética inducida por las transformaciones tecnológicas de lo viviente. Mientras desde el punto de vista de Antonio Negri (2002), más atento a la dimensión económica, habría todavía que distinguir entre el biopoder y la biopolítica, en la que residiría la resistencia vital interna a aquel poder que inviste la vida en cada una de sus esferas (Lemke 2007).

símbolos, representaciones y discursos. Antes de analizar los casos concretos en el capítulo 11 de nuestro texto, en el capítulo 10 presentaremos los conceptos que creemos fundamentales para poder entender esta dimensión de las relaciones entre las palabras y las imágenes a partir de la sujeción. Mientras tanto, utilizaremos el espacio de esta presentación de la parte III de nuestra investigación para aclarar algunos puntos del contexto de las artes visuales centroamericanas y de sus vínculos, encuentros y desencuentros con el poder.

Iniciemos por reseñar un hecho paradigmático en la historia contemporánea de las artes visuales en Centroamérica, la Primera Bienal Centroamericana en el año 1971, y algunas de sus polémicas consecuencias.

En el año 1972, la afamada historiadora y crítica del arte latinoamericano Marta Traba, escribe en la revista parisina *Libre* sus apreciaciones y reflexiones sobre las artes visuales del istmo centroamericano bajo el título “Primera Bienal Centroamericana” (Traba 1972). Un año antes, en 1971, Traba había formado parte del jurado de la Primera Bienal Centroamericana, junto con el artista mexicano José Luis Cuevas y el artista peruano Fernando de Szyszlo. Esta Bienal, organizada por el Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA) y llevada a cabo en San José, capital de Costa Rica, se proponía otorgar un premio general, premios por países y diversas menciones especiales dentro de los participantes. El premio general de tan pomposo evento fue otorgado al artista guatemalteco Luis Díaz por su obra *Guatabala 71*<sup>2</sup>, obra que constaba de:

[...] seis grandes rombos color ladrillo, insertados en un marco mayor, de modo de construir un rombo solitario, en seguida un díptico y después un tríptico, a manera de secuencia cinematográfica. En los seis rombos aparecía una figura-armadura de perfil, ejecutada en planchas de metal liviano clavado al bastidor. La movilidad del conjunto la daban las balas, que aumentaban vertiginosamente hasta llegar al final del tríptico y acababan interceptando la visión de la figura (Traba 1971).

- 
2. A pesar de ser una referencia obligatoria de la historia del arte centroamericano contemporáneo esta obra de arte aparece simplemente mencionada en los documentos que reseñan el episodio de la Primera Bienal Centroamericana. Dichas menciones no incluyen reproducciones o imágenes de la obra, ni descripción, ni análisis minuciosos de la misma. Se podría decir que en el panorama colectivo y en la memoria colectiva de las imágenes del arte centroamericano contemporáneo esta obra ha sido objeto de una efectiva desaparición. Todos sabemos de ella y de su importancia, pero muy pocos han tenido la suerte de dar con ella o al menos con una imagen suya. La cita textual de la descripción de *Guatabala 71*, realizada por la misma Marta Traba ha sido posible gracias a la valiosa colaboración del historiador del arte Esteban Calvo Campos, responsable, a la fecha, de la Oficina de Registro del Museo de Arte Costarricense.

Fuera de dicho premio general y de un premio correspondiente a Nicaragua, otorgado a Rolando Castellón<sup>3</sup>, todos los demás premios y menciones especiales fueron declarados desiertos. Los comentarios desarrollados por Traba en el artículo de 1972, mencionado arriba, afirman, con toda la severidad que caracterizaba a esta importante intelectual latinoamericana, que

[...] no había derecho para tal pasividad, para concepciones tan exánimes o conformistas; porque si los artistas se apagan, ¿quién aclara el espeso tejido de tinieblas? (Traba 1972: 117).

Traba se muestra sorprendida de cómo, en el contexto de una dependencia paralizadora, una cruel historia pasada y presente, inútiles intentos de liberación, un constante tratamiento y enfrentamiento con el imperio, y una dominación de cacicazgos y *señores presidentes* criminales, los artistas centroamericanos de entonces, o al menos los que fueron convocados a la Primera Bienal Centroamericana, pudieron producir obras “[...] o bien para decir cosas enteramente insignificantes o bien para no decir nada” (Traba 1972: 116).<sup>4</sup>

- 
3. La participación de Castellón en esta Bienal es en sí misma un hecho interesante y elocuente. Castellón residía en aquél entonces en los Estado Unidos de América y era un artista prácticamente desconocido en Nicaragua y en gran parte de Centroamérica. Por los desplazamientos que Castellón y su arte han puesto en práctica durante décadas se hace sumamente difícil catalogar a este artista como nicaragüense, estadounidense o costarricense (las últimas dos décadas el artista ha residido en Costa Rica). Quizás sea Rolando Castellón la encarnación misma de la *centroamericanización* de la producción artística centroamericana y de la posibilidad de su caracterización como un arte “sin domicilio fijo”, parafraseando a Ottmar Ette (2005a).
  4. En un texto inédito de 1971, citado acá gracias a la colaboración del historiador costarricense del arte Esteban Calvo Campos, y titulado *Porque Guatemala se “tragó” la Bienal*, Marta Traba relata la anécdota como sigue: “Debo confesar que, mientras me miraban fijo el señor Figueres [presidente de Costa Rica], su ministro de educación y su ministro de trabajo, más todos los rectores de las correspondientes universidades, más las autoridades de turno, tuve que hacer de nuevo ese acopio de coraje que nunca sé de dónde me sale, y decir con voz (aparentemente) firme, que habíamos resuelto declarar desiertos los premios destinados a Honduras, El Salvador y... (¡horror!), Costa Rica, *en vista de la invencible mediocridad de las obras presentadas*, mientras que concedíamos el gran premio a Guatemala, el primer premio a Guatemala, las menciones a Guatemala y un premio (más que todo para poder salir con vida del fallo), a Nicaragua” (Traba 1971). La cursiva es nuestra.

Esta radical y lapidaria evaluación, o valoración, de lo que en su momento se presentó como lo más representativo de las artes visuales centroamericanas, nos desconcierta y nos hace plantearnos, de entrada, dos preguntas: ¿cuáles son los mecanismos que determinan el potencial de *interlocución* del arte con su contexto y con el espacio público en el que circula, eso que Traba reclama bajo las ideas positivas de *significación* y *elocuencia* (expresadas por ella en su enunciación negativa como: “insignificantes” y “no decir nada”)?, ¿en qué medida las artes visuales centroamericanas del período posterior a los acuerdos de paz interactúan con el contexto y el espacio público en un escenario de interlocución diferente del de la década de los años 70?

El pensamiento estético de Marta Traba nos puede ayudar a dar respuesta a la primera de estas cuestiones. En su búsqueda de un método crítico de estudio de la idea de *historia del arte* en América Latina, Marta Traba llegó a centrar sus trabajos críticos en la investigación de las artes visuales latinoamericanas según dos pares de décadas fundamentales de 1920 a 1930 y de 1950 a 1970. En ambos pares reconstruye las relaciones entre las artes visuales, su contexto sociopolítico y el espacio cultural que ellas representan y que de alguna manera las signa tanto como el nombre de su autor. Todos estos elementos representan en sí mismos y establecen entre ellos diversas formas de relación con las lógicas de dominación. Traba presta especial atención a los conflictos ligados con las reflexiones intelectuales sobre la *americanidad*, la participación de las imágenes en el proceso de invención de América, y la adopción, por parte de las artes visuales, de las discusiones intelectuales sobre la identidad<sup>5</sup> (Traba 1972). Por ejemplo, Traba pasa a estudiar este dilema en lo que ella llama las *dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas*, de 1950 a 1970, marcadas por el proceso global de intentar convertir el arte en:

[...] un fragmento del proyecto tecnológico que domina la sociedad de consumo; religarlo a sus leyes, establecer la ilimitación de sus libertades, determinar sus felicidades fáciles y colectivas, ayudar a desinhibir (por tanto, a descargar agresividad), y, por consiguiente, a quitar peligrosidad a los individuos. Transformarse, en una palabra, en un elemento catártico perfectamente prefabricado, cuyo triple permiso —el de divertir, el de liberar, el de destruir— se ha cumplido desde entonces con una pasmosa y terrible regularidad (Traba 1973: 19).

---

5. Estas reflexiones plásticas sobre la *americanidad* y la identidad, según Marta Traba, pueden ser estudiadas en las relaciones y diferencias entre artes visuales y literatura en artistas de la generación de Joaquín Torres-García, Wilfredo Lam, Rufino Tamayo, Osvaldo Guayasamín, Tarsila do Amaral, Roberto Matta, Carlos Mérida y Alejandro Obregón, por ejemplo. Así como también, más tardíamente, entre artistas de la generación de Fernando de Szyszlo, Fernando Botero y José Luis Cuevas.

Se produce así una renovación de la vieja tensión que en América ha tenido lugar entre las imágenes y sus funciones político-ideológicas. Según Traba el cambio consiste en que las imágenes son tomadas ya no sólo como punto de conflicto con lo colonial, o con lo nacional y con la tradición, sino ahora también como una interesante pero peligrosa posición entre el regionalismo, provinciano y resentido, y el imperio de la tecnología y la recreación. Pues bien, justamente en el momento de elaboración de estas reflexiones Traba encuentra en las artes visuales centroamericanas un buen ejemplo de un contexto en el que se exige a las obras de arte ser capaces de sobreponerse a los marcos convencionales y oficiales de la representación y la producción de bienes simbólicos, y realizar no sólo un trabajo de expresión y de comunicación, sino también de crítica a las condiciones de expresión y de comunicación, de representación y de producción de bienes simbólicos. Más adelante, en el mismo texto citado arriba, Traba agrega:

Parece un lugar común decir que nuestro continente no ha superado el estadio colonial; asimismo, resulta obvio recordar que de la dominación española se pasa a la dominación cultural francesa y europea y que, inmediatamente después de rotar el centro de las artes plásticas de París a New York, alrededor de 1948, se reciben en Latinoamérica las señales del centro transmisor con una regularidad y una velocidad crecientes, en la medida en que se acelera la difusión de las noticias artísticas (Traba 1973: 14).

Los títulos de los capítulos de este texto de Marta Traba son ya por sí mismos esclarecedores del enfoque que resumimos de manera algo brutal en nuestro texto: *Primera posición: Estados Unidos Versus Latinoamérica; Segunda posición: Latinoamérica Versus Estados Unidos; La resistencia; La década de la entrega: 1960-1970; A la búsqueda del signo perdido*. Las categorías para la segmentación del arte en Latinoamérica son también sumamente interesantes en este texto, aunque no las podemos acá profundizar. Traba diferencia entre áreas cerradas y áreas abiertas, aparte de las islas y de México. Centroamérica figura acá como parte de las áreas cerradas (Traba 1973: 112-120).<sup>6</sup>

---

6. Se podría aplicar esta crítica de Traba no solamente a la producción artística sino también a la crítica y a la historia del arte de contextos como el centroamericano, siguiendo esta idea de un área cerrada. Desde sus puntos básicos como la periodización y las metodologías de interpretación de las obras de arte, más allá de la descripción de sus técnicas, estilos y motivos, la bibliografía centroamericana sobre las artes visuales se ha limitado, salvo contadas excepciones, a reproducir historias, críticas e interpretaciones centradas en los procesos nacionales y en las de por sí admitidas “grandes figuras” de las culturas plásticas nacionales. La escritura sobre las artes visuales, insistimos, salvo contadas excepciones y hasta mediados de los años ochenta, se centró en juicios en fa-

El reclamo de Traba a las artes visuales presentadas en aquella bienal reside en que, más que producir desde el lugar que se les ha asignado, las artes debían tomar el reto de enfrentar, deformar, deconstruir o destruir ese lugar y dar pasos arriesgados en la construcción, formación y producción de *otros* lugares para interactuar con su contexto y su público. Puntos en los que residen, justamente, la *no elocuencia* y la *no interlocución* de las artes centroamericanas vistas a través de la Primera Bienal Centroamericana, como la misma Traba menciona:

Lo que importa, en cambio, y lo que resultaba verdaderamente patético en la Bienal, era la ausencia de la intencionalidad: quiero decir con esto que las obras no estaban dirigidas a objetivo alguno y, por lo tanto, no precedían de ningún medio ni apuntaban a ningún receptor. Resultaban ejecutadas porque sí, respondiendo sólo a la distracción personal de los artistas y a su mayor o menor capacidad de absolver la pintura como un problema técnico. Las pinturas eran, por consiguiente, “objetos flotantes” [...] Todo esto, hasta llegar a Guatemala (Traba 1971).

Es por todo esto que consideramos como legítima, en cuanto punto de partida para nuestra reflexión sobre la sujeción y la violencia en las artes centroamericanas contemporáneas, y su vínculo con las relaciones entre imágenes y palabras, la implicación entre los términos de la elocuencia, la interlocución y el rol político de las imágenes artísticas en un contexto determinado. Dicho de otro modo, si aceptamos los presupuestos teóricos para el estudio del arte que nos propone Marta Traba, esto es: a) que una de las capacidades cruciales del arte es la producción de significación; b) que esa significación tiene como base una doble articulación

---

vor de un arte dignificante, edificante y acorde a los valores de la civilidad y el civismo comprendidos en los proyectos nacionales identitarios. Algunos ejemplos son: Arellano 1981; Romero 2002; Oyuela 1995; López y Becerra 1994; Toussaint 1993; Rodríguez 2004; Cea 1986; Rojas 2003; Alemán y Picardi 2004. Un hecho fundamental en esta especie de instrumentalización del arte y de las aproximaciones teóricas al arte como herramientas ideológicas en la producción de las representaciones e identidades nacionales reside en que hasta mediados de los años ochenta, y hablando en general de toda Centroamérica, el Estado se había convertido en el gestor, productor y consumidor, por mucho, más importante de cada país. Con sus academias, institutos, galerías, salones, certámenes, sistemas de fondos y becas, y ministerios de cultura o educación, el Estado financiaba, gestaba y producía, y al mismo tiempo, con sus museos y su infraestructura institucional pública se convertía en el cliente y coleccionador de arte más importante. Un análisis sumamente interesante y excepcional dentro de dicha bibliografía, en este caso sobre el ejemplo de Costa Rica, un ejemplo algo extremo dentro del contexto centroamericano por las características de su institucionalidad estatal en el sector cultural, se puede encontrar en Zavaleta (1994, 2004).

del arte con sus potencias de elocuencia y con sus potencias de interlocución en/ con su entorno sociocultural; y c) que esa doble articulación define los modos de relación del arte con el contexto sociocultural y con el espacio público en el que las artes se legitiman, se institucionalizan y se ponen en circulación. Si aceptamos estos presupuestos, entonces nos parece también legítimo pensar que las obras de las artes visuales participan activamente —tomando el lugar de agentes reproductores o agentes transformadores— de un espacio o un escenario sociocultural y político que va más allá de ellas mismas, papel fundamental en la formación de escenarios de interlocución cultural, social y política.<sup>7</sup>

De este modo, el problema de la no elocuencia, tal y como la designa el jurado de la Bienal de 1971, nos conduce, irremediamente, al problema de cómo la obra de arte encuentra lugar, para proponerse como elocuente, en un determinado espacio sociocultural de interlocución. Y pensamos acá este espacio sociocultural como un espacio de interlocución de la misma manera en cómo, dentro de las explicaciones de la situación comunicativa, la interlocución denomina al diálogo que se establece entre varios sujetos. Así, la relevancia de este concepto de interlocución, para nuestro texto, reside en el hecho de que con este término se suele nombrar una instancia intermedia entre los elementos lingüísticos y los elementos extralingüísticos de la situación comunicativa: el ambiente, el espacio, el tiempo, por ejemplo. En este sentido la interlocución nombra una condición para la comunicación tanto como una habilidad y una técnica que consiste en la producción de puentes entre los participantes de la situación comunicativa, los elementos lingüísticos o formales del discurso y los elementos contextuales en los que se incluyen las variables de lo social y lo cultural, el conocimiento recíproco, la intimidad, los rangos sociales y las competencias respectivas. Mientras, por otro lado, tomamos acá el término elocuencia, en primer lugar, en el sentido en que lo define el *Diccionario*

---

7. En los últimos años se ha profundizado, en relación con diversos fenómenos, épocas y contextos culturales, el estudio de estas funciones de las imágenes en relación con el escenario sociocultural y político. De crucial relevancia dentro de este panorama de estudios podemos mencionar los siguientes textos: los trabajos de Pierre Gruzinski sobre la colonización de lo imaginario y la guerra de las imágenes en el proceso de conquista y colonización de América (Gruzinski 1994, 2000, 2001). La serie de trabajos que Louis Marin ha desarrollado alrededor de las representaciones pictóricas de lo político y la posterior utilización política de esas representaciones (Marin 1981, 1994, 2005; Beyer, 2006). Algunos trabajos recientes sobre la imagen dentro de la propaganda en el nacional socialismo: Düringer-Huda 1996; Sachsse 2003; Schmidtke 2007; Zimmermann 2007; Fleckner 2007. El completo trabajo de Gerhard Paul (2004) sobre las imágenes de la guerra y las guerras de las imágenes.

de la Real Academia Española de la Lengua, como “facultad de hablar o escribir de modo eficaz para deleitar, conmover o persuadir”, como “la eficacia para persuadir o conmover que tienen las palabras, los gestos o ademanes y cualquier otra acción o cosa capaz de dar a entender algo con viveza” (Real Academia de la Lengua 2001); aunque, en segundo lugar, se puede también hacer extensivo este sentido de la elocuencia a la definición de la *elocutio*, dentro de la retórica, como el proceso por el cual, luego de encontrados los argumentos (*inventio*) y distribuidos por el discurso (*dispositio*), se hace necesario buscar las palabras y expresiones con que cubrir el discurso. En el sentido en que Barthes lo explica (Barthes 1970), este recurso retórico es el que permite la proliferación de figuras y tropos, esto es, el alejamiento de los modos comunes de decir y del estado normal de la comunicación. Marta Traba reclama al arte centroamericano, en este sentido, no sólo un problema técnico de las artes en los medios de producción de significados y significación, sino también una evasión del trabajo del arte con los problemas y las implicaciones estéticas y políticas de los “modos *comunes* de decir” y el “estado *normal* de la comunicación”.

Nuestro interés se centrará, durante el desarrollo de esta parte de nuestra investigación, en las preguntas sobre ese escenario de interlocución en el período de tiempo estudiado por nosotros, esto es, durante la década de 1990 y la entrada al siglo XXI. ¿Frente a quiénes se ejercita este potencial de interlocución de las artes?, ¿cómo, bajo qué mecanismos y estrategias, participa el arte del escenario sociocultural de interlocución?, ¿con qué fines se instauran las obras de arte dentro de ese espacio de interlocución? Y, naturalmente, ¿qué funciones desarrollan las relaciones entre palabras e imágenes dentro de estos ejercicios, estrategias, mecanismos, participaciones y fines?

Pero antes de entrar en materia me permito regresar al paradigmático antecedente de la Primera Bienal Centroamericana de 1971 y del análisis que Marta Traba realizaba sobre dicho evento. La declaración de los premios como desiertos no sólo contribuyó, junto a otros factores, a la suspensión de la realización de dicha Bienal luego de su edición inaugural, sino que se puede interpretar como el dictamen de una complaciente subordinación de las artes visuales frente a las formas simbólicas del poder, frente a las formas tradicionales de conformación del repertorio simbólico de lo nacional y lo regional y frente al discurso cultural oficial.<sup>8</sup> Tal y como se puede leer, entre líneas, Marta Traba interpreta el espacio de interlocu-

---

8. No hay que olvidar que esta Bienal fue convocada por las universidades, los museos nacionales y los Ministerios de Cultura y Educación de los respectivos países centroamericanos. Instituciones que, en diferentes momentos de la historia de dichas naciones, han llevado la batuta en la producción, difusión y censura de la cultura oficial-nacional.

ción sociocultural centroamericano de aquellos años, a partir de lo que el arte que le tocó evaluar le presentó, como un espacio de un efectivísimo control simbólico por parte de las formas político-económico-culturales del poder. Y este reclamo de Traba no lo interpretamos como si con él la crítica y escritora exigiera que de lo que se trataba era más bien de buscar a toda costa representar las injusticias, las formas de violencia, alienación y reproducción ideológica del control que se practicaban en las sociedades centroamericanas y que acosaban la cotidianidad y polarizaban las diversas formas de sociabilidad de entonces. Este reclamo sería estéticamente vacío y absurdo. La exigencia de Traba se dirige, a nuestro entender, hacia la pregunta de cómo esas mismas condiciones socioculturales han marcado con claridad un espacio de interlocución para las artes y cómo éstas se han adaptado plácidamente a él.

Pensemos, como ejemplo, en uno de los temas cruciales de entonces, y de hoy: la violencia represiva, social, económica y geopolítica que se ejercía de manera dramática a lo largo de todo el istmo centroamericano. El problema no se encontraba exclusivamente, es lo que intentamos apuntar con Marta Traba, en representar artísticamente esa violencia; dicho de otro modo, en llevar a imágenes y mostrar en imágenes esas formas de violencia, sino en la incapacidad de entender la violencia en sus formas más sutiles, esas formas que hacen y determinan el espacio de interlocución adecuado y oficial para el arte. La violencia en su relación con las artes visuales, vista desde este otro punto de vista, tiene que ver con los procesos por los cuales los motivos representados, las técnicas, las formas y espacios de circulación de las representaciones, y las mismas estrategias de interpretación de las obras de arte y de toda la producción cultural, son normadas, censuradas y controladas políticamente (esto quiere decir también auto-normadas, auto-censuradas y auto-controladas por los mismos actores del campo artístico). A esto pensamos que se refiere Marta Traba cuando reclama significación y producción de significados a las obras de arte.

La producción de significados tiene que ver, desde el punto de vista de la producción estética, con una constante confrontación con las formas convencionales de significación y de representación, con la producción de un espacio de *interlocución* y de *interpelación* para poner en marcha, para que tenga lugar, esa confrontación. Dicho de otro modo, este texto paradigmático de Marta Traba nos muestra que el problema de las relaciones entre las artes visuales, el contexto sociocultural y el espacio público en que ellas circulan, en el caso centroamericano, no puede quedarse en el simple esquema de un arte que sería espejo reflector o ventana de exhibición de, por ejemplo, la violencia real y cotidiana; y nos muestra, de paso, que el desafío teórico de enfrentarse con esta producción cultural no puede quedarse en el simple levantamiento del catálogo de modelos y motivos de la violen-

cia representada en las artes visuales. El problema planteado acá es más bien cómo dichas relaciones entre artes visuales, contexto sociocultural y espacio público, logran atravesar las representaciones, sus formas de ser producidas y percibidas, tanto como los modos en que circulan y se legitiman socialmente.

Recientemente, Georges Didi-Huberman, en su texto *Cuando las imágenes toman posición* (2008), ha relanzado esta misma cuestión que ahora nos ocupa, para poder incluir dentro de la discusión sobre el estatus científico de la historia del arte, las relaciones entre las imágenes y las palabras. Estudiando justamente las relaciones entre imágenes y palabras en los textos *Kriegsfibel* y *Arbeitsjournal*, de Bertolt Brecht, este filósofo francés elabora la idea de que la simultaneidad y co-presencia que supone todo montaje de imágenes y palabras:

[...] vuelve equívoca, improbable, incluso imposible, toda autoridad del *mensaje* o del programa, [siendo que] los elementos -imágenes y textos- *toman posición* en vez de constituirse en discurso y *tomar partido* (Didi-Huberman 2008: 140).

De este modo, el espacio público, el contexto sociocultural y las artes visuales son a su vez escenarios para los ejercicios de las diversas formas del poder político y simbólico, de los juegos y las luchas ideológicas y de las formas más o menos legítimas de control, violencia y sujeción. Pero, siendo esto así, se puede decir que el estudio significativo de las artes visuales debería sobreponerse a los catálogos y motivos, para entender su participación, en toda su complejidad intermedial, política y estética, en dichas dinámicas sociales. La *toma de posición*, en el sentido en que Didi-Huberman interpreta esta idea de Walter Benjamin, no es una *toma de partido*, en el sentido de Lenin, porque la toma de posición es una crítica de la violencia y, en cuanto tal, plantea al mismo tiempo la cuestión de la estetización de la política y la cuestión de la politización de la imagen-palabra a través, por ejemplo, del concepto de *montaje*:

[...] el autor se convierte en productor en la medida en que no se contenta con crear una obra inédita, sino que hace de su obra una posible contra-información, un pensamiento inaudito, un *conocimiento nuevo* que los medios oficiales de información silencian, ya sea por censura o por ignorancia, por interés político o por vulgaridad simplemente. Se trata, dice Benjamin, de sobrepasar la alternativa estéril del propagandista y del artista, es decir de la toma de partido y de la pura creación. No por casualidad, la cuestión crucial se sitúa a nivel de la escritura y de la iconografía, del montaje de los *mediums* por los que nos es comunicada nuestra propia historia contemporánea (Didi-Huberman 2008: 140).

Hay, entonces, una toma de partido que se enuncia directamente en forma de discurso, a través de las palabras o a través de las imágenes, esto es lo típico de los

medios de comunicación y de propaganda, por ejemplo. Pero también hay las relaciones entre las palabras y las imágenes en obras de arte que ponen en primer plano no la enunciación discursiva sino la posición relativa de las imágenes con respecto a las palabras y de las palabras con respecto a las imágenes, artes que realizan un montaje, y que con él pretenden participar activamente no sólo como reproductores de las relaciones de poder, sino también como agentes reflexivos, críticos y, en algunos casos, transformadores de las formas hegemónicas de la enunciación discursiva. En este sentido, lo realmente importante de la anécdota de la Primera Bienal Centroamericana no se encuentra planteado en términos de forma y contenido de las obras de arte, en el sentido de su *toma de partido*, sino en la in-significancia que Traba define como la incapacidad de este arte para producir significados, y que, bajo esta interpretación que presentamos en este texto, traducimos como la incapacidad de producción de *otras* condiciones de interlocución para y desde el arte, en el sentido de *tomas de posición*. Unas condiciones *otras* en las que los problemas sociales, culturales y humanos, a los que el arte se enfrenta, incluyeran al mismo tiempo un planteamiento del problema de la producción de significación y de representación del arte en las tradiciones nacionales y regionales.

A inicios de la década de 1970, en Centroamérica, con el gesto de la declaración de los premios de la Primera Bienal Centroamericana como desiertos, se produjo una enérgica denuncia del efectivísimo ejercicio de poder y control político, económico, simbólico e ideológico que en los repertorios de representación estética se imponían. Volviendo al ejemplo de la violencia, no es que los premios sean declarados desiertos porque no hay suficiente violencia representada en las obras de arte, sino que la declaración muestra la efectividad y complejidad de los niveles de violencia que actúan en el campo cultural centroamericano, y del que las artes visuales, según el dictamen de la Primera Bienal Centroamericana en 1971, son más bien víctimas y reproductoras de las formas convencionales de representación y significación de la violencia. Como decía en 1971 la misma Traba:

En el conjunto de la Primera Bienal Centroamericana, la obra "Guatebala 71" era un acto de agresión inteligentemente expresado en lenguaje contemporáneo; esta segunda parte es indispensable para que el acto de agresión exista como tal [...] demostrando que el acto de agresión a secas, desprovisto del soporte adecuado que lo resuelva y lo comunique, no es más que escoria pictórica, letra no sólo muerta sino contraproducente, que prolonga la eterna confusión entre discurso político y lenguaje artístico (Traba 1971).

Si las prácticas artísticas están inscritas en un espacio más general, el de las prácticas culturales dentro de un determinado sistema social e ideológico, entonces es responsabilidad del arte mismo el desarrollo profundo de su doble posición y articulación. Toda producción cultural se inscribe de manera dialéctica en el marco de

las prácticas culturales del sistema dentro del que circula. Por un lado, toda obra de arte es, en cierto sentido, un producto de los procesos culturales dentro de los que se inscribe, pero, al mismo tiempo, toda obra de arte es productora de procesos culturales y de un determinado lugar dentro de esos procesos culturales, desde el cual puede producir, además, conocimiento crítico sobre su propia condición como producto cultural. Pero esto no significa que las herramientas de estudio y análisis del arte se deben contentar con subordinar las artes al contexto, reduciéndolas a casos de la sujeción y del control social con referencias concretas fuera, más allá, de ellas mismas. Como veíamos con Didi-Huberman, la toma de posición de las imágenes y las palabras, el *montaje* que a partir de sus relaciones las obras de arte componen, es más importante acá que la toma de partido de las obras como unidades o enunciados de un sujeto-autor, sea este el artista o el sector social que se pretende encarnar.<sup>9</sup>

Dicho de manera un tanto más general, el problema de la sujeción de la imagen-palabra se resuelve en el espacio de *interlocución* en el que tienen lugar las relaciones entre las obras de arte, su contexto sociopolítico y el espacio público de su circulación, pero éste es un espacio marcado por las lógicas de la *interpelación* y la *resistencia*, por la posibilidad que tienen las obras de arte de poner en confrontación determinados conflictos sociales y las formas políticas del uso de las imágenes y las palabras: esto es, producir *montajes*.

---

9. Véase, en este sentido, la charla que Walter Benjamin dio en París en 1934 titulada *Der Autor als Produzent* (Benjamin 1977: 683-701).



## Interpelación, sujeción y resistencia

Como hemos visto en el capítulo anterior, el contexto de las artes visuales contemporáneas en Centroamérica se abre con un episodio sumamente crítico que pone en evidencia las dependencias y las transacciones que las obras de arte realizaban a partir de sus capacidades de percibir las relaciones de poder que las atravesaban. Esta situación se va a acentuar durante toda la década de 1970 y hasta mediados de la de 1980. La gran mayoría de la producción artística centroamericana entra, directamente, o en la lógica de la auto-exotización para lograr un nicho saludable en el mercado, tanto local como turístico internacional, a pesar de la situación socio-política descarnada que se vivía en las ciudades y campos, o en la lógica de los discursos políticos de la toma de partido, dejando en segundo plano, y a veces simplemente olvidado, el problema de la toma de posición y del montaje como estrategia de un discurso que debe entenderse políticamente a sí mismo como cuestionamiento de los límites aceptados convencionalmente como *su lenguaje propio*. La mayor parte de la producción artística de estas épocas se concentró en la producción de imágenes para la decoración y para la venta según el nicho de mercado de lo exótico, lo primitivo o lo folclórico. Se trataba de una huida a mundos imaginarios interiores o fantásticos, bajo el pretexto de combinación de los ideales de las vanguardias europeas de principios de siglo xx con las tradiciones plásticas de las culturas autóctonas o con las formas del sincretismo barroco latinoamericano, y se trataba también de una huida a una paisajística idealizadora de bucólicas escenas, en donde lo popular era representado como parte de un medio ambiente difícil de trastornar. Mientras tanto, otra parte de la producción artística se centró en la adaptación de las artes a los repertorios formales y a los lenguajes más simples

y convencionales, bajo el supuesto de que con ellos se lograba una clara toma de partido y un mayor impacto en los sectores oprimidos y rebeldes de las dramáticas confrontaciones económicas, sociales, políticas y militares de entonces, y terminó produciendo un arte apolítico en términos de evaluación, crítica y transformación de los lenguajes, de las figuras y de las formas dominantes de representación. A la hora de dirigir toda su energía al objetivo de dejar incuestionablemente expresada su toma de partido, el arte se despreocupó de la dimensión también política y también dramática de su toma de posición.<sup>1</sup>

Las artes contemporáneas centroamericanas que empiezan a aparecer y a circular durante la segunda mitad de la década de 1980, pero sobre todo, en la primera mitad de la década de 1990, nos muestran claros cambios respecto de aquella situación anterior. Uno de estos cambios, que es el que nos interesa en este texto de manera especial, es el que tiene que ver con la incorporación de la palabra como un recurso gráfico indispensable para la elaboración no sólo de críticas a las formas y figuras de la representación y a la iconografía, sino también a las convenciones que mantienen los lenguajes visuales y verbales limitados a sus manifestaciones tradicionales. Encontramos en esta nueva época, por decirlo de una manera sencilla, una *toma de la palabra* por parte de los artistas plásticos, una *toma de la palabra* que está basada no en las reglas de la literatura o de la prensa, sino en las reglas del montaje, de la instalación, del bricolage, de la *toma de posición*<sup>2</sup>. Desde nuestro punto de vis-

- 
1. Una diferencia muy clara en este sentido se puede ver en algunas excepciones dentro de los contextos nacionales. En cada país hubo artistas cuya combinación entre discursos políticos claros y experimentaciones con formas y lenguajes no convencionales los obligaron a una marginación dentro de la norma de discursos políticos claros más lenguajes convencionales. Rolando Castellón en Nicaragua, Regina Aguilar en Honduras, Luis Díaz en Guatemala, los diferentes artistas que en la década de 1980 formará el grupo Bocaráca en Costa Rica, pero sobre todo, los talleres de artes gráficas muestran una importante actividad de producción que experimenta con las formas no aceptadas por las convenciones de lo que del arte se podía esperar según los criterios de los repertorios nacionalistas iconográficos y literarios. En el caso de los talleres de artes gráficas, fundamentales en Nicaragua, Honduras, El Salvador y Guatemala, la idea de encontrarse en los márgenes del campo artístico colaboró en la producción de lenguajes intermediales sumamente ricos durante el período de las décadas de 1970-1980, aunque su tradición se remonta a más de medio siglo atrás a inicios del siglo xx. Este interesante tema, que atraviesa a toda Centroamérica y que es una clave crucial para entender la historia reciente y contemporánea de la plástica en Centroamérica, permanece a la espera de ser estudiado y sistematizado de manera profunda.
  2. He aquí, justamente, un posible vínculo, inexplorado por la crítica y por la historiografía del arte centroamericano, entre la producción contemporánea y la tradición gráfica de

ta esta experimentación constante con las relaciones entre las palabras y las imágenes abre la posibilidad de, y hace visible para los artistas contemporáneos, un doble frente crítico de las artes visuales. Por un lado, su participación en la constitución de discursos políticos sobre temas y realidades determinadas; y por otro lado, su participación en la constitución de los lenguajes de representación que requieren aquellos discursos. Dicho de otro modo, se abre la posibilidad, para los artistas, no sólo de producir representaciones, más o menos críticas, más o menos reaccionarias, sino de crear formas artísticas que sirvan de soporte a determinadas posiciones sobre la producción de representaciones. En estos nuevos escenarios artísticos la ideología, la sujeción, la interpelación y la resistencia ya no se presentan como un problema del contenido de la obra o de la filiación personal política del artista, sino que se presentan como un problema que atraviesa las técnicas y las resoluciones materiales de la obra, las estrategias de legitimación, las convenciones mediales y las formas de circulación del arte. Es por esto que para continuar con el desarrollo de nuestro argumento, según el cual, se deben ligar los fenómenos y conceptos de la interpelación, la sujeción y la violencia con las diferentes maneras en que los artistas contemporáneos centroamericanos utilizan las relaciones entre palabras e imágenes, se nos hace necesario explicar las filiaciones que entre términos como los de interpelación, ideología, sujeción y resistencia se han desarrollado a partir de un segmento de las discusiones producidas en la filosofía política contemporánea.

No mucho antes del antecedente cultural-histórico de la Primera Bienal Centroamericana, que nos dibuja claramente las coordenadas de entrada a la época contemporánea de las artes centroamericanas, como ya explicamos, nos encontramos con una reflexión teórica sumamente importante dentro de nuestro aparato conceptual para la comprensión de las artes visuales contemporáneas y las funciones de las relaciones entre palabra e imagen dentro de ellas. En el año 1970 el pensador francés Louis Althusser publica, en el número 150 de la revista *La Pensée*, el texto *Idéologie et appareils idéologiques d'État (Notes pour une recherche)*, en el cual presenta su novedosa interpretación del concepto de *ideología*.<sup>3</sup> Acá se afirma que “[...] la ideología es una ‘representación’ de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia” (Althusser 2003: 139).

---

los talleres desde finales del siglo XIX. Éste es un problema que lamentablemente se sale de nuestros límites temáticos y que por eso no podemos profundizar acá.

3. Utilizaremos en este texto la versión del ensayo de Althusser publicada por Slavoj Žižek en *Ideología. Un mapa de la cuestión* (Žižek 2003b: 115-155).

Y más adelante en el mismo texto se precisa aún más cómo

[...] toda ideología, en su formación necesariamente imaginaria no representa las relaciones de producción existentes (y las otras relaciones que de allí derivan) sino ante todo la relación (imaginaria) de los individuos con las relaciones de producción y las relaciones que de ella resultan (Althusser, 2003: 140).

Concluyéndose que “en la ideología no está representado entonces el sistema de relaciones reales que gobiernan la existencia de los individuos, sino la relación imaginaria de esos individuos con las relaciones reales en que viven (Althusser 2003: 141).

Esta manera de entender la ideología<sup>4</sup> tiene serias implicaciones para la misma concepción del sujeto. Siguiendo el argumento de Althusser, podemos decir que hay al menos dos concepciones del sujeto y así mismo dos concepciones de la ideología que entran en conflicto. El sujeto puede ser entendido de manera ideológica, esto es desde la definición de *sujeto* dentro de la ideología dominante, como el origen y soporte, la conciencia, de un conjunto de ideas. La ideología, según su definición dentro de la ideología dominante, sería entonces un conjunto de ideas en la conciencia de los sujetos. El trabajo de Althusser intenta alejarse de este lenguaje que supone que las ideas son las reales rectoras de la vida humana. En lugar de pensar el sujeto como una conciencia dotada de ideas a partir de las cuales construye creencias, es decir, como un individuo cuyo comportamiento práctico deriva naturalmente de él mismo y de sus ideas en la conciencia, Althusser decide, explícitamente, no hablar de actos sino de prácticas, no hablar más de ideas, sino de rituales y aparatos ideológicos; y afirma, por un lado, que “no hay práctica sino por y bajo una ideología”, y por otro lado, que “no hay ideología sino por el sujeto y para los sujetos”. Esto quiere decir que para Althusser “sólo existe ideología para los sujetos concretos y esta destinación de la ideología es posible solamente por el suje-

---

4. Para una temprana, y algo dogmática, crítica a la interpretación althusseriana del marxismo, véase Aron (1969: 41-154). En buena medida, la crítica de Aron a los primeros escritos de Althusser, y los posteriores trabajos de este último, principalmente los dedicados al estudio de la *ideología*, marcan una frontera entre dos momentos históricos del marxismo. Ambos momentos e interpretaciones en disputa, además de muchas otras formas de interpretación, lectura y relectura del marxismo atravesaron vigorosamente el panorama político, intelectual, cultural y académico de América Latina entre las décadas de 1970 y 1990. Desde entonces, dentro de las discusiones y desarrollos del marxismo en América Latina, los trabajos de Althusser han sido objeto de profundos y críticos estudios. Véase en este último sentido: Fornet-Betancourt (2001: 267-292); Lowy (1982: 46-68); Valderrama (1988: 167-182).

to: es decir *por la categoría de sujeto y su funcionamiento*". De esta manera, según Althusser, son dichas prácticas, rituales y aparatos los que dominan los sistemas de ideas y no a la inversa (Althusser 2003: 142-144).

Ese proceso por el cual las ideologías constituyen los individuos concretos en sujetos es lo que nos interesa destacar a partir de esta especie de *excurso* conceptual que ahora desarrollamos. La definición de la ideología a través de su funcionamiento en las formas materiales de la existencia la lleva a ser explicada por la constitución de individuos en sujetos, y esta constitución tiene una forma paradigmática: *la interpelación*. Para Althusser la interpelación contiene al mismo tiempo el sentido de "imploración del auxilio, pidiendo a alguien su amparo y protección", y el sentido de "requerimiento o pregunta a alguien para que dé explicaciones o descargos sobre un hecho cualquiera" (Real Academia de la Lengua 2001); en ambos sentidos, y eso parece querer acentuar Althusser, la interpelación, y por extensión la ideología como constitución de sujetos, se ejercitan bajo una desigualdad fundamental de autoridad expresada, de manera explícita en el segundo sentido mencionado, como una acción policial al servicio de la ley y el Estado.<sup>5</sup>

Para el autor francés las sociedades consisten en un complejo sistema de relaciones entre prácticas en interacción mutua. Dentro de esta concepción de lo social, el hecho de que pensemos que tenemos una identidad, una personalidad, incluso un alma o un espíritu, y que esto constituye nuestra más esencial y fundamental realidad, es resultado de la interpelación por la cual los individuos somos insertados en el complejo sistema de prácticas sociales. La interpelación es, a su vez, un juego entre las funciones de reconocimiento y de desconocimiento, y los rituales en los que estas funciones se ponen en marcha socialmente. La interpelación es, dicho de otro modo, la forma por la que la ideología me lleva a ser sujeto, como si me estuviera llamando por mi nombre en la calle, lo cual me hace creer que soy un sujeto. Estos rituales son mecanismos, en palabras de Althusser, que

---

5. La noción de interpelación puede también ser rastreada dentro de la fenomenología a partir de los conceptos del *interrogar, demandar, llamar*, como lo ha explicado Jacques Derrida (1989), en los cuales se abre la posibilidad de pensar una zona pre-egológica o pre-subjetiva. Este tema fue desarrollado por Heidegger (2006) en la pareja conceptual del *Anspruch* (Interpelación) y el *Zuspruch* (Exhortación), en el sentido en que la interpelación tiene una doble relación con el sometimiento masivo que forma, domina y constituye una cultura, y, al mismo tiempo, con una subversión del orden, como un escape del delirio del pensar exclusivamente calculador. Para una elaboración fenomenológica de este concepto ver por ejemplo: Marion 1990; Lévinas 1993. Para nuestro texto, esta naturaleza doble de la interpelación se explorará más bien a partir de la recepción y discusión del ensayo mencionado de Louis Althusser.

llevan a que los individuos sean *siempre ya* sujetos en confrontación con los mecanismos ideológicos de interpelación y con “el Sujeto”, con mayúscula (Dios o el Estado en los ejemplos que da Althusser) (Althusser 2003: 145). Gracias a que, según Althusser, el Sujeto, con mayúscula, sólo se afirma con la constitución del individuo como sujeto, es que se puede decir que la constitución de sujetos es una sujeción. Ser un sujeto es ser *sujetado por el Sujeto*, con mayúscula, y esto se da a través de la interpelación. La interpelación es entonces especular (porque requiere de una confrontación y de un desequilibrio de autoridad), doble (porque, por un lado, nos hace pensar en nosotros mismos como centros de pensamiento y acción, aunque, por otro lado, esa creencia provenga de una sumisión a una autoridad superior que nos sujeta), centrada (porque gira alrededor de los intereses del Estado y de la reproducción del sistema de producción), produce una compleja cercanía e implicación entre sometimiento y reconocimiento, y se constituye como garantía del estado del mundo, pero también de sus significaciones y sentidos, por ejemplo, señala Althusser: cuando religiosamente se afirma “Amén..., todo es y está así, y así está bien, así sea”.<sup>6</sup> Por estas razones, cuando hablamos de interpelación hablamos de un fenómeno práctico cotidiano, que involucra la utilización del lenguaje en un espacio público determinado y que se ejercita al mismo tiempo como forma del control interior profundo y forma del control *micropolítico* del cuerpo (Barker 1985: 77).

Pero, volviendo a la reflexión original de Althusser, ¿qué se puede decir de las producciones culturales a partir de estas ideas? En primer lugar, que las no existen por sí mismas, aisladas de su contexto sociocultural. En segundo lugar, que nuestra

---

6. Según Raúl Fonet-Betancourt estos planteamientos teóricos de Althusser tienen “gran resonancia en toda América Latina y pronto se consolida una tendencia althusseriana en el marxismo latinoamericano [...] Así, por ejemplo, [esta tendencia] contribuyó a reanimar la discusión en torno al estatus teórico de la filosofía, y a situar el debate sobre la evolución filosófica de Marx, así como a relanzar la cuestión de la ideología” (Fonet-Betancourt 2001: 278). El año 1966 cifra la fecha de las primeras traducciones de Althusser al español, en Cuba y Argentina. En el proceso de divulgación del pensamiento del filósofo francés son cruciales, durante la década de 1970, la chilena Martha Harnecker, quien había estudiado con el mismo Althusser en París, y, durante la década de 1980, la mexicana Fernanda Navarro, al realizar y editar continuas entrevistas y declaraciones, que contienen numerosas referencias a América Latina, de un Althusser entonces condenado al silencio y la indiferencia tras el asesinato de su esposa Hélène en 1980. Durante esta última etapa del pensamiento de Althusser se nota una preocupación por el concepto de *materialismo* que lo dirige a una relectura de las obras de Spinoza y de Maquiavelo en torno al problema de la imbricación de “lo imaginario” en las dinámicas constructoras del dominio y del sometimiento.

recepción de las producciones culturales se realiza a través de, y dentro de *los aparatos ideológicos de Estado* educativos y culturales que norman, primero, las convenciones por las cuales dichas producciones se evalúan positivamente como objetos valiosos de consideración e investigación, segundo, los términos por los que se hace justo, evidente y obvio consumirlos. Pero, quizás lo más fructífero que podríamos hacer para responder a esta pregunta sea elaborar una lectura crítica del mecanicismo que, aunque implícito en las explicaciones y argumentos de Althusser, salta a la vista cuando pensamos en estas ideas desde la producción cultural. Althusser pensaba que las producciones culturales se inscriben en el *aparato ideológico de Estado de la cultura* y que en él tenían la función de conducirnos a creer que somos sujetos en el sentido de centros libres y responsables de nuestros pensamientos y acciones; y desde esta premisa definía el *arte real o auténtico* como aquél que establecía una peculiar relación con la ideología mostrando los mecanismos de interpelación y produciendo una dislocación interna a través de la cual se alcanza una objetiva visión del discurso ideológico en cuanto ideológico. Pero, ¿esta perspectiva crítica de las condiciones ideológicas de producción del objeto cultural, que se alcanza con el “arte auténtico”, no tiene lugar, asimismo, a través de una interpelación? Dicho de otra manera, ¿si la interpelación, dentro del estudio de las prácticas culturales, puede ser definida a partir de las particulares relaciones entre el reconocimiento y el desconocimiento, no pueden ser las producciones culturales también un trabajo *con* la ideología? Para responder a estas preguntas es necesario recurrir a las lecturas y críticas que posteriormente se han elaborado a partir de las tesis resumidas acá de Althusser.

En todas estas ideas sobre la ideología y la interpelación encontramos varios puntos, cruciales para nuestra reflexión sobre las relaciones entre las palabras y las imágenes, que quisiéramos destacar a continuación. La pregunta inicial de esta parte de nuestro texto se cuestionaba sobre los elementos que hacen de las palabras y las imágenes fenómenos auto-evidentes en su identidad establecida dentro de un orden social o cultural existente, en nuestro caso, Centroamérica. Con Marta Traba habíamos constatado que dicha cuestión debía ser desvinculada de la problemática “representacionista”, pues, como afirma también Slavoj Žižek (2003a: 13): “[...] la ideología no tiene nada que ver con la ilusión, con una representación errónea, distorsionada de su contenido social [...]”.

La ideología tampoco tiene nada que ver con la cuestión de si una representación es cierta o falsa, sino más bien con “[...] el modo como un contenido se relaciona con la posición subjetiva supuesta por su propio proceso de enunciación [...]” (Žižek 2003a: 15).

Es decir, con los rituales, mecanismos y prácticas de *interpelación*. Esto encadena una serie de aspectos y fenómenos que afectan de manera directa nuestra com-

prensión de las relaciones entre las imágenes y las palabras. En la misma medida en que renunciamos a la definición de la ideología como un conjunto de ideas en la conciencia de los sujetos, en esa misma medida saltan a la vista nuevas cuestiones: los diversos procesos que buscan una especie de naturalización del orden simbólico, el reconocimiento de que no hay línea clara de separación entre los niveles descriptivo y argumentativo del lenguaje, y de que tanto las palabras como las imágenes son utilizadas en el campo ideológico como mecanismos discursivos para generar la evidencia del sentido. Volveremos, en las conclusiones de esta parte de nuestro texto, sobre estos aspectos para profundizar su importancia en el espacio cultural contemporáneo centroamericano. Por el momento, sin embargo, nos parece importante retener la siguiente idea, desarrollada por Althusser y Traba, retomada por Žižek y enunciada así por el filósofo argentino Ernesto Laclau:

Los significados no son inherentes a los elementos de una ideología como tales, sino que estos elementos funcionan, más bien, como “significantes flotantes” cuyo significado es fijado por el modo de su articulación hegemónica (Laclau citado en Žižek 2003a: 19).

Esto quiere decir, como afirma Terry Eagleton con respecto a las teorías de Louis Althusser y Pierre Macherey en relación al arte y la literatura, que no es necesario seguir el deseo de rescatar o de redimir la obra de arte de la ideología para poder estudiar las relaciones dialécticas entre texto e ideología (Eagleton 1976: 83-99). En el caso del texto literario, caso que se podría ampliar a otras producciones culturales como las artes visuales, es claro que éste contribuye a la producción de ideología de diversas formas, pero, al mismo tiempo, es igualmente claro que se da una relación mutua de transformación que puede ser descrita como “[...] a ceaseless, reciprocal *operation* of text on ideology and ideology on text” (Eagleton 1976: 99).

De tal modo que, como recomienda Terry Eagleton, si nos distanciamos un tanto del concepto tan totalizador de ideología como lo plantea Althusser, esto es, como un sistema en el que las contradicciones que caracterizan las ideologías no son apropiadamente reconocidas, entonces podríamos también ampliar las mismas restricciones del concepto de interpelación.

La ideología no es ni consistente ni coherente en sí misma, ella es conflictos y contradicciones, está construida con fragmentos de discursos que, precisamente porque son “malas representaciones” (*misrepresentations*) de la realidad, fallan a la hora de constituir una única, homogénea versión de la realidad:

Ideology [...] has no such homogeneity: it is certainly *homogenizing* in tendency, but it nowhere, fortunately, has the success which Macherey assigns to it. Althusser's own work has grievously underplayed the degree to which ideology, as a terrain of class struggle, is itself labile, internally contradictory, non-monolithic (Eagleton 1986: 19).

Del mismo modo, Raymond Williams amplía esta crítica de Eagleton, pensando el problema de la ideología desde la categoría de *hegemonía* de Antonio Gramsci, según la cual los discursos y las prácticas son parte de un proceso constante de reproducción ideológica de las condiciones de producción, pero también de oposición, resistencia y desarrollo de alternativas a dichas condiciones:

Any hegemonic process must be especially alert and responsive to the alternatives and opposition which question or threaten its dominance. The reality of cultural process must then always include the efforts and contributions of those who are in one way or another outside or at the edge of the terms of the specific hegemony (Williams 1977: 113).

A estas alternativas se refiere Williams como “estructuras pre-emergentes de sensibilidad” (*pre-emergent structure of feeling*):

Structures of feeling can be defined as social experience *in solution*, as distinct from other social semantic formations which have been *precipitated* and are more evidently and more immediately available (Williams 1977: 113).

Las nuevas formas artísticas pueden ser articulaciones de preocupaciones vitales presentes, para las cuales la cultura dominante no tiene o no ha desarrollado formas adecuadas de expresión. En este sentido, más que simples medios dentro de los aparatos ideológicos del Estado, estas formas artísticas serían discursos de resistencia, crítica y trastocamiento de la lógica hegemónica de producción cultural.

De este modo, el espacio cultural, dentro del que las producciones culturales tienen su lugar, se describe como un campo de tensión de fuerzas e intereses en el que las palabras y las imágenes pueden entrar a formar parte tanto de enunciaciones, esto es *interpelaciones*, ideológicas, como de formas diversas, más o menos efectivas, de resistencia. Estas formas de resistencia ayudarían a mostrar los mecanismos de la *interpelación ideológica*, a través de *interpelaciones no ideológicas*, en las que no se deje oculta la lógica de la legitimación de la relación de dominación. Como lo dice claramente Slavoj Žižek: “En otras palabras, el punto de partida de la crítica de la ideología debe ser el reconocimiento pleno del hecho de que es muy fácil *mentir con el ropaje de la verdad*” (Žižek 2003a: 15).



## La sujeción en la imagen-palabra

La profundización de los conceptos de ideología, interpelación y resistencia nos permite tener mayor claridad a la hora de ocuparnos de las relaciones entre las prácticas culturales, los aparatos ideológicos y los sistemas de producción. Una preocupación que, como vimos, ya en 1972 Marta Traba había planteado en el contexto centroamericano contemporáneo. Por otro lado, a partir del análisis de aquel paradigmático acontecimiento cultural e histórico de las artes centroamericanas hemos logrado dar lugar a las cuestiones sobre la sujeción de la imagen-palabra del siguiente modo: ¿en qué medida se puede decir que las obras de las artes visuales contemporáneas centroamericanas que utilizan la palabra escrita dentro de la imagen han asumido la tarea de plantear las relaciones entre sujeción, violencia e interpelación como una forma de intervención política? ¿Qué particularidades estéticas y contextuales se desprenden de esta *política de la imagen-palabra* respecto del papel del arte en la historia contemporánea del istmo? Y hemos podido reconocer, desde su propio inicio, cómo la época contemporánea del arte del istmo requiere de un análisis en el que, al lado de los cambios técnicos y temáticos, al lado de los procesos de formación de las influencias, las tradiciones y los géneros de representación, al lado de la historia de las grandes figuras y modelos nacionales de obra y autor, se reconozca también la importancia política del arte, en términos de Didi-Huberman, no sólo en cuanto a su *toma de partido*, sino también en cuanto a su *toma de posición*. A continuación profundizaremos el análisis de esos fenómenos de relación a través del análisis de algunas obras ejemplares de las artes visuales centroamericanas del período más reciente, la década de 1990 y el inicio del siglo XXI, en las que se pueden seguir estas cuestiones intercaladas con los diversos usos de y experimentaciones con las relaciones entre palabra e imagen.

En el año 1994, la artista costarricense Priscilla Monge (1968) gana el primer premio Salón Abierto de la Bienal de Pintura Lachner & Sáenz en San José, Costa Rica, con una obra que intenta hacer un discurso no sólo sobre lo representado sino sobre las mismas lógicas de representación, y la violencia que ellas suponen. La obra premiada, titulada *Manos arriba* (Ilustración 23, imagen 23), está construida con hilo, masilla acrílica y óleo sobre damasco. En ella se insinúa la figura de un revólver en una tela que simula la piel de un felino. Este motivo del revólver, recurrente en la artista comentada, se encuentra combinado con las artes manuales del hilo y la tela, y presentado a través de un juego de continuidades y discontinuidades, distinción e indistinción entre fondo y figura. Con este recurso, el revólver puede ser interpretado tanto como una huella o una marca, como, como una transparencia en la que el efecto evidente es el de la producción de una figura que apenas y se distingue del fondo y un fondo que apenas y se distingue de una figura. Pero ¿qué es lo que no logramos distinguir definitivamente? Un arma, un revólver, que cumple débilmente el rol de figura representada, y una atigrada y sedosa tela que, aunque aparentemente cumpliendo el secundario rol de fondo, se termina imponiendo a la figura. Este recurso, de la composición de esta obra, se extiende hasta lograr la cualidad de ser, simultáneamente, obra de arte y enunciado, al sumársele su mismo título: *Manos arriba*. Acá la relación entre la imagen y la palabra, en este caso entre la obra y su título, nos lleva a enfatizar la intención de invertir las relaciones entre significantes propios de la violencia. Por un lado, el nombre de la obra se nos impone como la fórmula imperativa propia del asalto, de la sujeción del escucha, en este caso del espectador, a la voluntad de quien sorpresivamente se presenta como poseedor del arma. Esta combinación de elementos verbales y de elementos visuales involucra, de manera implícita, tanto una situación de sujeción, como una situación de interpelación, expresadas en uno de los polos por el gesto verbal del imperativo “manos arriba” combinado con el gesto de indicar la posesión de un arma y, en otro de los polos, por el gesto corporal de obedecer a esta orden elevando, efectivamente, los brazos. Sin embargo, por otro lado, la relación del título con la obra, se nos impone también en un sentido nominativo, como la representación de dicha situación de interpelación y de sujeción dentro de los marcos de la misma pieza artística. En este otro sentido, la relación entre las palabras “manos arriba” y la imagen supone, de manera equívoca<sup>1</sup>, que el revólver personifica uno de los polos de la situación y la piel atigrada el otro de los

---

1. En el año 2002 la promotora cultural, curadora y artista costarricense Virginia Pérez-Ratton produjo una exposición retrospectiva de la obra de Priscilla Monge entre los años 1994-2002. Esta exposición lleva, acertadamente, el título *Armas equívocas* (Pérez-Ratton 2002).

polos representados, haciéndose así una referencia a las cadenas simbólicas que ligan el revólver con el dominio y la violencia masculinas y la tela de seda atigrada de damasco con la sumisión y sensualidad femeninas. Todavía una tercera posibilidad de interpretación propondría que obra y título se combinan en un solo gesto, de la artista, de presentarse como la parte activa de un escenario de asalto al espectador, al consumidor de bienes simbólicos, en el contexto institucionalizado de las artes visuales. Además, la pieza de arte incluye en la parte inferior un bordado con el nombre de la artista y el año 1994, lo cual podría hacernos pensar equivocadamente en una firma, pero, al estar bordado como parte de la obra, también nos puede sugerir la idea de una proposición indicativa a modo del nombre propio de lo representado, por ejemplo en un autorretrato<sup>2</sup>. Con respecto a esta otra posibilidad de interpretación habría que aclarar desde un inicio que lo particular, desde este punto de vista, reside en que esta parte activa del escenario de asalto estaría personificada por un sujeto ambiguo según las convenciones representativas y simbólicas de lo masculino y lo femenino, al representarse, este sujeto, al mismo tiempo en la amenazante ostentación del revólver y la sensualidad de la textura de la piel de un felino o su imitación en la seda de damasco; y al mismo tiempo, como un ambiguo sujeto artista, al presentarse a través de la utilización y la combinación de las artes de la tela, el hilo y el bordado, las artes propias de la pintura —por la utilización de pinturas de óleo— y la escultura —por la utilización de la masilla acrílica—.

En todas estas posibilidades de interpretación notamos una constante. Las preguntas por la representación de los elementos utilizados en la construcción de esta pieza de arte, si se trata de la dialéctica del cazador y su presa, de la dialéctica entre sensualidad y violencia, entre lo masculino y lo femenino, entre la tecnología (el revólver) y la naturaleza (la piel animal), o si se trata más bien del juego dialéctico entre el asalto del artista por medio de la obra y las expectativas convencionales del espectador, están centradas en dos efectos constantes. No importa cual sea la oposición dialéctica que se decida seguir para la interpretación nos vamos a encontrar constantemente con una propuesta: la ubicación de la obra en los límites mismos entre convenciones simbólicas y la crítica de esas convenciones. Todas estas dialécticas se encuentran con la dificultad de que la piel es en sí misma una simulación a partir de la seda de damasco, y de que el camuflaje de la imitación de piel de felino cubre también al revólver. Es decir, que se impone lo que arriba mencionábamos como la indistinción o continuidad entre fondo y figura, que simbólicamente se

---

2. Utilizando una estrategia similar la artista costarricense Adriana Castro presenta *Autorretrato* (2001), en el que en un cuadro rojo, con marco en madera torneada y dorada, se pegaron las letras recortadas que juntas formaban la palabra compuesta autor-retrato.

expresaría a través de la continuidad entre el arma y su presa, entre la piel atigrada como trofeo (y toda la sensualidad femenina que simbólicamente implica) y la acción violenta que media para su alcance (y la agresividad masculina que simbólicamente implica). Priscilla Monge ha desplazado estas preguntas sobre la violencia que media en la relación entre lo femenino y lo masculino, entre la víctima y el victimario, entre la seda y el revólver, hacia las preguntas sobre las formas de representación de esa violencia dentro de la confusión de las convenciones simbólicas sobre lo femenino y lo masculino.

Decíamos más arriba que se trata de la constante de dos efectos, que utiliza la artista con el mismo fin: ubicar la obra en los límites entre convenciones simbólicas. El segundo efecto no se contenta con la relación entre el elemento del revólver y el elemento de la tela de damasco, sino que involucra decisivamente el elemento verbal que trasciende la función nominal de título de la obra para tomar parte en el juego enunciativo como elemento de interpelación dentro de la compleja situación estética que tiene lugar en la obra, entre la obra y el espacio de su exposición, y entre estos dos espacios y el espectador. La interpelación “manos arriba” no sólo impone el poder de quien posee el arma sino que subraya, enfatiza, la posición de la víctima como una posición desarmada. Con la introducción del elemento verbal, la obra de arte se presenta como la interpelación del arte ante su espectador. Un espectador que es convertido por ella y por la situación semiótica equívoca, que ella produce, en un sujeto que, en la medida en que sigue las convenciones simbólicas y de representación, se descubre desarmado ante los juegos de poder que en dichas convenciones, y a través de ellas, tienen lugar.

En este mismo sentido, y continuando sus intereses plásticos por la relativización de las nociones de presencia y ausencia, de lo velado, el cliché y el tabú, Monge ha desarrollado un sistemático trabajo con las relaciones entre las imágenes y las palabras. Sus obras son representaciones, pero representaciones, como veíamos en el ejemplo anterior, de la violencia que guardan la palabra y la imagen una vez que entran a formar parte de discursos dicotómicos excluyentes como el de la oposición entre lo femenino y lo masculino, o la oposición entre la ley y el sujeto, sea en el caso de la ley penal que hace del individuo sujeto de juicio y castigo, o sea en el caso de la efímera ley institucional cultural que define las correcciones del deber ser del artista en la sociedad. Veamos tres ejemplos más al respecto.

*Sentencias* (1994) (Ilustración 24, imágenes 24.1, 24.2, 24.3, 24.4, 24.5) es una obra de arte conformada por una serie de seis bordados sobre lino. Los bordados tienen forma rectangular bajo las dimensiones de 40 x 50 cm. Y en ellos se reproducen, centradas en el recuadro, sentencias penales y textos del código penal de Costa Rica tomadas de los archivos judiciales costarricenses del siglo XIX. A cada uno de los textos bordados le acompaña, debajo de la última línea, una pequeña

imagen, también bordada. Reproduciremos a continuación estos textos y describiremos los íconos que los acompañan<sup>3</sup>:

Me dijo Salomón  
que dos policías lo  
encontraron borracho, lo  
metieron a la 1<sup>era</sup> comisaría, lo  
golpearon hasta quebrarle  
todos los dientes y en  
la mañana lo soltaron.

A este texto le acompaña el bordado de una cerca roja.

Luego de saber que  
los muchachos son culpables,  
se les lleva a un cuarto se les  
patea hasta quebrarles  
las costillas, cuando  
están seguros... los  
esconden en el bosque.

A este texto lo acompaña la imagen de tres árboles con frutos rojos. Uno de los frutos aparece caído del árbol, en el suelo.

El asesino, traidor y parricida, llevaría además los pies descalzos y la cabeza descubierta y sin cabellos. El asesino y parricida vestirá túnica blanca con mangas encarnadas. El traidor llevaría en la espalda un cartel, en que con letras grandes se anunciase su delito de "Traidor".

A este texto lo acompaña la figura bordada de una persona con vestido, rojo y blanco, de servidumbre.

Luego de que el hombre ha  
sido ahorcado se le mete dentro

---

3. La transcripción de los textos de la obra *Sentencias* de Priscilla Monge es tomada, en este texto, según las reproducciones fotográficas de la obra aparecidas en Pérez-Ratton (2002: 34-36).

de un saco junto con una víbora,  
 un [figura bordada de un perro] un mono y un [figura bordada de un  
 / gallo]  
 y se tira todo a la Laguna del  
 Hospital San Juan de Dios.

Este bordado contiene las figuras de un perro y un gallo insertadas en la sentencia, sustituyendo a los correspondientes sustantivos.

Como si la tortura y la asquerosidad  
 no fueran suficientes, si ella no obedece,  
 se la lleva a la Sabana a toda  
 velocidad casi matándose, luego la pone  
 de rodillas y le pega con la pistola.  
 Se necesitan dos para bailar un tango.

Este bordado no presenta imagen alguna, aparece el texto centrado en el recuadro de lino.

Para cumplir sentencia  
 de muerte en caso de que sea  
 una mujer embarazada, se  
 esperará hasta cuarenta días  
 después del parto para cumplirla.

A esta imagen la acompaña la figura bordada de una gallina con dos de sus polluelos.

El título de la obra, *Sentencias*, recurre a un término que se aplica tanto en el contexto criminal y jurídico, dentro del que nombra la resolución judicial dictada por un juez o un tribunal tras la causa penal o *litis*, como también en el contexto de la retórica, dentro de la que la sentencia nombra un aforismo que el autor utiliza como argumento de autoridad, como probatoria argumentativa (*probationes*) con carácter de generalización, para exponer una idea con validez universal sobre algún aspecto de la vida o del hombre. En ambos casos se subraya el poder de la palabra para, por un lado, tener la capacidad de dictar el destino de un acusado ante la ley, y además que ese destino se ejecute como castigo sobre su estatus de ciudadano sujeto a las leyes al mismo tiempo que contra su integridad física por medio del castigo físico; por otro lado, el poder de la palabra se subraya en relación con la capacidad de elevarnos desde la experiencia individual, contingente y accidental hasta las alturas de la generalización y de la enunciación de proposiciones con dimensiones universales. Entre ambas dimensiones, como muy bien explica el filósofo inglés

Francis Barker en su texto *The Tremulous Private Body*, tiene lugar una oscilación entre la palabra, la imagen y el cuerpo, propia de la sujeción. Cada vez que se invoca el poder generalizador y universalizador de la palabra, por ejemplo dentro de las proposiciones y enunciados de la ciencia, se invoca también el poder performativo y físico de la acusación, la sentencia y el castigo o condena<sup>4</sup>, ambas forman parte de lo que podríamos denominar con Barker el *Body-building* (Barker 1985)<sup>5</sup>.

En este mismo sentido los equívocos producidos por las obras de Priscilla Monge están asociados a la idea, ya no moderna sino contemporánea, de observar los cuerpos no sólo como representaciones, sujetos u objetos de violencia, sino fundamentalmente como lugares de inscripciones de violencia. Y como sabemos, no todos los cuerpos son iguales. Las inscripciones, en este caso bordadas, de sentencias y textos del código penal del siglo XIX de Costa Rica son irónicamente asociadas con las inscripciones, a través de la violencia del castigo y de la ley en el cuerpo del individuo. Algo que no sólo es presentado acá con simple alarma humanitaria, sino para mostrar un mecanismo que funciona al mismo tiempo en la determinación de la separación entre el espacio privado doméstico y el espacio jurídico público, en la construcción de los individuos como sujetos de juicio y castigo por parte del Estado, en la relevancia que la violencia tiene en estos procesos dentro de la historia “no oficial” de Costa Rica y en cómo estos códigos se trasladan del plano legal al plano doméstico y al plano de los usos y costumbres relacionados con la diferencia sexual<sup>6</sup>.

- 
4. Un maravilloso ejemplo de esta imbricación entre lenguaje científico y lenguaje jurídico lo podemos observar en los diálogos que Alicia mantiene con la Reina de Corazones en medio del extraño juicio al que es sometida en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll.
  5. Francis Barker estudia estas implicaciones en una obra de arte paradigmática para la comprensión del inicio de la modernidad tanto en términos de los discursos como en términos de las relaciones entre las palabras y las imágenes, *La lección de anatomía del doctor Nicolae Tulp*, de Rembrandt. En esta pintura el gesto del cirujano Tulp, quien encarna la ciencia que tiene a su disposición el cuerpo y el libro en el atril, combina cuerpo, imagen y palabra, el cuerpo como cadáver del criminal Adriaan Adriaanszoon, de 41 años y ahorcado ese mismo día por robo a mano armada, la imagen de la misma pintura y del gesto demostrativo con que se dirige a sus estudiantes y colegas, y la palabra del texto que los especialistas relacionan con el famoso *De Humani Corporis Fabrica*, de Andrés Vesalio. El gesto del agresor se entrelaza con el del productor de imágenes y con el del escritor, dentro de una imagen en la que a pesar de la aparente temática y la centralidad del cuerpo todos los personajes miran el libro —Tulp mira a sus camaradas— y ninguno mira al cuerpo.
  6. Véase, en este sentido, la obra de Monge titulada *Bailarinas* (2000), en la que la figura en bronce con baño de plata de una bailarina, típica figura de las cajas de música para

El cuerpo predilecto de inscripción de violencia trabajado por Monge es el de la mujer. En su forma de “cosa sexy” y “objeto primario para el agrado y el deleite” el cuerpo de la mujer se convierte en el receptor más complejo de formas de violencia, algo que durante la década de 1990 muchas artistas a lo largo de Centroamérica empiezan a considerar como tema sobre el cual participar a través de sus trabajos. En el caso de Priscila Monge no se trata de una propuesta que *toma partido* en el sentido de desarrollar un discurso plástico y verbal feminista, sino que más bien desarrolla estrategias para abordar críticamente las posiciones de los términos involucrados en los conflictos cotidianos de violencia y abuso. Es el caso de la obra *Boomerangs* (1996) (Ilustración 25, imagen 25), en la que siete bumeranes de madera sirven de soporte a pirograbados en los que se escribe, o más bien, se inscribe con fuego, respectivamente, las siguientes expresiones verbales: “Hijo de Puta”, “Estúpida”, “Cornudo”, “Putá”, “Maricón”, “Come Mierda”, “Malparido”. Todas ellas expresiones de insulto del registro más agresivo y vulgar del habla cotidiana centroamericana. Insultos que suponen una situación de discusión sumamente agresiva y descontrolada, con absoluta ausencia de respeto mutuo entre los participantes de la discusión<sup>7</sup>.

Por último, dentro del análisis del caso de la artista costarricense Priscilla Monge, tenemos la serie *Pensum* (1999–2002) (Ilustración 26, imágenes 26.1, 26.2 y 26.3), conformada por diversas pizarras con las que la artista compone una instalación mural de dimensiones variables y en las que se escriben con tiza blanca diversas frases repetidas innumerables veces en el marco de cada pizarra. Algunas de estas frases son, por ejemplo: “No debo comer mierda”, “No debo masturbar-

---

jovencitas, es colocada en un taladro como si fuese una broca más. La pieza está montada sobre un pedestal, la similitud entre el taladro, que apunta hacia arriba, y un arma de fuego es combinada con la tosquedad de la herramienta y la sutileza de la figura de la bailarina. El taladro, además, está conectado a un pedal por el cual el espectador puede activarlo y hacer girar a una enorme velocidad y con gran violencia la figura de la bailarina.

7. Para el análisis de la inscripción en el caso concreto de los insultos ver el análisis de la obra *Perra* de Regina José Galindo en las páginas siguientes. Priscilla Monge utiliza el bumerán no sólo como figura deportiva o física (“el efecto bumerán”) de lanzamiento, en este caso, de insultos que han sido lanzados al aire o al otro y que retornan al mismo emisor. Esta artista también hace referencia al bumerán como instrumento, arma, de cacería que se lanza con el objetivo de dar un golpe letal, o cuando menos inmovilizante, a la presa. La interpelación de los insultos es aquí representada y pensada de manera sutil y acertada cuando pensamos en lo que filosóficamente explicábamos en el capítulo 10.

me”, “No debo follar con directores de museo”, “No debo verme en el espejo”, “No debo amar demasiado”, “No debo tener sexo con críticos de arte”, “No debo sangrar”. Acá el rol de género se combina con la escolaridad, la educación de los buenos modales y el cuidado personal, y las convenciones entre los diferentes actores en el mundo de las artes visuales. El castigo escolar de repetir una frase hasta llenar la pizarra, mientras los demás están disfrutando del recreo, es considerado popular e institucionalmente, no sólo como un castigo sino como un método más de aprendizaje y práctica de la escritura. Dicho popularmente, un castigo que en realidad hace un bien. Este castigo, además, obliga a repetir una frase en imperativo que enuncia la universalidad de la ley aplicada en primera persona singular sobre el mismo que escribe la frase. Como en el famoso castigo a Sócrates, en el que se le obligaba a beber él mismo la cicuta, en éste también se obliga al castigado a ejercer sobre él mismo el castigo, en un ejercicio de autodisolución ante la ley y de disposición ante el poder de la ley, acá no hay verdugo. En este caso la sujeción queda expuesta como un mecanismo sutil del poder que, a través de las palabras tanto como a través de las imágenes, se impone en la forma de una autoconciencia y de una práctica de la escritura, sólo posibles gracias a la culpa. En este sentido, autoconciencia y autorreconocimiento, lo que siguiendo a Althusser serían los mecanismos de reconocimiento y desconocimiento propios de la interpelación, se unifican con la culpa (Barker 1985: 77) a través de la ilusión ideológica de libertad civil, personal y, en el caso de los textos inscritos en las pizarras de Priscilla Monge, a través de la ilusión de la libertad artística o literaria.

Pero, como ya hemos intentado explicar, al mismo tiempo sus obras desarrollan formas de convertir la violencia, la masculinidad, la feminidad, la ley, el sujeto, la figura del artista, el mundo del arte y a sí misma, Priscilla Monge, en metáforas de las cotidianas formas del poder. Así, se podría decir que, en el arte de Priscilla Monge se nos interpela en el sentido en que se nos obliga a realizar una revisión de nuestras categorías de juicio y percepción al mostrarnos cómo ellas siempre pasan por las formas ideológicas, prácticas y simbólicas que sirven de soportes a nuestras creencias, conductas y convicciones. Es por esto que Priscilla Monge nos ubica en una zona intermedia, en un código simbólico intermedio entre el arte, la artesanía, las manualidades y las imágenes de gráfica de prensa y publicitaria, de forma tal que sus obras podrían ser tomadas por afiches, por mensajes (al estilo de los mensajes publicitarios), por piezas domésticas ornamentales de bordado, por obras de arte o curiosas artesanías, que sin embargo no cuadran cómodamente dentro de ninguna de estas categorías. La obra de arte, para lograr esta combinación de dimensiones y niveles del problema de la sujeción se eleva necesariamente a la configuración intermedial, en la que las imágenes se combinan con las palabras para mostrarnos que la lógica constante y cotidiana de la interpelación se ejercita en

ambos medios como parte de un solo discurso de violencia que atraviesa los roles de género, las instituciones culturales como la escuela y las artes visuales, y la administración social de justicia.

Otro eje de relación entre la sujeción y el arte en Centroamérica puede ser explorado en algunos de los trabajos de la artista guatemalteca Regina José Galindo<sup>8</sup>. Es el caso de *Perra* (2005) (Ilustración 27, imágenes 27.1, 27.2 y 27.3), una acción o *performance* realizada en la galería Prometeo Gallery di Ida Pisani, en Milán, Italia. Tal y como reza el texto que acompaña las fotografías de la documentación de esta acción, la idea de la inscripción de escritura en el cuerpo es relacionada con hechos de violencia basados en las formas de sujeción asociadas a las diferencias de género:

Escribo la palabra PERRA con un cuchillo sobre mi pierna derecha. Una denuncia de los sucesos cometidos contra mujeres en Guatemala, donde han aparecido cuerpos torturados y con inscripciones hechas con cuchillo o navaja (Galindo 2008)<sup>9</sup>.

- 
8. La exposición cronológica, con imágenes y con textos, de la impactante e internacionalmente reconocida obra de esta artista guatemalteca puede observarse en su sitio web (Galindo 2008).
  9. En cuanto al tema de la escritura y el cuerpo se puede distinguir una escritura del cuerpo, de una escritura en el cuerpo y de un cuerpo de la escritura. Los cuerpos se escriben, y una vez escritos (descritos) se inscriben en un orden significativo, así también sucede cuando en ellos se escribe, se tatúa, se ilustra, se marca, se hacen incisos e incisiones, se extrañan de su naturaleza para resolverse en un vestuario, se visten, se desvisten y se revisten de símbolos. Y así se espiritualiza el cuerpo, se politiza, registra, momifica, circuncisa, se hace hablar o se obliga a callar. Pero desde el punto de vista del cuerpo de la escritura la pregunta es ¿cómo el espíritu cobra materialidad, se incorpora a la naturaleza, se sedimenta, se embalsama, se superpone a aquello que nombra, se sustrae de la inmediatez, se estratifica y disemina para entonces producir cuerpos-signos en el juego de los medios y las mediaciones? Esta concepción corporeizada o corporal del texto no lo reduce al campo de la pasión y el deseo, ni de la sexualidad, el sexo y el género, sino que propone un entendimiento de ambos, texto y cuerpo, en una dinámica mutua y de una participación en el comercio de signos en el que se hacen ellos mismos carnalidad mixta, un nuevo espacio para pensar la lectura: “[...] el cuerpo es un transformador constante de la realidad, con la que está comprometido y en la que está entrometido: respira, suda, llora, engulle, vomita, orina, eyacula, defeca [...] Mi cuerpo nunca deja en paz al mundo y viceversa, como si ambos estuvieran liados en monstruosa cúpula” (Montoya 2001: 3).

Acá el tema de la sujeción no sólo se refiere al papel positivo y directo de los *aparatos represivos e ideológicos de Estado* en la ejecución de violencia física y represiva, o violencia ideológica, sobre los individuos para constituirlos como sujetos. La violencia, en este caso como un elemento cotidiano en la sociabilidad y ejercida entre los mismos ciudadanos, se refiere no a la violencia que produce sujeción sino a la violencia producida a partir de la sujeción. La adjudicación de roles, de representaciones y de funciones sociales a las mujeres, como parte de los procesos de sujeción, provocan que sean percibidas como objetos a disposición de la voluntad de quienes frente a ellas se presentan como poderosos.

Sin embargo, lo interesante de la referencia de Galindo a “los sucesos cometidos” parece evadir la calificación de estos hechos como violaciones, asesinatos, maltratos o explotación. Galindo deja abierta cualquiera de estas interpretaciones. De hecho, dichos sucesos son investigados no sólo en relación con el abuso sexual y la violación, o con los denominados “crímenes pasionales”, sino en relación con redes de explotación laboral, tráfico de personas y crímenes de orden político cuyas acciones no se restringirían a una situación local guatemalteca sino a redes entre escenarios muy similares en el norte y sur de México, y en el resto de Centroamérica.

El insulto de “perra”, supone que la comparación de la mujer con la hembra canina se basa en un significado exclusivamente sexual sobre la promiscuidad y la pasividad como objeto de copulación. Sin embargo, la clave de la acción de Galindo se encuentra en la inscripción en el cuerpo, en el cuchillo y en la sangre, la herida y la posterior cicatriz. Según esta acción la inscripción del insulto una sola vez en el cuerpo de la mujer la deja literalmente marcada con el insulto para siempre, mostrando que la lógica de este insulto funciona como la interpelación que, una vez que se ha ejercido sobre un individuo, es ella, la interpelación, el llamado, en este caso el insulto y su inscripción, la que marca a este individuo como sujeto en el contexto social. No es la repetición de los actos femeninos los que la hacen sensible de ser insultada como “perra”, sino es el hecho de ser interpelada, llamada “perra” lo que la hace para siempre sensible de seguir siendo denominada, insultada y percibida socialmente de esta manera.

Obviamente, el conjunto de elementos que coordina esta aparentemente simple acción de Galindo nos plantea, no sólo los problemas de la visibilidad de estos sistemáticos ataques a la población femenina, de la acción de la escritura y de la inscripción del insulto y del reclamo de justicia contra ellos, sino también y de manera enfática el problema de la legibilidad de estos mensajes de la violencia en el cuerpo. La relación escritura-superficie-cuerpo genera una cadena simbólica que puede extenderse en la relación interpelación-espacio público-violencia. El problema político de la legibilidad de las marcas de violencia y de agresión contra las personas se combina con el problema, también político, de la legibilidad de las interpelaciones que se

inscriben en los individuos para hacer de ellos sujetos. Desde este punto de vista, la linealidad de la escritura también tiene relación con la sujeción del cuerpo a una codificación de la legibilidad, un control que está relacionado con la forma de hacer archivo y de identificar el cuerpo con un orden de escritura y de lectura<sup>10</sup>. En esta situación concreta ir tras la huella de la violencia, plantea el tema de la legibilidad de la violencia y de nuestras capacidades para leer esta lógica de la interpelación y la inscripción de la violencia no sólo en las víctimas de los criminales, sino también en el cuerpo de la artista que literalmente encarna todos nuestros cuerpos en su acción. La asociación convencional del insulto “perra” con la conducta promiscua e hipersexual, tiene que ver con esta legibilidad del insulto. Leemos y utilizamos el insulto como si en él se realizara una descripción de la persona a la que se lo adjudicamos, pero al mismo tiempo sabemos que la verdadera lógica del insulto consiste en adjudicar las cualidades del insulto a personas que no sabemos si las poseen<sup>11</sup>. La legibilidad del insulto como la de la violencia se realiza en el intersticio entre lo que sabemos y no sabemos de los demás, y como la misma interpelación no tiene la función de conocer realmente las actitudes o de corregir realmente las conductas, sino la inscripción del cuerpo, el individuo y el sujeto en un orden que dominamos verbal y visualmente como un discurso. Lo importante de la sujeción, de la violencia, de la interpelación y de la inscripción, dicho de otra manera, reside no en el conocimiento de los otros ni en la comprensión de cómo son los otros diferentes a mí, sino en el ejercicio de un poder que designando a los otros me permite hacer de ellos casos de categorías dentro de mis ordenamientos, dominios y discursos, es decir, legibles, tan legibles como las cicatrices de la inscripción del insulto en la piel de Regina José Galindo<sup>12</sup>.

---

10. La etimología de cuerpo puede servir para hacer notar que hay una relación terminológica y etimológica también entre el cuerpo, la escritura y la imagen en el sentido de su raíz cercana a la de color y a la idea de una superficie que está ligada a la coloración y a la inscripción en ella. El término latino *corpus*, tanto como el término griego *chrótos* genitivo de *chrós*, que significa “superficie” y “carne”, provienen de la misma raíz que da lugar al término *chróma*, que significa color. Se trata de la raíz indoeuropea *kṛp-/krep*.

11. En la mayoría de los casos el insultar no supone la veracidad de los calificativos que el insulto enuncia o la comprobación de si, efectivamente, esos calificativos se refieren a cualidades de la persona insultada. El insulto tiene por objeto hacer de la enunciación una agresión, una especie de golpe verbal que debe dejar una herida y una cicatriz en el (la) insultado(a), independientemente de que el insulto se aplique con veracidad o con falsedad a él o a ella. Esta misma idea es utilizada y desarrollada por Priscilla Monge con sus bumeranes, como vimos en las páginas anteriores.

12. De una manera algo similar pero igualmente compleja, estéticamente hablando, Melville desarrollo esta idea de la inscripción de escritos en el cuerpo, como posteriormente también lo hará el escritor cubano Severo Sarduy: “[Quiqueg tenía su piel re-

En el caso de *El dolor de un pañuelo* (1999) (Ilustración 28, imagen 28) se trata de una acción en la que la artista se coloca en una vitrina de una galería dentro de un concurrido centro comercial, la plaza G & T, en la Ciudad de Guatemala, en el marco de la exposición colectiva de artes visuales, del grupo Proyecto de Arte Independiente (PAI), titulada *Sin Pelos en la Lengua*. Como se describe en la documentación la artista se encuentra: “Amarrada a una cama vertical, se proyectan sobre mi cuerpo noticias de violaciones y abusos cometidos contra la mujer en Guatemala”.

Estas proyecciones, de las páginas de los periódicos guatemaltecos que incluyen noticias relacionadas con estas violaciones y estos abusos, se presentan como imágenes sobre la cama vertical en la que Galindo se encuentra completamente desnuda, con los ojos vendados y atada de manos y pies en posición de cruz y con las manos arriba<sup>13</sup>. El cuerpo de Galindo de nuevo cumple la función de superficie,

---

cubierta de] toda clase de figuras y dibujos grotescos [en un] retorcido tatuaje [...] Y ese tatuaje había sido obra de un difunto profeta y vidente de su isla, que, con esos signos jeroglíficos, había escrito en su cuerpo una completa teoría de los cielos y la tierra, y un tratado místico sobre el arte de alcanzar la verdad; de modo que Quiqueg, en su misma persona, era un enigma por resolver; una prodigiosa obra en un solo volumen; pero cuyos misterios no sabía leer él mismo, aunque su propio corazón vivo latiera contra ellos” (Melville 1976: 493) “La literatura es [...] un arte del tatuaje: inscribe, cifra en la masa amorfa del lenguaje informativo los verdaderos signos de la significación. Pero esta inscripción no es posible sin herida, sin pérdida [...] La escritura sería el arte de esos *grafos*, de lo pictural asumido por el discurso, pero también el arte de la proliferación. La plasticidad del signo escrito y su carácter barroco están presentes en toda literatura que no olvide su naturaleza de inscripción, eso que podría llamarse escripturalidad” (Sarduy 1999: 1154),

13. La combinación del cuerpo desnudo atado a una cama y la proyección de las noticias de violaciones y abusos con claro contenido sexual hace una referencia, en esta y en otras obras de la artista guatemalteca, al hecho de que en las sociedades contemporáneas la presencia de la sexualidad o, más bien, una aparente omnipresencia de la sexualidad se combina con la ausencia de deseo, fantasía y pasión. Es claro, en estos montajes que Galindo realiza con su propio cuerpo, que por un lado tenemos una especie de materialismo helado, un cuerpo y sus marcas, con el que se convierte al cuerpo en algo con preeminencia con respecto a nuestra alma y con respecto a nuestra vida, y por el otro lado, se produce el reconocimiento de que la sexualidad es parte de la inteligibilidad, totalidad e identidad, es decir, del imaginario que rige nuestra idea de alma y de vida. La combinación de los montajes de Galindo, dicho de otro modo, nos coloca en una dialéctica irresuelta y constante entre el alma, las fantasías, las conciencias y los deseos, y los cuerpos con sus marcas, sus afecciones y sus reacciones (Michaud 2006: 419). Las pasiones, dentro de los violentos procesos de sujeción, terminan siendo tomadas como un afuera absoluto que divide al sujeto entre ese afuera de las pasiones y un adentro de

en este caso no de inscripción sino de proyección de textos como por ejemplo los textos de los titulares noticiosos siguientes:

Violaciones sexuales deben ser tipificadas.  
Asesinan a mujer. Dejan cuerpo en Planes de Minerva.  
Treinta violaciones en sólo dos meses.

Además de los titulares en las proyecciones se puede hacer lectura, siempre sobre el cuerpo desnudo de la artista, del artículo correspondiente. El lenguaje utilizado por estas noticias, sensacionalista y amarillista, se combina con una serie de prejuicios y valoraciones ideológicas sobre la violencia, la sexualidad y la feminidad, de forma que, como denuncia Galindo, no queda claro si se trata de una noticia, una información sobre lo que efectivamente sucede o un ejemplo y una prueba de las razones ideológicas y sociales por las que tienen lugar los abusos y violaciones. Este cuerpo femenino impersonal y anónimo que las noticias cosifican, mencionan y tratan como un objeto se contraponen con el cuerpo vivo, desnudo y sujetado (sujeto) de la artista. Los ojos vendados y las amarras suponen la posición de la víctima de una violencia que en este caso es ejercida por medio de la proyección de estas noticias. La agresión consiste en una serie de palabras y discursos sobre hechos de violencia, poniendo claramente en evidencia que la obra de arte no sólo tiene como objetivo divulgar esta información noticiosa o denunciar la pasividad de los ciudadanos frente a esta cantidad de hechos violentos contra las mujeres en Guatemala, sino también tiene el objetivo de elaborar una crítica a las formas de representación y de circulación de estas representaciones a través de los medios masivos de comunicación<sup>14</sup>. El cuerpo impersonal de la noticia, ese cuerpo que cir-

---

la culpa; la sujeción, y es lo que Galindo nos viene a demostrar, es una proscripción del cuerpo (Barker 1985: 77).

14. El cuerpo es al mismo tiempo lo sagrado y lo profano, lo torturado y lo celebrado, en el mismo gesto la mayoría de las veces, medio y sustancia para las significaciones. Es al mismo tiempo presencia, espectáculo, símbolo, ejemplo. Hay un cuerpo que ilumina la escena, uno que estimula la diferencia y uno que encenderá la poesía y en estos cuerpos se instaura el *Teatrum mundi* en el que “el momento de la realidad es el momento de la visión” y de la lectura (Barker 1985: 34). Una serie de fenómenos estéticos marcan esta lógica: una espectacularidad que gira alrededor de la metáfora de la presencia, en la apiñada visualidad, en el paso de las penas indelebles a los problemas clínicos, des-socialización imaginaria de la subjetividad, en la ecuación de que “así como lo que se ve no ocurre en público, lo que no ven todos no se resuelve en privado” (Barker 1985: 44), y quizás lo más importante, en la contradicción entre una legitimación de la activa apropiación del mundo y una codificación del sujeto como individuo, centrada

cula de mano en mano por medio de la información amarillista y sensacionalista es denunciado por Galindo poniendo el énfasis en el hecho de que “todo ejercicio de significado es el emplazamiento de una operación de poder” (Barker 1985: 20)<sup>15</sup>.

En esta acción de Galindo, de igual manera que en el resto de casos que presentaremos en esta parte de nuestra investigación, se trata de trabajos muy complejos y de artistas con un amplio rango de reflexión y de tratamiento del tema de la violencia. El trabajo de esta artista puede servirnos para pensar la violencia no por sí misma como un tema, sino como una relación que puede atravesar muchísimas dimensiones de la vida social e individual. Para Galindo está claro que las relaciones entre el arte y la violencia pueden estar configuradas de acuerdo con diferentes intereses de innumerables formas: el arte puede ser un producto de la violencia, una representación de la violencia, una ejecución, un almacén, un transporte, un soporte, un ocultador, un analizador de violencia, y el arte también puede padecer, sufrir o provocar la violencia. Y en esta apertura hacia la amplitud de posibilidades encontramos un salto cualitativo del arte contemporáneo con respecto a las artes de décadas pasadas. A diferencia de aquellos trabajos artísticos, en los que la representación de acontecimientos violentos de injusticia se enmarcaba en el mundo bien delimitado de la obra, un mundo en el que la denuncia se inscribía en una memoria pasiva y receptiva, en estos nuevos trabajos, la mayoría de ellos acciones ejecutadas por la misma artista, o *performances*, se hace de la obra de arte una *situación de cara a cara* en la que el enfrentamiento directo con el victimario es al mis-

---

en significados que aparentemente le pertenecen en forma exclusiva. Con el cuerpo de las imágenes-palabras repasamos la brutalidad de los procesos por los que el ser humano es aprehendido como ser en sus formas de organizarse, manipularse, transformarse y sobrepasarse ante lo(s) demás. Pero a esta dinámica es posible componerle, montarle, y no oponerle heroicamente, una lógica de la interpelación, en la que más que la simple representación del cuerpo en imágenes o en palabras, de lo que se trata es de imágenes-palabras que nos colocan brutalmente ante la realidad mediada de la que no conseguimos finalmente apropiarnos, pues la dimensión simbólica y metafórica que permitía la representación se ha volatilizado. De alguna manera, en esta lógica de la interpelación “el cuerpo coincide consigo mismo” (Michaud 2006: 418), como hemos visto claramente en el caso de Regina Galindo.

15. “El *Corpe* se compone en la época moderna en el *locus* del deseo, la venganza, el poder, la miseria, la violencia y la crueldad, y en ese sentido es siempre un cuerpo impersonal que por esa misma razón es un cuerpo siempre promiscuo. En el centro de la significación de la cultura están unidos en la figura de la Pasión, donde la palabra y el cuerpo están indisolublemente identificados en un acto de castigo y significación del que manan todos los otros significados: el espíritu, único Sujeto verdadero de este mundo, es totalmente inmanente, y se corporiza en la carne” (Barker 1985: 31).

mo tiempo el señalamiento de la ausencia de la víctima, del lugar vacío, la tumba, la zanja, la fosa, las huellas, el basurero, pero también de la impunidad y el miedo que paralizan la voluntad. La obra está constituida por un gesto de la artista y este gesto enfrenta, y sobre todo interpela, por igual a víctimas, victimarios y espectadores desde un problema ético, político y semiótico que los hace a todos parte de la situación de violencia. Galindo no representa a la víctima, ni al victimario, sino los gestos sociales, los rituales, por los que los ciudadanos centroamericanos contemporáneos nos hacemos y reconocemos como parte de la violencia en todas sus dimensiones. Pero, por la forma en que estas obras son realizadas, este *cara a cara* con el victimario es también un *cara a cara* con el espectador, de tal manera que se involucra al consumidor de arte en la lógica misma de la obra, logrando identificarlo como parte integral del problema trabajado en ella y de la producción de sentido; no de la obra, sino del sentido que socialmente le damos a la violencia y del sentido de nuestra participación cotidiana en ella. De allí la importancia y atención cruciales que, en las documentaciones fotográficas y de video de las acciones de Galindo, hay que concederles a las mismas acciones, posiciones y reacciones del espectador (la mayoría de las veces involuntario y accidental)<sup>16</sup>.

La cualidad de estas obras de poder producir no sólo un objeto, una serie de imágenes y palabras, sino una situación de orden social, en el espacio público y en contacto con la cotidianidad de un público que se descubre involuntariamente como público aunque al mismo tiempo pasen a formar parte de la misma obra de arte como situación, como incorporación del arte en el “mundo de la vida” y como acción. Esta cualidad, decíamos, hace de la obra de arte una intervención con claras dimensiones sociales.

Pasemos ahora a otros dos ejemplos, los de los libros producidos por el artista panameño Jhafís Quintero (1973) y el artista salvadoreño Danny Zavaleta (1983). En este caso se trata de dos formas muy sutiles de hacer referencia a las relaciones entre las formas de penalización judicial, el tema del crimen, el castigo y las instituciones jurídicas, el encierro, la cárcel y las estrategias de sobrevivencia, pero, quizás lo más importante, cómo estos modos de administración social e institucional

---

16. Imágenes y textos se combinan en el sitio web de la artista guatemalteca (Galindo 2008). Imágenes y textos en los que se documentan todas sus acciones con numerosas fotografías y relatos. Un repaso por estas documentaciones permitirá al lector notar de inmediato la importancia que tiene la naturaleza de estas obras de arte como acciones que luego se convierten en documentaciones, y realizar una lectura e interpretación que incluye en la obra no sólo los gestos y las acciones mismas, sino la situación producida por la acción, tanto en relación con el entorno espacial como en relación con los espectadores voluntarios o involuntarios de la acción.

de la violencia están relacionadas con formas muy precisas de la cultura visual y la cultura verbal, en ambos casos, con segmentos muy concretos de la cultura gráfica centroamericana. En el caso del *Silabario* (2005), de Danny Zavaleta, estamos frente a una obra de arte manipulable en forma de folleto de impresión económica y que forma parte de la serie titulada *Alfabetización* (Ilustración 29, 29.1, 29.2, 29.3, 29.4, 29.5). La referencia inmediata es a los textos y técnicas gráficas que han servido tradicionalmente para los procesos de alfabetización. Dichos procesos, valorados universalmente como positivos, suponen las ideas de cultura, civilización, educación y ascenso social, y suponen una normalización de las capacidades de acción, expresión e interacción social entendidas como adecuadas y deseables, formas de escribir y de leer, y formas de ver; todo esto expresado bajo el imperativo, en positivo: “hay que alfabetizarse, hay que alfabetizar”, o en negativo: “no hay que ser analfabeto, hay que erradicar el analfabetismo”. Danny Zavaleta utiliza este discurso social, inscrito implícitamente en la cultura gráfica de los silabarios, para producir un texto que nos alfabetice, pero, en el lenguaje gestual y de señas de las pandillas juveniles<sup>17</sup>. El desconocimiento y el “analfabetismo” que se interpone en el juicio y apreciación pública del fenómeno de las maras es aquí presentado como parte de un proceso de desinformación tan eficaz y difundido como el mismo deseo social de alfabetización. Los reclamos que socialmente se le hacen a las organizaciones de jóvenes pandilleros son acá expuestos en todas sus similitudes con las estrategias gregarias que las sociedades contemporáneas utilizan para la aculturación, fragmentación y separación social. Los códigos correspondientes a estos grupos, son, en este sentido, códigos que se asocian a escalas de valor y a formas de sobrevivencia, de la misma manera que los códigos de otros grupos lo hacen, como podría verse en libros de alfabetización, como el *Paco y Lola* o en otras publicaciones para la educación cívica, los buenos modales o las normas de aseo y cuidado personal que todos hemos conocido y sufrido. Danny Zavaleta consigue concentrar la atención, no en la mara como foco de demonización social en toda

---

17. Coloquialmente, en varios países centroamericanos, como Honduras, Guatemala y El Salvador, se conoce como “mara” a un grupo de personas que se reúne en las esquinas de los barrios a conversar, a comentar los incidentes del día a día, contar anécdotas, historias y chistes. Este término se ha transformado recientemente para dar nombre a las pandillas juveniles originadas por el retorno de emigrantes deportados de los Estados Unidos de América. Los problemas sociales, económicos y culturales que hay detrás de este fenómeno de las pandillas juveniles están empezando a estudiarse y a mostrar en ellos claros ejemplos de las características de nuestra época: migración, multiculturalismo, desplazamiento y fragmentación social, desinformación mediática, transnacionalización, violencia y exclusión económica y cultural, entre muchos otros.

Centroamérica y como personificación misma de la violencia, ni en las estrategias sociales de la cultura gráfica como herramienta de control social, sino que, según nuestra interpretación, a través de estos lugares comunes de nuestras formas simbólicas contemporáneas, la mara y el manual, este artista salvadoreño concentra la atención en los discursos y los mecanismos sociales de separación, fragmentación y segregación social que funcionan de la misma manera fuera y dentro de una pandilla. El hecho de que un manual de una campaña de alfabetización en la que el marero es quien nos alfabetiza no cuadre en nuestras representaciones de ambos, mara y manual, pervierte las representaciones sociales y trastorna sus flujos “normales” para así subrayar y hacer perceptibles nuestras formas de delimitar, separar y segmentar lo social. Con esta alfabetización no sólo se aprende un registro verbal concreto, en este caso la relación entre una letra determinada y su correspondiente seña manual, sino que se aprende todo un registro semiótico del mismo lenguaje que cotidianamente utilizamos, agregando formas de expresión propias de un grupo marginado y demonizado socialmente. Esto queda claro cuando observamos en el manual de Danny Zavaleta que por ejemplo, la letra “P” y la correspondiente seña es asociada a las palabras “piedra”, sobre la que se dibuja una piedra, la palabra “placazo” sobre la que se dibuja la caligrafía propia del grafiti, la palabra “pared”, sobre la que se dibuja una pared en ruinas, y la palabra “país” sobre el que se dibuja el mapa de El Salvador. La combinación de palabras de nuestro lenguaje cotidiano, y que reconocemos, con términos propios de la jerga de los jóvenes pandilleros o mareros, como placazo, que refiere a las inscripciones de texto estilizado que se realizan con los grafitis, crean diferentes secuencias simbólicas posibles, todas sumamente sugerentes, respecto de las prácticas visuales y verbales propias de estos grupos y su continuidad con las prácticas cotidianas de un ciudadano promedio.

De un modo similar, el artista panameño Jhafís Quintero ha producido el librito *Máximas de seguridad* (2006) (Ilustración 30, 30.1, 30.2, 30.3, 30.4) en donde utiliza la tipografía típica de la máquina de escribir de los procesos judiciales y del sector de seguridad y policía de nuestros países<sup>18</sup>, y la gráfica propia de los dibujos,

---

18. En Centroamérica, como en los más diversos rincones del mundo globalizado y computadorizado, la tipografía de la máquina de escribir ha ido desapareciendo de los documentos públicos paulatinamente. Sin embargo, en proporción a esta disminución de su presencia se han producido asociaciones entre esta tipografía y los espacios sociales en los que aún tiene circulación. Uno de esos espacios es el correspondiente a los procesos judiciales y policiales. Es común reconocer un parte policial, un folio de un archivo de un caso, una sentencia judicial o un llamado a testificar, por ejemplo, por el solo hecho de estar escrito a máquina de escribir. En este caso, se reconoce en la obra de Quintero que esta tipografía refiere a un segmento identificable de la cultura escrita contemporánea.

tatuajes y grafitis de las penitenciarías y cárceles, para redactar e ilustrar un manual de sobrevivencia en caso de “caer presa de la ley” y verse obligado a una “estancia de reclusión”. Las leyendas y los dibujos de este librito evocan el lenguaje solidario, pero crudamente realista, y al mismo tiempo jocoso y cómico, de las comunidades de reclusos o “privados de libertad”, haciendo ver los mecanismos de poder más complejos que en este contexto entran en juego y que no tienen relación directa con la simple idea de presos sometidos al orden de los “administradores de justicia” y “garantes de la seguridad”, sino que se extiende a formas mucho más complejas y delicadas de la construcción de la conducta social a través de las referencias simbólicas entre formas de la palabra y de la imagen, entre la crudeza del testimonio visual y verbal y los eufemismos del lenguaje cotidiano al respecto<sup>19</sup>. La enunciación de estas máximas, que fueron distribuidas entre los presos de varias penitenciarías de Costa Rica y entre sus familiares y amigos más cercanos que los visitan regularmente, combina el lenguaje coloquial y popular, con el lenguaje típico de los documentos producidos para la asistencia social o la divulgación de normas y prácticas socialmente deseables, comúnmente dirigidas a las denominadas por los sociólogos y los trabajadores sociales como “poblaciones de riesgo”. Estos documentos, como la misma obra de Quintero, contienen un tono edificante y dignificante que suele ir ligado a la enunciación no sólo de las reglas que se deben seguir, sino también de las moralejas que encierran estas reglas o máximas para el buen vivir. Es el caso del ejemplo de la página 6, en la que vemos a un hombre pequeño con un cuchillo grande atacando a otro hombre, visiblemente más grande que él y con un cuchillo pequeño, en la máxima correspondiente se lee: “No subestime a nadie: desde que existen las armas, todas las personas son iguales”.

O tenemos también el caso de las páginas finales del manual, las número 54 y 55. En la página 54 se muestra un compungido hombre, solo, al lado de un árbol seco cuyas ramas lo señalan como manos y la máxima indica que

Afuera usted será mucho más vulnerable a la justicia. Si llega a haber alguna irregularidad en su entorno o en los lugares que usted frecuente, siempre será culpable, hasta que se demuestre lo contrario.

---

19. Estos eufemismos aparecen citados en este párrafo entre comillas. Algo que también aparece en la obra del mismo artista titulada *In Dubia Tempora* (2006), en la que bajo el formato de libro de artista se presentan fotografías de objetos preciados por los reclusos de diversas cárceles y además realizados o intervenidos por ellos para cumplir funciones vitales en la cárcel. Estas imágenes son acompañadas por textos en latín y español que volatilizan y universalizan la gravedad de estos objetos y del contexto al que remiten.

En la página 55 se muestra un rectángulo blanco, como un marco completamente vacío bajo al cual se ha escrito:

Recuerde que el cielo nunca es gratis y que tanto para usted como para todos los seres humanos, la libertad siempre es condicionada.

A la hora de la distribución de este librito, tanto los privados de libertad como sus familiares y allegados se mostraron agradecidos por la iniciativa de Quintero. Unánimemente se coincidió en que la información en el manual era de gran utilidad para ellos. Los modos de representación visual y verbal se han combinado en este caso para elaborar al mismo tiempo una crítica a sus formas de reconocimiento y a sus usos desarticulados de las reales necesidades de las poblaciones a las que se supone que se dirigen y a las que se supone que deben sus iniciativas. La necesidad de sobrevivir a una estancia de reclusión es acá aceptada como un hecho, la realidad del peligro, la violencia y la vulnerabilidad de los privados de libertad en las prisiones es acá tratada sin tabúes y sin eufemismos, poniendo el reconocimiento de un problema social al mismo nivel de la necesaria reconfiguración de su visibilidad y de su legibilidad en la sociedad que se cree lejana a aquella realidad. La indiferencia social, y la compleja y sólida ideología social que acompaña este ideal de indiferencia social, es acá contrarrestada con una interpelación frontal haciendo ver la continuidad de las formas de vida dentro y fuera de las prisiones, pero a partir no de principios abstractos sino a través de las prácticas universales de supervivencia y las variaciones que estas continuidades sufren de un contexto a otro.

Finalmente presentamos el caso de una ausencia de obra. Se trata del denominado “Caso de Valle”, un ejemplo paradigmático de los diferentes momentos de una historia que liga el arte a la política y a la violencia de una manera radicalmente estrecha en Centroamérica. A inicios de la década de 1990 se le comisionó a la artista hondureña Regina Aguilar (1954) la realización de un monumento en honor a José Cecilio del Valle<sup>20</sup>. La artista elabora tres proyectos de esculturas en bronce, las cuales son aceptadas; sin embargo, en Honduras no se contaba con bronce para fundir. Tras varios ires y venires el ejército hondureño contacta a la artista para ofrecerle, como regalo, 6.000 libras de casquillos de balas, utilizadas en sus intervenciones durante la década de 1980, para ser fundidos

---

20. José Cecilio del Valle (2 de noviembre de 1776-2 de marzo de 1834), redactó el acta de independencia de Centroamérica, además fue presidente de Guatemala y Honduras, presidente de las Provincias Unidas de Centroamérica y fue elegido presidente de la República Federal de Centroamérica. Es considerado prócer de la historia de la zona y padre de los ideales de unión regional.

y así poder realizar el, así llamado, *Monumento a José Cecilio del Valle*. Así se realizó, en 1993, esta obra.

La pieza presenta dos figuras masculinas desnudas, una, en el segundo plano, sostiene con la mano izquierda una planta de maíz y con la mano derecha lo que parece ser una tea apagada; esta figura no tiene cabeza. La segunda figura masculina, en primer plano, en una pose contemplativa, parece estar mirando la cabeza que sostiene en las manos, solo que esta figura tampoco tiene cabeza más que la que entre las manos parece ser la cabeza de José Cecilio del Valle mirando hacia donde debería estar la cabeza de la figura en cuestión y en donde solamente hay un vacío, una ausencia. Esta obra compone un acertijo, pues la cabeza de José Cecilio del Valle podría pertenecer a cualquiera de las dos figuras, que se disponen, como decíamos, en poses diferentes y hasta contrarias, y la mirada de la cabeza separada de todo cuerpo se enfoca en un rostro que no existe, y que por lo tanto tampoco le puede devolver la mirada (Ilustración 31, imagen 31).

Regina Aguilar comenta la recepción de esta obra como “El Caso de Valle”, pues a los pocos días de inaugurado el monumento, empieza a circular en la prensa y otros medios de opinión pública una generalizada indignación por la versión del monumento que Aguilar había resuelto hacer. Según la artista, la discusión se convirtió en tal movilización nacional de la opinión pública que, tanto en San Pedro Sula, ciudad de los acontecimientos, como en el resto de Honduras y hasta en otros países de Centroamérica, desde 1993 y hasta el presente, aún se discute en la esfera pública. Poco tiempo después el alcalde de San Pedro Sula, donde se instaló el monumento, dio muestras de inconformidad con el tipo de escultura, el tipo de interpretación que la artista había realizado de la figura de José Cecilio del Valle y, fundamentalmente, con la discusión que se había desatado sobre la figura histórica de Del Valle, el monumento y las responsabilidades de la artista y de quien le comisionó la obra.

La escultura fue oficialmente vandalizada y desapareció. Años más tarde, casi en 2001, circula el rumor de que en el basurero de la Catedral de Tegucigalpa aparecieron los restos de lo que podría ser la escultura *Monumento a José Cecilio del Valle* (Teor/éTica 2001: 43). Lo cierto es que estos rumores nunca se confirmaron, la escultura nunca apareció en dicha catedral ni en ningún otro lugar. El único lugar de aparición de esta obra sería continuamente por varios años, en la prensa hondureña. Las noticias que la artista tiene al día de hoy sólo apuntan a que la pieza de arte estaría tirada en las bodegas de la Alcaldía Municipal de San Pedro Sula, cortada en pedazos y tirada como basura, como un desperdicio. En estos años ha habido varios intentos de varios pueblos de Honduras y de un empresario francés de nombre Phillip Thiolat por rescatarla; sin embargo, las autoridades municipales se niegan a hablar y a contestar los correos y las cartas de solicitud de información. La artista ha acumulado toda la documentación e información alrededor de este caso,

incluida la acalorada y cuantiosa discusión en la prensa hondureña, esperando con estos materiales realizar una obra que tematicamente de nuevo este caso. Se está aún a la espera de esta obra intermedial, que incorporará la palabra a la imagen, a los juegos políticos de la presencia y la ausencia de palabras e imágenes, y a todas las dimensiones simbólicas y políticas de este caso. Es por esta razón que hemos decidido dejar en este texto un simple testimonio de una obra de arte que fue representación sutilísima de la violencia, que fue objeto de desaparición y de varios intentos de destrucción y de diversas formas de violencia, y que hoy puede ser mencionada acá como la misma síntesis de lo que hemos venido describiendo a pesar de su desaparición, de su lugar vacío y de la suspensión de su resolución dejando toda interpretación pendiente y a la espera.

## Hacia una lógica de la interpelación

Aquel concepto de ideología de Louis Althusser que descubría el carácter de las formas cotidianas de interpelación como base para la sujeción, y que observaba en este proceso, verbal y visual, la constitución de los individuos como sujetos, ha sido ampliado por intelectuales que han puesto mayor atención en los procesos de resistencia y relatividad que se desarrollan en medio de la interpelación y la sujeción, es decir, en la constitución de sujetos, como por ejemplo Ernesto Laclau, Slavoj Žižek y Judith Butler. Ya el argentino Ernesto Laclau había afirmado en este sentido que podían existir interpelaciones, que él llama *popular-democráticas*, que funcionan como complejos sintético-antagónicos respecto de la ideología dominante (Laclau 1977)<sup>1</sup>. Lo cual retoma Žižek para afirmar que Althusser no logra explicar en virtud de qué artes y oficios las instancias sociales, u otros individuos/sujetos que interpelan a los individuos, logran su efecto consiguiendo que lo presentado como un valor deseable para el sujeto sea interiorizado o internalizado por éste y asumido como propio, ni explica por qué la interpelación puede fallar (Žižek 1992: 73)<sup>2</sup>. Éstas son críticas que la misma Judith Butler hará suyas dentro de su búsque-

- 
1. Junto a los latinoamericanos Laclau, Harnecker y Navarro, los franceses Macherey, Babilbar, Ranciere, Badiou y Mouffe elaboran lecturas sumamente interesantes acerca de este tema dentro del marco de lo que se ha denominado la *Teoría política radical* desde la década de 1970.
  2. La interpelación es tomada por Althusser como un proceso en el que sólo toman parte mecanismos de reconocimiento e identificación que aparentemente responden a un “llamado” que opera como un mandato traumático y masivo, a partir del cual, al indi-

da de puentes entre la teoría del poder y el psicoanálisis para explicar la constitución de sujetos en sumisión<sup>3</sup>. La imposibilidad de supresión reflexiva del cuerpo a la hora de pensar las formas de relación entre ideología y subjetivación llevan a Butler a ensayar una teoría corporal de la interpelación (Butler 1997a, 1997b). El cuerpo no se puede negar porque su negación es la muerte, y sin embargo la sumisión de los sujetos lleva a una anulación de sí mismo o a una disposición del sí mismo ante el Sujeto, con mayúscula, al punto de conducir a diversas formas de muerte, como lo muestran nuestras artistas en el uso constante de lápidas como soportes materiales de las obras de arte en las cuales se hace una denuncia de los extremos mecanismos sociales de subjetivación del cuerpo.

En este sentido, hay que hacer algunas extensiones a la teoría althusseriana de la interpelación cuando miramos algunas de las obras de arte en las que la palabra y la imagen se ponen a funcionar dentro de estrategias críticas de las formas sociales de control por los aparatos ideológicos. En primer lugar, el poder no está internalizado por un sujeto, no aparece ligado sin remedio a las condiciones del poder social que le son impuestas. En segundo lugar, las estructuras son dinámicas y productivas, de tal manera que pueden transformarse y oponerse a las condiciones que las generan. En tercer lugar, ningún individuo deviene sujeto sin haber sido sometido, es decir, producido discursivamente a través de enunciaciones que involucran tanto la palabra como la imagen. En cuarto lugar, el sujeto no se identifica con el cuerpo, sino que toma el lugar del cuerpo, que siempre resiste. Y quinto lugar, en este proceso de subjetivación la constitución del sujeto se lleva a cabo también de forma discursiva y sus identidades son el resultado de esa tensión continua entre los discursos y los cuerpos, de tal modo que, según Butler, se crea la consecuencia de que esa constitución trae al discurso las condiciones mismas de su posible subversión.

Ante la pregunta ¿cómo se rompe la producción disciplinaria del sujeto?, se podría responder, entonces, formulando formas de interpelación en las que se reco-

---

viduo no le queda más remedio que responder identificándose sin que quede abierta la posibilidad de que las interpelaciones fallen, es decir, que los individuos no se identifiquen con las propuestas interpelantes. Los ejemplos utilizados por Žižek provienen de la literatura, el cine y la cultura popular, de un conglomerado de imágenes y palabras en relaciones múltiples; en ellas se manifiesta la instancia que no explica Althusser, una instancia que no pasa por la identificación ni por la subjetivación, una instancia que *es* el sujeto y que es concebido como un *vacío*, pero un vacío que a su vez conforma una dimensión relevante y estructural del sujeto desde el punto de vista psicoanalítico lacaniano: el cuerpo, el deseo, el goce y la fantasía (Žižek 1992: 82, 235).

3. La ineluctabilidad del cuerpo en estas reflexiones y dentro de los fenómenos de sumisión, algo que Butler toma de Hegel, es el punto de partida en dicha búsqueda.

nociera en ésta un esfuerzo representativo por nombrar que sólo puede intentar conferir existencia a su destinatario en la medida en que siempre existe la posibilidad de un desconocimiento. Esta apertura de la interpelación a la posibilidad de desconocimiento subraya la función de lo imaginario como la posibilidad permanente de utilización de las imágenes y las palabras contra la vulnerabilidad y apertura preexistente de la ley. Las habilidades artísticas pueden ser en este sentido formas de hacer política en los mecanismos, rituales y prácticas sociales de colocación de las luchas de poder y de las formas del control *en* el lenguaje y *en* las imágenes, y a su vez en estos como aparatos ideológicos de *incorporación* de lo político. Así, por ejemplo, como nos lo muestran claramente las obras de arte de Priscilla Monge y de Regina José Galindo, en el caso de la naturalización que se hace de ciertos insultos a través del lenguaje, entendidos no como un simple signo de vulgaridad y mala educación, sino como parte de una política socialmente producida como modo natural de la dinámica verbal entre géneros, correspondiendo estos insultos con formas de inscripción de los roles sociales de género ante cualquier posible desviación de la regla.

Desde el punto de vista de las representaciones del cuerpo, tanto en lo que respecta a la palabra escrita como a las imágenes, se establece en el arte analizado un diálogo crítico con las dimensiones disciplinarias de las representaciones y *agenciamientos* del cuerpo. La racionalización del trabajo y las políticas de la higiene, en el marco de lo que, de manera más general, puede ser enmarcado como la organización macropolítica de la población, se combina en este sentido con una micropolítica del cuerpo, en la que las diferenciaciones de género, las normatividades de la sexualidad y la violencia cotidiana son ejemplares.

A través del tema de la interlocución y la interpelación hemos mostrado que hay una relación fundamentalmente política entre el uso de la palabra escrita dentro de las artes visuales y las posiciones que el arte toma en las sociedades centroamericanas contemporáneas. La interpelación, como la interlocución, nos abre nuestro análisis de las artes visuales contemporáneas centroamericanas al mismo tiempo hacia el problema de la conformación del contexto institucional (de legitimación y circulación de las obras de arte: ministerios, museos, galerías, lo que hemos denominado el espacio público y la representatividad: de un pueblo, una cultura, una realidad, una identidad, un país o una región) y hacia el problema de las cualidades mediales de la imagen-palabra (cómo se inserta la obra de arte, a través de la interlocución y la interpelación, en las convenciones mediales que definen las situaciones comunicativas en un determinado contexto). La complejidad proviene, y de ahí el necesario *excursus* sobre la teoría de la ideología y la hegemonía, de que cuando hablamos de interlocución y de interpelación hablamos al mismo tiempo de los mecanismos de control y de poder de las fuerzas dominantes (en la consti-

tución de sujetos a partir de la interpelación según Althusser, y en las formas de violencia que toda sociedad contiene y administra) y de posibles estrategias de resistencia.

¿Cómo se combina este universo de las representaciones sociales de la sujeción con el arte de la imagen-palabra y cómo dialogan en él representaciones optimistas y dinámicas del cuerpo con representaciones pasivas y pesimistas? Nuestra hipótesis consiste en que las imágenes-palabra participan activa, analítica y críticamente no sólo contra los contenidos y consecuencias de estas representaciones, sino produciendo un vínculo inseparable entre estas críticas y los procesos de difusión y omnipresencia de dichas representaciones en el espacio público centroamericano.

El cuerpo es interpelado e interpela, las palabras y las imágenes nos proponen los espacios en los que la interpelación se lleva a acabo, y no basta la noción de arte para comprender esto, sino más bien es esta lógica de interpelación la que sacude nuestra misma noción de arte tan centrada, tan quieta, bien preconcebida y bien delimitada. Estas relaciones entre imágenes y palabras nos abren la obra de arte hacia el universo de la biopolítica y la sujeción, a través de sus discursos sobre el cuerpo. Esta lógica, que hemos nombrado *lógica de la interpelación*, es también una combinación de la exhibición de lo íntimo con la exhibición de lo banal. El cuerpo no es desde este punto de vista el espacio, el símbolo o el agente de la calidez humana, sino el soporte de lo medial en toda su violencia. El giro del cuerpo cálido a la frialdad y lo medial ponen en constante cuestión los mecanismos por los que construimos nuestras ideas de la filantropía y de la benevolencia, y las separaciones del ser humano público y el ser humano privado. La antigua asociación entre bien y belleza es acá sustituida, o cuando menos desplazada, hacia una compleja combinación de lo *cool* con lo obsceno, una combinación que también constituye al bien y a la belleza tal y como son enunciadas contemporáneamente en nuestras mediaciones cotidianas. La lógica de la interpelación es la lógica de la imagen-palabra, una que a través de la representación del cuerpo revisa nuestras nociones del cuerpo tanto como los mecanismos por los que esas nociones son construidas. La interpelación es desde este punto de vista una combinación de gestos, síntomas, miradas y formas de sujeción, una lógica del límite entre las palabras y las imágenes, es decir, del lugar de sus relaciones, del lugar de la producción del sentido y del lugar en que las significaciones se ponen en juego más allá de lo simbólico y lo estético; en otras palabras, el lugar en donde la observación y la lectura son o pueden llegar a ser ellas mismas acciones diferentes a la observación y la lectura, detonantes de un diálogo marcado por cierta violencia, la violencia implícita en toda interpelación.

La lógica de la interpelación es una lógica más de la multiplicidad, de la multiplicidad de las imágenes y las palabras, que es a la vez la multiplicidad de identidades y dudas, esto es, de identidades y dudas múltiples. Esta lógica de la inter-

pelación nos confronta con lo que permanece fuera de la visibilidad a partir de lo visible, y lo que permanece fuera de la legibilidad a partir de lo legible y nos ubica en la inestabilidad propia del cuerpo como punto de anclaje del mundo y de nuestra experiencia del mundo. La interpelación nos recuerda que esa pregunta se nos hace a nosotros exactamente ahora, y que demanda una reacción cuando no una respuesta también ahora. Esta interpelación nos ubica de nuevo en nuestra existencia encarnada, como diría Merleau-Ponty (1979), visual y verbalmente atravesada<sup>4</sup>. Como dice el fenomenólogo Helmuth Plessner (1983: 138): “Die unmittelbar erlebte leibliche Realität als auch die leibliche Umweltbeziehung sind immer schon kulturell sprachlich vermittelt”.

El cuerpo se erige como el lugar preciso de la dialéctica entre la reproducción del entorno y el distanciamiento que hace del cuerpo un productor de entorno. La sujeción del cuerpo se ejerce en esta dialéctica como una dinámica de desarrollos cruzados e intercambios entre percepciones del cuerpo individual y el cuerpo colectivo. De tal manera que las codificaciones que se imponen y se inscriben en el cuerpo son de alguna manera una forma ambigua de relación con otro cuerpo, el cuerpo colectivo o social, del cual el cuerpo individual es a la vez objeto pasivo y elemento agente de producción y reproducción. La dimensión normalmente aceptada como metafórica o simbólica del Estado como *corpus fictum* o como *imaginatum* no nos debe hacer perder de vista que se trata finalmente de actividades y estructuras que actúan como un cuerpo político que encarna las formas sociales del dominio y el mandato, como también las representaciones colectivas de las instituciones y asociaciones. Este cuerpo también depende, todavía distanciándonos más de esa lectura simplemente metafórica y acercándonos a una lectura estructuralista del cuerpo social, de una maquinaria o de tecnologías mediales que almacenan y

---

4. Los trabajos de Merleau-Ponty recuperan contemporáneamente su importancia como parte fundamental en la elaboración de argumentos en favor de una revisión de la ubicación marginal de lo visual, del conocimiento visual, dentro de los procesos de pensamiento y de expresión. De este modo teorías como las de McLuhan u Ong, que centran su interpretación de los cambios en la comunicación en los pasos de la oralidad a la escritura y de la escritura manuscrita a la imprenta, por ejemplo, se tornan parciales e incompletas si no abiertamente mutilantes al no reconocer lo que Merleau-Ponty nos viene a recordar: que en los procesos de percepción, comunicación, expresión y pensamiento no se trata de una competencia entre medios visuales y verbales, ni de una preeminencia de uno de estos sobre el otro, sino que se trata de la adecuada descripción y análisis de formas envolventes de percepción, encarnaciones o incorporaciones que, de hecho, hacen habitar, diríamos hoy intermedial o multimedialmente, las cosas con significados y sentidos.

ponen en circulación tanto las representaciones como las demás formas de dominio y mando. Esto lo podemos ver de manera muy clara en los trabajos de las artistas centroamericanas que tematizan el cuerpo femenino no como un cuerpo individual sino como lugar donde lo natural es pasivamente inscrito por lo cultural. El cuerpo, en estas obras, hace visibles y legibles las *interfaces* entre lenguaje, imagen y medios, lo subterráneo y ausente, conformándose como figuras de investigación de las interrelaciones y las formas de sujeción.

Hay espacios estancos, murallas, fronteras, fosos, que funcionan como dispositivos que en el territorio marcan límites y fijan despóticamente los cuerpos y los espacios, como veíamos en la parte anterior de este texto. Pero también hay corrientes de flujos que descodifican y están ellos mismos descodificados que nos lanzan la pregunta de cuáles son las relaciones entre las fuerzas productivas y gestos primitivos, estos es, entre fuerzas productivas, palabras e imágenes. El asunto es no creer que en las palabras, en las imágenes y en los gestos primitivos podemos encontrar la pervivencia de los significados como si se tratara de una ironía inmóvil, de la constancia; sino más bien poner en evidencia que el cuerpo, la palabra, la imagen y los gestos son ya territorialidades por el flujo abstracto del número, el dinero, el mercado y los significados petrificados. Frente a la ironía inmóvil, creemos que las obras que estudiamos optan por una ironía de la interpelación y el montaje en la que se trata de la movilidad y del devenir, en la que la palabra y la imagen se alían para producir y multiplicar series que abran la posibilidad de una memoria nómada, móvil entre los cuerpos, los objetos, los lugares, las imágenes, las palabras (Lévy 1994: 135).

Todas aquellas formas de violencia al servicio de la sujeción y la interpelación ideológica, que nos parecerían hoy evidentes, alarmantes y, sobre todo, nos parecerían interpelaciones a las que la percepción, el trabajo y las funciones de un artista no podrían escapar, en realidad, como hicimos notar con la referencia a la anécdota de Marta Traba, son raras, extrañas, atípicas en el arte centroamericano anterior a la segunda mitad de los años 80. La presencia de la violencia en las artes anteriores se ve restringida a una forma de preservación de un acontecimiento de injusticia, a una forma de memoria colectiva del dolor de los subalternos, marginados, perseguidos y exterminados, en la mayoría de los casos a través de lenguajes autovictimizantes y limitados a hacer constancia de una denuncia en la que se deja siempre en la oscuridad la identidad y responsabilidad del victimario, a pesar de representarse en la lógica de víctima-victimario, y en la misma inexistencia del proceso de seguimiento de la denuncia al no existir instancia frente a la cual interponerla.

Lo importante no es tanto en qué medida estas obras de arte pueden funcionar como ilustraciones de fenómenos que deberían ser explicados por la sociología, las ciencias políticas, el derecho, la psicología o la antropología, sino que estas obras

de arte desarrollan, almacenan, ejercitan y ponen en circulación formas de saber que no corresponden a estas disciplinas sociales y a las que estas raramente tienen posibilidades de acceso. Estas obras no representan la violencia, sino que abren espacios de discusión sobre las formas de representación de la violencia. En cuanto obras de arte, trabajan con el capital simbólico de una manera que sólo se da dentro de eso que hoy denominamos arte, donde la ironía, la multirrelacionalidad y la intermedialidad, la fuerza expresiva, la sorpresa, el *shock* y los diversos grados de dificultad semiótica y legibilidad se combinan con el análisis crítico del poder, la sociedad y el ser humano, todos elementos propios de la conformación de un discurso al que no siempre se le reconoce en cuanto tal, si no es subordinado o desplazado como simple ilustración y reflejo, respecto de las autodenominadas formas científicas del saber.

Quizás la más genuina intención de esta parte de la investigación sea, más bien, la siguiente: enunciar, en forma de provocación y apertura de una discusión, algunas hipótesis desde el estudio de las artes visuales centroamericanas contemporáneas sobre el espacio, mucho más general, de circulación social de imágenes y palabras de violencia. La producción de imágenes y palabras en las artes visuales contemporáneas centroamericanas se desarrolla en el entorno más amplio de la contemporánea maquinaria de producción de imágenes y palabras. Desde este punto de vista ellas entran en contacto y tensión con las imágenes y palabras que circulan por los canales y medios de la comunicación y la información. Las ansiosas tensiones y expectativas contemporáneas por “la imagen fuerte” (Didi-Huberman 2007: 39) no se desarrollan de la misma manera en todos los contextos ni dentro de todos los medios. Detrás de la búsqueda estética y mediática de la “imagen fuerte” se desarrolla también una tensión entre las formas de la sensibilidad que las presas de un sistema de representación terminan adoptando<sup>5</sup>. El arte se encuentra en este sentido en el lugar privilegiado de oposición y crítica a la manía contemporánea por la imagen fuerte, una manía que en sus expresiones dentro de la comunicación masiva lo nivela todo en forma de cliché.

---

5. Entendiendo, como dice el psicoanalista y filósofo francés Daniel Sibony, que la violencia que más nos acosa hoy en día está en los medios y no en la realidad, y que esta violencia no se reduce para nada a las grandes explosiones, sino a los efectos de las imágenes más calmas, felices, lujosas y brillantes, las imágenes que se producen dentro de la promesa de un imposible (Sibony 1998: 134), dando una imagen de *in* cuando en realidad se trata de un *ex*. Como reza la publicidad de un hotel de lujo en las playas de Guanacaste, Costa Rica, dar el paso definitivo de una “Centroamérica all inclusive” hacia otra “Centroamérica all exclusive”.



# PARTE IV

## La mirada de la imagen-palabra

*Se habrá comprendido que no hay, de un lado, la imagen, material único, inerte y estable, y, de otro, la mirada, como un rayo de sol móvil que viniera a animar la página de un libro grande abierto. Mirar no es recibir, sino ordenar lo visible, organizar la experiencia. La imagen recibe su sentido de la mirada, como lo escrito de la lectura y ese sentido no es especulativo sino práctico [...] así, en la Ciudad de las Imágenes, una historia de los usos y las sociabilidades de la mirada debería poder visitar de nuevo, con provecho, la historia del arte.*

(R. DEBRAY, Vida y muerte de la imagen)

*Wir sind gewohnt, Blick und Bild voneinander zu trennen und also von Blicken auf ein Bild zu sprechen, doch geht es im Folgenden um den Gedanken, dass Bilder im Blick entstehen.*

(H. BELTING, Bilderfragen)



# Presentación

Quien mira es, a la vez, mirado. Y así, nos encontramos continuamente en medio de la tensión producida por esta, al menos doble, *direccionalidad* de la mirada. Entre las miradas, entre aquellas de las que se es objeto y entre aquellas que producimos y encarnamos, se desplaza la idea de un ojo neutral y objetivo, ventana hacia el alma o ventana hacia el mundo, para entonces poder reflexionar sobre el ojo constituido históricamente, en constante movimiento por las tensiones del encuentro con el prójimo y con las formas del poder, por los diversos ejercicios del examen del mundo, y por la construcción relativa de las distancias entre los sujetos y los objetos, por lo que Martin Jay ha llamado los diversos *regímenes escópicos* (Jay 1988: 5).

En otras palabras, cuando el ojo es sustituido por la mirada lo visible toma la configuración de un escenario. No hay mirada sin escenario y sin escenificación:

Die Bilder treten in die Welt nicht durch Parthenogenese. Vielmehr wurden sie in konkreten Bildkörpern geboren, die schon aus ihrem Material und ihrem Formal heraus ihre Wirkung entfalteten. Vergessen wir nicht, dass Bilder schon deswegen der sichtbaren Verkörperung bedurften, weil sie im öffentlichen Raum Rituale empfangen, die eine Gemeinschaft an ihnen vollzog. Dazu mussten sie auf einem Schauplatz installiert werden, auf dem sich Körper versammeln und einen öffentlichen Ort bilden (Belting 2001: 25).

Este escenario es un espacio para la actuación de los sujetos, la construcción de nuestra idea de mundo y las estrategias de conocimiento a través de las cuales examinamos ese mundo; y en el caso concreto del objeto de estudio de nuestra investigación, dentro de las artes visuales contemporáneas centroamericanas, la confi-

guración histórica y la composición de este teatro de las miradas, así como también nuestros intentos por comprenderlo, nos conducen hacia el estudio de las relaciones entre las palabras y las imágenes.

La mirada es siempre una mirada que observa la imagen y una mirada que lee lo escrito. Cada vez que en las artes visuales se incorpora la palabra escrita se retocan de diversas maneras estas formas de la mirada, sus referencias históricas, políticas y culturales. Los movimientos que llevan de la imagen a la palabra y de la palabra a la imagen son también movimientos de la mirada, y sus cambios son también modificaciones en la mirada, por lo que la lógica de la mirada es también la lógica de las relaciones entre las palabras y las imágenes. El espacio de la mirada es así el espacio de las relaciones entre el ver y el leer, el espacio de la imagen-palabra.

La aparición misma del tema de la mirada en las discusiones intelectuales durante el siglo xx, principalmente filosóficas, nos confirman esta manera específica de aproximarse al tema de la mirada. En estos disímiles círculos de discusión —la fenomenología, el existencialismo, el estructuralismo y el psicoanálisis, por ejemplo—, se comparte, sin embargo, el haber girado alrededor de las particularidades que esta lógica circular le imprime a la mirada.

Ciertamente, la mirada se ha convertido, principalmente a partir de la primera mitad del siglo xx, en un tema recurrente dentro de las explicaciones tanto de la sociabilidad y la intersubjetividad, y de las teorías del conocimiento y de los procesos cognitivos, como de los fenómenos estéticos. Doctrinas como las de la fenomenología, el existencialismo, el estructuralismo o el psicoanálisis, con el estudio de la mirada se ven obligadas a dar giros muy importantes en sus teorías. La mirada obliga a sus perspectivas de estudio a abrirse ante los fenómenos del cuerpo y el tacto, las relaciones entre la repetición y el cambio, entre el poder y la sensibilidad, y fundamentalmente al fenómeno del encuentro entre los individuos en contextos sociales y culturales determinados históricamente. Lo que resulta sumamente interesante para nuestro propio trabajo es que en estos procesos de acercamiento a la imagen y la mirada por parte de la fenomenología en el caso de Maurice Merleau-Ponty (1979), del existencialismo en el caso de Jean-Paul Sartre (1976), del estructuralismo en el caso de Michel Foucault (2000), y del psicoanálisis en el caso de Jacques Lacan (1987), se da lugar a discusiones de las relaciones entre las palabras y las imágenes como formas de la mirada y, a la vez, como productos de los correspondientes *regímenes escópicos*, como intentaremos mostrar más adelante.

El núcleo de estas discusiones, compuesto por las ideas que al respecto desarrollan Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty y Jacques Lacan, como ya dijimos, lo encontramos en la necesidad de reconocimiento del hecho de que la mirada instaure una lógica particular de intercambio entre el sujeto y el mundo. El término

mirada (*le regard*) ha sido desarrollado, en el caso de Jean-Paul Sartre, en *El ser y la nada*, como parte de su estudio sobre el encuentro entre las personas. En este sentido la mirada se desarrolla como la imposición de una de las visiones con respecto a la otra, básicamente por la lógica objeto-sujeto que hace del otro objeto, limitándole así su libertad. Esto se expresa a partir de asimetrías de poder relacionadas con el género, la raza y la clase, por ejemplo. La mirada es un elemento más, esencial, de los procesos de cosificación y objetivación del sujeto humano. En el caso del fenomenólogo francés Merleau-Ponty la mirada, y más en general la visión humana, tiene que ver con los particulares vínculos que el cuerpo compone entre el lenguaje, el tacto y la visión, en el sentido en que ver, así como hablar, son maneras en que el mundo (la carne, "*le chair*") se toca a sí mismo pero imaginando ese toque como distancia. Mientras tanto, para el psicoanalista Jacques Lacan, como también para Merleau-Ponty, es fundamental entender la creación de imágenes, sobre todo en la pintura, para poder comprender la mirada, algo que Sartre deja de lado en su estudio. Lacan encuentra que la mirada está especialmente vinculada con los temas de la repetición y el cambio. No sólo en su dimensión social, en cuanto que sólo podemos mirar lo que estamos esperando ver, sino también en su dimensión pulsionar, en cuanto que mirar se convierte en la causa y el objeto de un deseo. Las tesis de Lacan introducen el límite de lo humano y con él se recuperan las relaciones entre lo simbólico y lo imaginario. El campo de lo visual y de la mirada es un desarrollo de lo simbólico y depende de éste. En este sentido lo humano de la visión y la mirada inicia con este límite mismo de lo humano y con una experiencia de continuidad o de ruptura con algo otro o con sí mismo. Como Merleau-Ponty, Lacan entiende este proceso, el de la producción de imágenes, al igual que el proceso de producción de palabras, fundamentalmente enraizado en la habilidad de concebirnos desde esta distancia imaginaria con el mundo, y de permitirnos hacer de esta distancia una forma de continuidad. La diferencia entre Lacan y Merleau-Ponty es que este último llama a este mundo *la carne*, mientras Lacan lo llama *lenguaje o lo simbólico*. Lacan considera la carne y el cuerpo, lo que el denomina, *lo real*, pero lo suscribe inmediatamente en la significación. *Lo real* sólo lo podemos encontrar como registro o insistencia dentro de lo *simbólico*. En discusión con Sartre y Merleau-Ponty, para Lacan lo interesante no sólo está en las diferencias de poder sino también en el problema de la solidaridad y el reconocimiento, en el sentido en que la mirada nos introduce al problema de la imagen que podemos admitir o tomar de nosotros mismos. Este desplazamiento del planteamiento sartreano de la mirada conduce a Lacan a un universo más plástico, en el que lo visual tiene que ver con nuestros compromisos, separaciones y equivocaciones. Dicho de otro modo, la mirada está en la imagen y no sólo en el sujeto o en la carne ("*le chair*"). Aun cuando encontremos diferencias importantes, por ejemplo entre afirmar que

la mirada está en el sujeto, como pensaba Sartre, o que la mirada es el mecanismo por el cual se produce la imaginación de distancia respecto al mundo, como pensaba Merleau-Ponty, o afirmar que la mirada está en la imagen, en el lenguaje, en *lo simbólico*, como pensaba Lacan, lo cierto es que, a partir de estas reflexiones, estos autores han desatado una pregunta por la lógica de la mirada en la época contemporánea que ha trascendido las doctrinas fenomenológicas, existencialistas, estructuralistas y psicoanalíticas.

Como decíamos al inicio: quien mira es, a la vez, mirado. Ésta es la configuración universal de este espacio en la medida en que reconocemos que toda mirada es ya un cruce de miradas en el que no enraizamos la mirada en un sujeto, o en *el Sujeto*, con mayúscula, sino en los diferentes procesos simbólicos intermediales, sociales, culturales e históricos por los cuales la visión pasa a ser mirada, o más bien intercambio de miradas ("*Blickwechsel*"), como insiste el teórico alemán del arte Hans Belting. La mirada no le pertenece al sujeto, sino a la socialización del cuerpo, sus sentidos y órganos, es decir a las diferentes lógicas, históricas, de conformación de subjetividad.

La mirada aleja nuestras reflexiones de la noción de un ojo neutral que percibe para que la mente interprete y conciba y nos conduce en su lugar al espacio intermedial que no se puede reducir al esquema según el cual hay una imagen de un lado y una mirada del otro, como decía Debray en el texto citado como epígrafe, sino un espacio intermedial en el que quien mira es a la vez mirado, en el que a imagen y cuerpo hay que sumar también lo verbal, lo háptico, las convenciones culturales y el contexto sociopolítico, un espacio que no se puede reducir a un intercambio que se restringe a la presencia de dos o más sujetos, sino que intenta explicar de otra manera las relaciones con los objetos, con el tiempo y con el espacio, en los objetos y entre los objetos, también cuando nos encontramos con que estos son calificados como obras de arte.

La mirada conjunta, no sin tensiones ni polémicas, cuestiones del estudio del arte, la literatura, la imagen, la lectura y la escritura, el poder y la historia. Y de esta forma la pregunta por la mirada en el arte centroamericano contemporáneo es la pregunta por el encuentro entre la imagen y la palabra; pero, al mismo tiempo, es la pregunta por las posibilidades de llegar a formar una historia de la mirada; es la pregunta por las diferentes acepciones de la mirada dentro de la producción de la imagen y los procesos de escritura y lectura; y es la pregunta por las relaciones entre los fenómenos sociales, culturales y políticos que se ven involucrados en el encuentro e intercambio de miradas que una obra de arte impone y/o incorpora (Nancy 2000; Neumeyer 1964).

A continuación desarrollaremos una serie de análisis de estos tres problemas de la mirada —historia de la mirada, mirada que lee/mirada que observa, mirada y configuraciones del poder—, a partir de las obras que el fotógrafo guatemalteco Luis González Palma produjo durante la década de 1990. En ellas la mirada está irremediabilmente atrapada en un espacio tejido de palabras e imágenes y en las diversas dimensiones en que este tejido atrapa confrontaciones de orden social, cultural, histórico y político. Se trata de la mirada entre las palabras y las imágenes, lo cual también significa que se trata de las miradas confrontadas desde las palabras y desde las imágenes. La imagen-palabra es así un elemento fundamental para el intercambio de miradas (*Blickwechsel*).



## Historia de la mirada, crítica de la mirada

*[...] vision suggests sight as a physical operation, and visuality sight as a social fact, the two are not opposed as nature to culture: vision is social and historical too, and visuality involves the body and the psyche. Yet neither are they identical: here, the difference between the terms signals a difference within the visual – between the mechanism of sight and its historical techniques, between the datum of vision and its discursive determinations – a difference, many differences, among how we see, how we are able, allowed, or made to see, and how we see this seeing or the unseen therein. With its own rhetoric and representations, each scopic regime seeks to close out these differences: to make of its many social visualities one essential vision, or to order them in a natural hierarchy of sight. It is important, then, to slip these superimpositions out of focus, to disturb the given array of visual facts (it may be the only way to see them at all) [...].*  
(H. FOSTER, Vision and Visuality)

Comúnmente estamos pensando en la mirada como un gesto comunicativo que implica la presencia de un cuerpo que la ejercita y, a la vez, un cuerpo que funciona como objetivo, como meta, como blanco de esta mirada. Desde esta convención se sustentan las creencias de que los ojos, gracias a la mirada, hablan, expresan y comunican. Y en la medida en que la consideramos como un gesto del cuerpo le adjudicamos a la mirada una posición intermedia entre lo consciente y lo inconsciente. En cuanto gesto, la mirada está en capacidad de expresar lo que nuestra conciencia considera expresable y comunicable a través de ella; pero también con la mirada se expresa el inconsciente, las fuerzas internas que no necesariamente estamos dispuestos

a exponer ante los otros. De ahí proviene la opinión de que los ojos son las ventanas hacia alma, y que independientemente de lo que observáramos que hiciese el sujeto y de lo que leyéramos u oyéramos de lo que nos dice, atendiendo a la mirada llegaríamos, si no a algo que podríamos denominar verdad o verdadero, si que a una mayor cercanía con la intención y el sentido de lo que hace y lo que dice. Sin embargo, la mirada no se puede aislar de ese conjunto intermedial de acciones y de signos, del rostro y de la mano, de la boca y el cuerpo, como tampoco de las palabras y las imágenes, como ya dijimos. Ni se puede hablar de la mirada sólo en su dimensión gestual comunicativa sin tomar en cuenta su dimensión como dispositivo de poder, de dominación, de productora de estereotipos y, por qué no, de ocultadora y veladora en la medida en que ella misma participa del teatro de las apariencias y de la (micro-/bio-)política. Por otro lado, la mirada contiene una dimensión relacionada con el deseo, con la pulsión escópica (*Schaulust*), el *voyeurismo* y el *fetichismo*<sup>1</sup>, la indiscreción, el espionaje, el exhibicionismo, el erotismo y la seducción, las fuerzas de evasión y de invasión propias de las relaciones entre el yo y el mundo, y principalmente entre el yo y los otros, entre los límites del yo y la privacidad.

El fotógrafo guatemalteco Luis González Palma<sup>2</sup> nos presenta en sus primeras series de trabajos, desarrollados durante la década de los 90, estas tres dimensio-

- 
1. Con la expresión *pulsión escópica* se suele traducir al español la idea de Freud de un *Schaulust*, de un deseo del ser humano que involucra simultáneamente el ver con el ser visto. Según Freud, sea a través de la sublimación del deseo de verse, lo cual significa, finalmente, verse uno su propio cuerpo, sea a través de los juegos de las imaginaciones, las representaciones, los procesos metonímicos y metafóricos de condensación o desplazamiento, el ser humano alcanza el placer del ver en el arte y del contemplar en sentido intelectual como un intercambio de miradas y de deseos de ver y ser visto. Nos interesa acá sólo subrayar la implicación que recientemente George Didi-Huberman desarrolla dentro de la historia del arte (Didi-Huberman 1997: 21), de que el impulso por mirar está relacionado con el deseo de mirarnos, fundamentalmente mirarnos el cuerpo, y de ser mirado, fundamentalmente que nos miren el cuerpo. Para un desarrollo, por parte de especialistas en teoría psicoanalítica, filosofía, artes visuales, literatura y ciencias de la cultura, de las diferentes direcciones que la teoría psicoanalítica recorre en relación con la imagen, la mirada y la pulsión escópica, véase: Blümle y von der Heiden 2005; González-Crussi 2007.
  2. Luis González Palma, nacido en 1957, es uno de los artistas contemporáneos centroamericanos con más proyección y reconocimiento internacional. Ha realizado desde 1989 más de 60 exposiciones en toda Centroamérica, México, Estados Unidos, Inglaterra, Italia, Eslovaquia, Francia, España, Argentina, Alemania, Australia y China, es considerado por la crítica como uno de los más importantes fotógrafos vivos de América Latina y sus obras forman parte de colecciones importantes en todo el mundo, como el Art Institute de Chicago, The Bronx Museum of the Arts de Nueva York, el Centro

nes, constantemente entrelazadas y trenzadas en nuestra experiencia de quien mira y es mirado: la dimensión intermedial comunicativo-expresiva, la dimensión política y la dimensión erótica de la mirada. Estas fotografías intervenidas por procesos químicos, físicos y de montaje (en cuanto elementos que pueden ser y han sido expuestos tanto individualmente como también para formar parte de instalaciones) generan en un primer acercamiento a ellas un espacio para las miradas no sólo como objetos de representación sino también como herramientas de trabajo y producción, mecanismos de percepción y medios. Éste es el caso de la obra *La mirada crítica* (1998) (Ilustración 32, imagen 32) que está compuesta por dos tomas, en forma de panel díptico. Una de ellas, al lado izquierdo, contiene una fotografía, manchada con pequeñas pintas rojas y negras a modo de cicatrices o señas de maltrato, en la que se puede observar la página inicial del segundo tomo del catecismo escrito por el inquisidor de la Orden de Predicadores Jaime Baron y Arín (1657-1734) intitulado *Luz de la Fe y de la Ley en diálogo y estilo parabólico entre Desiderio y Electo*. El libro aparece abierto en esta página inicial y ligeramente inclinado dentro de la toma, lo que hace que no corresponda con los ejes horizontales y verticales del encuadre. La segunda toma contiene el retrato de una joven muchacha con marcados rasgos mayas. Este retrato representa a la joven con rostro serio y concentrado, y vestida de negro. Dos elementos resaltan de este retrato: una cinta métrica alrededor de la cabeza de la joven y una mirada directa hacia el objetivo, es decir hacia quienes la miramos. Como mencionábamos, ambas tomas forman una unidad, una sola obra, o mejor aún, una sola imagen doble.

Ya el mismo procedimiento de producción indica un lugar central del problema de la mirada en sus múltiples dimensiones. González Palma interviene las fotografías de diversas maneras. Comúnmente realiza fotografías en negativo que imprime sobre superficies no convencionales como placas acrílicas transparentes, láminas de metal, principalmente plata u oro, o en diversos tipos de papel como papel de acuarela. Las impresiones las barniza con petróleo para luego remover el petróleo en algunas zonas con el objetivo de resaltar detalles, fundamentalmente lo

---

Cultural de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México, la Maison European de la Photographie y la Maison de l'Amérique Latine en París, The Daros Foundation en Zurich, el Museo de Arte y Diseño Contemporáneos en Costa Rica, el Museo de Bellas Artes de Caracas, Casa de las Américas en La Habana, Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, Israel Museum of Art en Jerusalén y la Fondazione Volume! en Roma, entre muchos otros. También ha participado en la Bienal de São Paulo, en el Ludwig Forum für Internationale Kunst en Aquisgrán, Alemania, y en dos ocasiones en la Bienal de Venecia (ediciones 49 y 51). Para más información sobre exposiciones, colecciones y datos biográficos, véase González Palma 2007b.

blanco de los ojos y los reflejos de luz en ellos. De esta manera la mirada proviene de ojos que aparecen, tras el procedimiento descrito, asombrosamente brillantes, nítidos e imponentes. Luego González Palma recubre las impresiones esta vez con diversos polvos, fundamentalmente polvo de oro, de donde proviene el tono sepia de sus obras. Se puede decir así, que las imágenes y las palabras en las obras de González Palma no son solamente objetos o modelos fotografiados, sino más bien aparentes apariciones, valga acá la redundancia: una combinación de impresiones de formas a través de la luz, la cámara y el negativo, y también de un proceso de cubrimiento, recubrimiento y descubrimiento. Tanto las imágenes como los textos no provienen de una pose ni de un paisaje, de un hecho o una composición en forma de escena, sino de un procedimiento y una intervención en la que una multiplicidad de tomas ven alteradas sus formas, sus naturalezas y sus sentidos, en tanto simples tomas fotográficas, para entonces *hacerse aparecer* (Ilustración 33, imagen 33).

Es por estas razones que esta obra de González Palma nos refiere en primer lugar a las cualidades históricas y convencionales de la mirada. Toda la diversidad de interpretaciones y sentidos que se pueden ensayar para abordar el tema de la mirada en sus piezas deben partir de esta importante tesis que el fotógrafo guatemalteco trabaja con tanta insistencia<sup>3</sup>: temas, perspectivas y dimensiones de la mirada, los procedimientos y mecanismos formales tanto como las configuraciones simbó-

---

3. En el año 2007 González Palma montó una nueva exposición en The Lannan Foundation, en Santa Fe, California, en donde construyó una nueva instalación con diversas versiones de la obra *La mirada crítica* (1998). En esta ocasión la instalación tiene la intención de proponer una relectura de los trabajos de los 90 a partir de su incorporación en el mercado del arte y de su circulación por contextos culturales e institucionales diversos. En el texto que acompaña la presentación de esta exposición en el sitio web de la fundación en la Red el mismo González Palma aclara: "The seeds of this project were fostered as I became aware that several of my portraits were derived from a very 'particular selection' of models. I felt that the stare could become a form of power, a sly way of judging. How did it come to be that my particular gaze, culturally incited, registers within the art world?". Para esta exposición *La mirada crítica* fue presentada en su versión de retrato, solamente con la toma derecha de la propuesta original, esto es, sin la imagen del catecismo sobre Desiderio y Electo; además los retratos se presentaron reproducidos muchas veces en una sala roja de donde colgaban a diferente altura lujosas lámparas antiguas de cristal, por otro lado se encuentran enmarcados de diferentes maneras y el enmarque incluye un vidrio transparente ante la imagen, todos elementos que no tenemos en la versión de 1998. Se trata, desde nuestro punto de vista, de otra obra de arte y ya no de la que analizamos en este momento en nuestro texto, aunque mantiene la preocupación por la relativización y la historización de la mirada y de la relación entre mirada e imagen-palabra (González Palma 2007).

licas dentro de las que la mirada se define, son histórica y culturalmente variables. Lo cual obliga, a quien se plantea la pregunta por la mirada en el arte contemporáneo, a desarrollar hipótesis diversas sobre posibles *historias de la mirada*<sup>4</sup>.

Nuestro primer interés, dentro de esa obligación, se concentra en las diferentes maneras de pensar la mirada, si se trata de la mirada de quién frente a las palabras lee o si se trata de la mirada de quién frente a la imagen observa. A través del ejemplo de los trabajos de González Palma observamos, por un lado, la utilización de esa convencional separación de la mirada que lee los textos y la mirada que observa la imagen, pero también, por otro lado, observamos la crítica a esta forma de separar las miradas como una forma histórica de la mirada, a la que denominaremos *mirada dicotómica*, la cual también se manifiesta de maneras particulares en épocas determinadas y produce consecuencias en los sistemas de juicio entre las sociedades y las culturas en el contexto centroamericano (Ilustración 34, imagen 34).

Esta diversidad de dimensiones que la obra de arte pone en juego y en conflicto se da gracias a la construcción de un espacio muy particular, lo que denominamos el espacio de la *imagen-palabra*. Espacio de las miradas, espacio de la imagen-palabra, ambos abren una oportunidad paradigmática para abordar el problema de la naturaleza histórica de la mirada y de sus dimensiones políticas, sociales y culturales. Retomemos en este sentido el trabajo de González Palma. *La mirada crítica* es una imagen-palabra. Por su disposición como imagen doble expuesta a altura media, es decir, al alcance frontal de la mirada de un observador promedio, esta obra nos obliga, por decirlo de alguna manera, a mirar con un ojo el texto torcido

---

4. Tomamos esta expresión del título del texto que en 1992 Régis Debray publicó en París: *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Sin embargo, la idea de pasar a una historia de la mirada desde la historia del arte, aparece en el pensamiento estético desde muy temprano y puede ser observada en autores tan disímiles como Hegel, Cassirer, Warburg y Benjamin, y en autores más recientes como Mitchell, Bryson, Debray, Didi-Huberman, Belting y Bredekamp, entre otros. La idea de una *historia de la mirada* no debe ser tomada de entrada como la descripción de una evolución constante y unívoca en el tiempo, al estilo de como se plateó en el siglo XIX la *historia del arte*. La historia de la mirada es justamente uno de los puntos, junto con la idea de una *ciencia de las imágenes* y una *ciencia de las culturas*, que intentan poner en entre dicho la mencionada idea de historia para entonces atender a los cruces, los puentes, los anacronismos, las tensiones, las memorias y las inconstancias que forman los procesos culturales y simbólicos. El término *historia* en la expresión *historia de la mirada* no se refiere a los hechos, sino a las múltiples y diversas narraciones que se pueden ensayar frente a los procesos culturales y simbólicos. Más que una *History* se trata de una *Story* como ya había jugado en 1950 con estos términos en inglés E. H. Gombrich en su *The Story of Art*.

del inquisidor y con el otro ojo el retrato de la joven maya con la cinta métrica en su cabeza y mirada apabullante. De tal manera que el observador se ve obligado a elegir alternativamente entre mirar el texto o mirar el retrato. Lo que nos interesa resaltar es que en esta alternancia de la mirada se construye una imagen indecisa en cuanto se resiste a ser simplemente calificada como imagen para la lectura o para la observación. Una imagen que finalmente deviene, lo que hemos denominado, una *imagen-palabra*. Con la imagen-palabra así constituida la mirada se desdobra y tomamos conciencia de su posible naturaleza dicotómica: una mirada que lee o una mirada que observa.

A pesar de que la mirada desempeña un papel muy peculiar e importante en nuestras relaciones con las palabras, y fundamentalmente con la escritura y la lectura, como ya explicaremos más adelante, se le suele vincular privilegiadamente con las imágenes. Tal es la impresión que nos dejan, por ejemplo, los textos de Debray (1994: 38) y de Belting (2007b: 49) que nos sirvieron de epígrafes en el encabezado de esta parte de nuestro trabajo. La imagen se presenta como el objeto propio de la mirada, pero no en una relación única y estática sino histórica y cambiante. De hecho, el proceso por el cual se difunde y se establece la idea de que la mirada tiene relación privilegiada con la imagen y de que la mirada que lee palabras es una mirada *otra* respecto de la que observa las imágenes, es producto de un proceso histórico muy particular; un proceso histórico y cultural que González Palma con sus diversos trabajos de intervenciones fotográficas intenta resaltar y proponer como cuestión a debatir.

Lo interesante es que los trabajos que se han propuesto elaborar contribuciones para una posible historia de la mirada insisten en la necesidad de explicar las fases históricas de la mirada a partir de las particulares configuraciones y perspectivas teóricas que relacionan las imágenes a las palabras y viceversa<sup>5</sup>. El punto de partida

---

5. Además de los ya mencionados Warburg, Benjamin, Merleau-Ponty, Sartre, Lacan, Foucault, Mitchell, Bryson, Debray, Didi-Huberman, Belting y Bredekamp, se pueden agregar dentro de esta constitución desarticulada y plural de la historia de la mirada los trabajos de Christian Metz sobre el régimen escópico en el cine, de Christine Buci-Glucksmann sobre los regímenes escópicos del Barroco, de Jonathan Crary sobre la mirada en la constitución de las figuras del observador y la atención en la modernidad durante los siglos XVIII y XIX, de Roland Barthes sobre la relación entre mirada y fotografía, de Michel de Certeau sobre la antinomia entre el ver y el mirar, de Martin Jay sobre la relación de la ciencia y el pensamiento filosófico contemporáneos con la mirada, de Hal Foster sobre la visión y la visibilidad dentro de los parámetros del mundo social y medial contemporáneo, de Laura Mulvey y Rosalind Krauss sobre los cruces entre arte, cine, género y psicoanálisis en el arte y la cultura de masas, y de Serge Gruzinski

para una posible historia de la mirada se instaura allí en donde parece necesario y crucial distinguir entre una mirada que lee, una mirada que comúnmente se califica como interna, y una mirada que observa, que comúnmente se califica como externa. Los ejemplos más claros de este proceso provienen de la idea de una mirada que podríamos denominar *dicotómica*, desarrollada a partir de la inclusión de las líneas de pensamiento griego y latino antiguo durante la Edad Media y, principalmente, durante el Renacimiento; y la posterior sofisticación de esta mirada dicotómica bajo la forma de una mirada *estética* durante los siglos XVIII y XIX<sup>6</sup>.

En la historia del pensamiento filosófico, como también en la historia de las teorías retóricas y de las formas de abordar temas relacionados con las artes visuales nos encontramos con que a pesar de la explícita censura a la mirada, por un lado se ejercitan formas de mirar específicas como, por ejemplo, las que vinculan las ciencias con la *observación* de la naturaleza, por ejemplo, la mirada antropométrica etnográfica que representa el retrato de la joven maya en la pieza de González Palma, o la moral con la *observancia* de las normas, como por ejemplo la mirada del texto catecismo *Desiderio y Electo*; mientras por otro lado, a partir de estos caminos paralelos de la mirada se desarrolla un poderoso arsenal metafórico, retórico y lógi-

---

sobre las funciones de la imagen en los procesos de conquista y colonización de América Latina, entre muchos otros.

6. Si atendemos a la historia del pensamiento y a las bases que dentro de él fundaron la distinción entre un mundo sensible y otro mundo inteligible, notamos que la mirada ha sido marginada por la dicotomía entre el discurso y el no-discurso. Como dice Debray: “El fabricante de imágenes (*eidolon demiurgos*) asimilado, como el poeta, al género de los imitadores, un género inferior, aparece en [Platón] en el último lugar de las artesanas, como si procediera de las técnicas basadas en la ilusión, y no en el saber hacer” (Debray 1994: 147). Dentro del ordenamiento de la experiencia a partir de la supuesta oposición esencial entre lo sensible y lo inteligible se encasillan las lógicas de la mirada en el menospreciado universo del cuerpo, las apariencias y las imágenes. Pero al mismo tiempo, si nos proponemos una lectura crítica de esta tradición, desde las ciencias sobre el arte, notamos que al ubicar la mirada marginalmente dentro de la experiencia se instituye una mirada otra. Esto quiere decir, que el mismo desplazamiento de la mirada como tema secundario es producto de un tipo de mirada dominante, la mirada dicotómica. “[...] Plato remarks the distinctively philosophical movement (a conversion, or turning, a *περιαγωγή*) of vision – the progression from the activity of eyes obsessed with and entangled in the visible world to a contemplative, theoretical vision dedicated to knowledge of the Forms, timeless, eternal Ideas visible only to the discursive intellect of the rational psyche”. Para ampliar sobre la importancia de Platón en la determinación de la mirada como construcción discursiva dentro de la historia de la filosofía ver *The Philosopher’s Gaze* de Levin (Levin 1999: 11).

co basado en las figuras del mirar, de la claridad, del aprender, del saber y del conocer. Como afirma Charles Taylor en su *Sources of the Self*:

[...] reason reaches its fullness in the vision of the larger order, which is also a vision of the Good [...] Once reason is substantively defined, once a correct vision of the order is criterial to rationality, then our becoming rational ought not most perspicuously to be described as something that takes place in(side) us, but rather better as our connecting up to the larger order in which we are placed (Taylor 1989: 123).

En otras palabras, la mirada dicotómica construye una división y una separación entre el universo de la mirada y el universo del discurso, pero al mismo tiempo utiliza continuamente a la mirada como metáfora, como figura de elementos propios del universo del discurso. Esto sólo es posible gracias a que el desplazamiento de la mirada y su censura no representan su completa expulsión o extirpación, sino más bien su desdoblamiento. La mirada dicotómica, no sólo es una mirada que divide las experiencias (ver, contemplar, racionalizar, discurrir), los pensamientos (materialismo, sensualismo, racionalismo, empirismo, idealismo), las formas (libros, pinturas, esculturas, arte, ciencia, filosofía), las habilidades (producción de imágenes, producción de textos, producción de discursos, la pintura, la lectura y la escritura) y las instituciones (el arte, la literatura, el saber, las disciplinas científicas) en polos confrontados, sino que ella misma es dicotómica por cuanto es una mirada desdoblada en una mirada supuestamente exterior y una mirada supuestamente interior. González Palma lo hace manifiesto en la utilización, para su obra *La mirada crítica*, por un lado, de un texto que sirvió en América Latina para la conversión y la imposición de la fe católica a los pueblos autóctonos, para la conquista de las almas y el dominio de la mirada interna, podríamos decir, y por el otro lado, en la utilización del símbolo de la cinta métrica como referencia a las prácticas antropológicas y etnográficas que realizaron por su parte una conquista de las fisiognomías de los pueblos exóticos y *otros*, lo que podríamos llamar el dominio de la mirada externa<sup>7</sup>. Tanto la conquista de las almas como la conquista de los cuerpos, del universo interno de la mirada y del universo externo de la mirada, forman una sola mirada de naturaleza dicotómica que González Palma deconstruye de manera su-

---

7. Sobre la utilización de la antropometría en la antropología y la etnografía, su historia del paso de la criminología a las ciencias sociales y sus implicaciones en temas como la relación entre científicismo positivista, criminología, medicina y racismo, véase Alvarado y Mason, 2001; Barthes, 1995; Dobal, 2001; High y Sampson, 2002; Kossoy, 2001; Martínez y Tamagno, 2006; Menéndez, 1972; Naranjo, 1992; Poole, 1999; Salazar, 1997; Sarasin y Tanner, 1998; Scott, 2000; Sontag, 1981; Theile, 2005.

mamente precisa para el contexto centroamericano, en particular, y latinoamericano en general<sup>8</sup>.

Las figuras y metáforas que a lo largo de la historia pueblan el intelectualismo y las ciencias no se refieren a la mirada física, enmarcada en el universo corporal del rostro, el gesto, el cuerpo, sino que se refieren a la mirada interna del alma y de la razón. No hay que olvidar que el mismo Platón, al desligar la mirada de la escritura y de la lectura, descorporaliza la relación del ser humano con las palabras bajo el argumento de que el cuerpo se relaciona con la imagen, pero no con la escritura, pues la imagen de lo dicho o de lo escrito es ya una abstracción a través de la cual se separa al cuerpo, artificial pero virtuosamente, de la escritura<sup>9</sup>. Según esta posición la mirada interna, del alma, alcanza las verdades y atraviesa las apariencias para producir discurso, mientras la mirada externa, del cuerpo, se entretiene y atasca en los detalles de las formas y en las ilusiones que de ellas provienen<sup>10</sup>. Se funda así

- 
8. En una entrevista de 1999 con Elizabeth Culbert para la revista de libros *Rain Taxi* y publicada en la Red en el sitio de la misma revista (González Palma 1999), ante la pregunta de Culbert: "Most of your pieces are based on portraits. What draws you to the people you choose to photograph?", González Palma responde: "The gaze". Ante lo cual la periodista insiste: "Whose gaze is it exactly? You look through the camera to make a picture of someone who looks back at you; then the subject looks at the audience, who looks back at the photograph...", y González Palma explica: "I wanted to make these kinds of relationships. Usually the Indian people are outsiders who have to look up at the people who look down. For me it's very important to place these portraits in the horizontal view to create horizontal levels in communication, so you see the person's face directly. I think in the beginning it was a little political, but mostly my interest is to bring people to the same level. I come from a very racist country. The Indians are a marginal people in Guatemala just like I am a marginal person in the first world. So I try to balance things [...] [The audience's reaction in Europe, Central and South America, and the United States] is different. People with a large Indian population look at them in a different way. Whereas people in Italy, France, even the United States, find exotic faces in the images. It's all part of what I want to do".
9. Véase Blumenberg 1999; Büttner 2000; Manthey 1984; Schäfer 2007; Völcker 1996.
10. Para un estudio reciente sobre la posibilidad de distinguir entre representaciones internas y representaciones externas a un nivel neurológico, véase Breidbach 2000. En este estudio se deja de manera bastante clara la enorme dificultad que se presenta cuando se intenta diferenciar entre una imagen o representación interna y otra externa, y se opta por estudiar los estrechos, extremos, complejos y constantes intercambios entre ambos supuestos dominios. Dicho de otra forma, es la confusión y constante intercambio, la indiscernibilidad, lo que produce las hipótesis de una dimensión interna y otra externa de la representación y no la existencia de estas dimensiones como dominios dados lo que permite pensar la relación y el intercambio.

también otra forma de la distinción propia de la mirada dicotómica. Como lo demuestra Norman Bryson en su estudio titulado *Vision and Painting, The Logic of the Gaze* (Bryson 2001: 117-162), es una tradición fuertemente enraizada en la cultura occidental la de separar una imagen contemplativa, descorporalizada, una mirada espiritual, una *gaze*, para seguir la terminología que el autor utiliza, que reprime o suprime el deseo, la corporalidad y la indocilidad de la subversiva y huidiza mirada corporal, de la *glance*. Esta oposición sintetiza no una victoria contundente sobre la sensibilidad, sus procedimientos de conocer el mundo y sus mecanismos de producir saber a partir de las artes visuales, sino más bien sintetiza una tensión interna en el desarrollo de las formas de la mirada en Occidente y en el enfrentamiento de Occidente con otras culturas y con sus propios críticos y disidentes internos. El lugar privilegiado de ejercicio de la *gaze* es el discurso, la escritura y la lectura; mientras el lugar privilegiado de la *glance* es la imagen, la percepción visual en su dimensión sensual y corporal.

A pesar de que las oposiciones entre el ser y el parecer componen una de las más antiguas y fuertes estructuras de entendimiento no sólo de la naturaleza humana y de la relación entre ésta y el mundo, sino también, y es lo que nos interesa resaltar en este trabajo, de entendimiento de las relaciones entre las palabras, las imágenes y el cuerpo, esta estructura también se ha modificado históricamente. La comprensión de la mirada a partir de su desdoblamiento en dos formas excluyentes y opuestas de experiencia se transforma significativamente durante el siglo XVIII para pasar a formar lo que se ha denominado la *mirada estética*<sup>11</sup>.

Con esta “nueva mirada”, la *aisthesis*, la sensibilidad, se convierte en la fuente de los movimientos de la imaginación y de la razón. Gracias al reconocimiento de que los objetos de la imaginación y de la razón obligadamente deben haber llegado antes al cuerpo por medio de los sentidos, se postula un proceso de depuración de los datos sensibles. Para que los datos sensibles luego se conviertan en representaciones de la mente, es necesario replantear una interioridad que se concibe de acuerdo a los datos de los sentidos. Pero esa interioridad es al mismo tiempo una depuración de dichos datos, que se transforman en una mirada interna. La relación entre interioridad y exterioridad varía dentro de la *mirada estética* en el sentido en que ahora la mirada interna se revela dependiente de la mirada externa, aunque significando una superación que justifica su dominio sobre la otra. La jerarquía que pone en una posición elevada la mirada interna sobre la mirada externa no varía más que para reconocer que dicha jerarquía está basada en una naturaleza procesual de

---

11. Véase Bryson 2001; Debray 1994; Gubern 1996; Jay 1988; Mead 1975; Moles 1991; Tomás 1998; Virilio 1989.

la formación de las representaciones mentales a partir de los datos de los sentidos e involucrando otras especificaciones de nuestra naturaleza<sup>12</sup>. Así, esta mirada estética intenta postularse como una mirada intermedia entre lo externo y lo interno, mediación entre lo intelectual y lo sensible, que alcanza niveles de profundidad mayores y mejores que la mera excitación sensible. Una de las desembocaduras de estas ideas la encontramos en el ya mencionado *Laocoonte* (Lessing 1990), texto en el que se expresa de manera paradigmática la aparición de la mirada estética como aquella que intenta vincular las diversas formas del arte con el conocimiento práctico e intelectual. Lo que nos interesa acá de este proceso cultural e histórico es cómo se ve necesariamente enmarcado en un estudio de las formas artísticas, sus géneros y medios. Un estudio que tiene su culminación con la distinción y separación radical de las formas, maneras, géneros, medios y efectos correspondientes a la palabra y los correspondientes a las imágenes. El nacimiento de la necesidad de producir un *sistema de las artes*, además de señalarnos la atención que la mirada estética le presta a partir del siglo XVIII al arte dentro del mundo de las ciencias y los saberes, nos señala la estrategia jerárquica, evolutiva, progresiva, entre los objetos y las prácticas propias de la modernidad ilustrada. Y esto se convierte en una marca dentro de las maneras de pensar las relaciones entre el cuerpo, la imagen y la palabra dentro de lo que en aquellas épocas es gestado como el concepto de *bellas artes*. Como lo intenta mostrar Facundo Tomás en su texto *Escrito, pintado* (Tomás 1998), dentro de las diferentes formas de la percepción y la comunicación las relaciones entre lo escrito y lo pintado en la historia cultural de Europa definen lo que se va a denominar posteriormente el pensamiento europeo. La formación de lo que comúnmente se da a llamar la cultura europea es entendida por este autor como la evolución de diversos modos en los que se resuelven las relaciones entre estas dos formas de representar: la escritura y la pintura. Entre las grandes narraciones y las grandes imágenes se conforma este imaginario llamado cultura o pensamiento europeo. De alguna manera, se podría afirmar que las diversas formas de

---

12. Lo interesante de esta *mirada estética* está en que las explicaciones de la mirada se ven obligadas a incluir y combinar dentro de sus argumentaciones ideas como las de *intuición* y de *simulación*. Al lado que se piensa en la intuición como el reconocimiento de que tras la abertura de los ojos la imagen entera simplemente está allí, espontánea y unitaria, para respaldar el juicio que provenga posteriormente; se piensa también en los procesos del entendimiento basados en un “como si”, en una lógica del fenómeno, tal y como la desarrollará Emmanuel Kant: lo que la mirada alcanza y percibe como dado se transforma en la mente de forma no pragmática, ni de acuerdo a un punto o posición intelectual o moral, sino a partir de un “como si”. Véase la interesante relectura de las tesis kantianas en Derrida 2005.

entender la mirada en el desarrollo cultural occidental incluyen una determinada manera de pensar y organizar las relaciones entre las palabras y las imágenes. Las configuraciones posibles y los momentos destacables y paradigmáticos en esta *historia de la mirada* son muchos y sumamente complejos. Hemos dado estos dos ejemplos, de la mirada dicotómica y de la mirada estética, para mostrar no sólo lo histórico de estos procesos por los que asumimos la mirada como parte de los sistemas de pensamiento y de los sistemas de las prácticas simbólicas y de representación, sino también para mostrar, como lo explica Regis Debray (1994: 175-202), que cada época contiene todas las diversas formas de la mirada, solamente que en una constelación y configuración particular de preeminencias, fuerzas, tensiones y jerarquías.

La copresencia y simultaneidad de imagen y palabra se convierte, para esta mirada estética, en un problema de contaminación recíproca entre artes del espacio y artes del tiempo, que sólo puede ser resuelta con la imposición de alguna de las formas sobre la otra para dominarla y utilizarla a su servicio, tal y como lo hace el teatro, la ópera y el ballet. En todo caso, tiene lugar una invisibilización de las palabras que pueblan las imágenes tanto como de las imágenes que pueblan los libros, los escritos, las palabras. No debemos ir muy lejos para dar un ejemplo contemporáneo de este problema. En una de las publicaciones monográficas dedicadas a los trabajos de González Palma de la década de los 90, titulada *Luis González Palma: Poems of Sorrow* (Wood 1999), se incluye un texto del crítico de fotografía y poeta John Wood. Este autor realiza una lectura y un análisis que ejemplifica paradigmáticamente lo que hemos denominado la *mirada estética*: la obra de arte es un instrumento para la contemplación, para la experimentación de un proceso de elevación desde la sensibilidad hasta la espiritualidad, desde la cual se logra apreciar en todo su valor y esencia aquello que las formas e impresiones tan sólo impulsan. Para Wood lo que miramos en los trabajos de González Palma está allí frente a nosotros, dado para este proceso de elevación y para finalmente no mirar la obra sino mirarnos a nosotros mismos en ella en una experiencia edificante. La mirada estética convierte la *observación*, la visión de los ojos, en *contemplación*, un proceso edificante de descorporalización de la visión.

Es, en este sentido, muy significativo el que este crítico pase por alto la constante presencia de palabra escrita y la importancia del intercambio de miradas que las composiciones del guatemalteco problematizan de manera tan provechosa política, histórica y formalmente. Esta *mirada estética* no es capaz de mirar, de ver, la co-presencia y simultaneidad de palabra e imagen, invisibiliza a la imagen-palabra. Y sus comentarios más bien se dirigen a una esfera en la que la obra de arte también se descorporaliza, a nuestro parecer, desvirtuando su riqueza y su posición dentro de discusiones y dinámicas del arte y del saber mucho más complejas:

Thought González Palma is a keeper of pain's great chronicle, his art shimmers with clarity and insight into who and what we are. It is not so much a lamentation as it is a hymn to what living demands and an acknowledgment of what humanity entails. It is a vision that enriches us by bringing us into greater harmony with ourselves and expands us by integrating us more fully into life, into the whole of the natural world and the entire breathing body of the planet itself (Wood 1999: 5).

De esta manera González Palma se convierte para la *mirada estética*, encarnada en este caso por Wood, en un *poeta de los pesares* (*Poet of Sorrows*) que es sólo perceptible y verdaderamente apreciable en un nivel poético-literal impuesto sobre la imagen y sobre las relaciones complejas que en las obras de hecho se ejercitan entre las palabras y las imágenes:

In González Palma's work tenor and vehicle, and content and form, both shimmering with beauty and sorrow, go hand in hand to transcend the mundane and speak to matters of the spirit and of things eternal (Wood 1999: 9).

Allí donde las relaciones entre imágenes y palabras se problematizan y se utilizan en sus complejas formas para plantear cuestiones propias del cuerpo y la mirada, de sus dimensiones políticas, comunicativas, intermediales y eróticas, la *mirada estética* es capaz de mirar solamente lo que denomina una *fotografía metafísica*, "a Metaphysical Photography" (Wood 1999: 28).

Más que una fotografía metafísica o una poesía de los pesares, desde nuestro análisis, el trabajo de González Palma se convierte en un excelente ejemplo de lo que los teóricos contemporáneos de la mirada llaman la historia de la mirada dicotómica y, sobre todo, de cómo esta historia de la mirada dicotómica es, simultáneamente, la historia de cómo Occidente construyó su mirada de los otros, de *lo otro*, y de *sí mismo*<sup>13</sup>; se trata de una mirada en la que la comprensión y percepción del

---

13. Es el caso de los estudios sobre el desarrollo de la perspectiva durante el Renacimiento. Éste es uno de esos episodios de la historia del arte que es necesario visitar, como dictan Debray (1994: 38) y Belting (2007b: 49) en los epígrafes que encabezan esta parte de nuestro texto, tomando en cuenta la mirada como una construcción inseparable de las imágenes y como objeto de un proceso de institucionalización dentro del dominio del arte poblado de tensiones culturales, intelectuales y científicas. La incorporación de la perspectiva como mecanismo técnico-científico de una mirada matemático-lógica se asocia con la creencia en la reproducción de la verdadera naturaleza de las cosas. Como lo critica Erwin Panofsky (1927), la mirada termina siendo el elemento a partir del cual se justifica una convención de representación (la perspectiva) que altera las proporciones verdaderas de las cosas y funda la apariencia subjetiva como base de la visibilidad

mundo está basada en las tensiones que se producen con la distinción entre el alma y el cuerpo, lo inteligible y lo sensible, el discurso y el no-discurso, la palabra y la imagen, la cultura y la naturaleza, la civilización y la barbarie.

---

de la realidad, haciéndose al mismo tiempo y por eso mismo herramienta simbólica de un racionalismo reducido y reduccionista. Esta tecnificación de la mirada gracias a la perspectiva se inscribe en un contexto muy peculiar, como magistralmente muestra Hans Belting (2008), puesto que el desarrollo de la perspectiva debe ser comprendido en el marco de la historia de los contactos e intercambios entre Oriente y Occidente, así como en el constante y cambiante desplazamiento de las fronteras, los alejamientos y los acercamientos, entre Oriente y Occidente a partir de las discusiones sobre las imágenes y sus funciones. Las fotografías de González Palma acá analizadas no contienen dentro de sus composiciones la utilización de la perspectiva, se trata de primeros planos en espacios con una profundidad muy reducida.

## 12

# Palabras que miran, imágenes que miran

*Es a partir de una paradoja [...] que hay que comprender [...] un poder de la mirada prestado a lo mirado mismo por el mirante: "Esto me mira". Tomamos aquí el carácter evidentemente fantástico de esta experiencia, pero, antes de pretender evaluar su tenor simplemente ilusorio o, al contrario, su tenor de verdad, retengamos la fórmula mediante la cual Benjamin explicaba esta experiencia: "Sentir el aura de una cosa es otorgarle el poder de alzar los ojos", y añadía en seguida: "Ésta es una de las fuentes mismas de la poesía".*

(G. DIDI-HUBERMAN, Lo que vemos, lo que nos mira)

En los diversos trabajos, que durante la década de 1990, el fotógrafo guatemalteco Luis González Palma produce, se realizan al mismo tiempo una historia de la mirada y una crítica de la mirada. Primero, una historia de la mirada porque en sus obras se simboliza y representa la mirada dicotómica, tanto en su forma de separación radical entre la lectura y la observación, como en su forma de mirada estética que incorpora la observación en el proceso edificante de la contemplación. Segundo, una crítica de la mirada porque en estas mismas obras se alteran las formas dicotómicas de la mirada para mostrar sus arbitrariedades y hacer referencia a las consecuencias concretas que han tenido en los procesos sociales y culturales fuera de Europa. Expliquemos en detalle esta doble función de las relaciones entre palabras e imágenes como historia y como crítica de la mirada a partir de la importancia de tomar en cuenta la mirada no sólo con respecto a la imagen sino también, la mirada con respecto a las palabras: en este caso, como demostraremos, no sólo de palabras que miramos sino también de palabras que miran.

La mirada toma lugar en los procesos de escritura y de lectura de diversas maneras. Por un lado, se puede pensar en los diversos usos de la vista y de los ojos, y en las diver-

sas representaciones verbales de la mirada, dentro de la écfrasis o de la hipotiposis, por ejemplo; pero por otro lado, se puede también pensar en la mirada como parte del proceso mismo por el que la letra se transforma en sentido. Esto quiere decir que la mirada se ejercita no sólo en el ver, propio de los procesos de lectura y escritura convencionales, y en las formas retóricas de la descripción, sino también dentro de los regímenes escópicos se incluyen las diversas maneras en que integramos a los procesos visuales las prácticas de lectura y escritura, las técnicas (caligrafías, tipologías, grafologías), los espacios sociales que les corresponden y los diferentes soportes que materializan la palabra en forma de cartel, libro, carta, documento, etc.; todo esto, por supuesto, dentro de una cultura y dentro de una sociedad determinadas. La palabra tiene lugar al mismo tiempo como parte del registro lingüístico del lenguaje en cuanto código que organiza sistemas cerrados de signos y como parte del registro gráfico de las diversas maneras en que este sistema se inscribe en soportes materiales concretos como escritura. Una vez que reconocemos esta posición intermedia de la palabra ganamos la dimensión de la mirada dentro del estudio de sus relaciones con la imagen en las artes visuales contemporáneas. De esta manera, en el caso de la palabra, como en el caso de la imagen, se abre un espacio para el *intercambio de miradas*.

En primer lugar hay que hacer notar, de nuevo, que también en este espacio para la escritura y la lectura rige la circularidad de la mirada. Quien escribe utiliza su mirada en la práctica de la escritura y la lectura, y finalmente la inscribe en la letra, pero dicha inscripción se da en medio de un universo discursivo que no sólo involucra la mirada de quien escribe sino determinadas relaciones de fuerza y de dominio entre diversas otras miradas. De la misma manera el objeto que sirve de soporte material a la escritura, el libro, la carta, el cartel, circula en el marco de un juego de miradas estipulado por un régimen escópico que indica cómo mirar este objeto y cómo mirar en él estas palabras. Comúnmente los teóricos del lenguaje y de la literatura suponen que este proceso se realiza de manera exclusiva dentro de un universo, no de miradas, sino de voces; sin embargo, nuestra propuesta intenta sumar a la polifonía<sup>1</sup>, propia de los estudios con-

---

1. A partir de los estudios de Shklovski y Bajtín sobre Dostoyevski la noción *dialogismo* deja de aplicarse a los diálogos, propiamente dichos, entre personajes, para pasar a referirse a procesos de conflicto entre elementos de desarrollo del tema y de los hechos. Frente a la figura monolítica del autor y de su voz como aquella que resguarda y dicta la forma y el contenido de las obras, Bajtín propone que toda obra literaria es *polifónica*, contiene una diversidad de voces, perspectivas y visiones de mundo en igualmente diversas y móviles configuraciones de dominación y conflicto entre ellas. Posteriormente se ha planteado el término de *intertextualidad*, no sin polémica y discusión sobre su significado y capacidad descriptiva y analítica, para ampliar la idea de la polifonía no sólo en el sentido de las voces que pueblan los textos sino también en el sentido de que

temporáneos de la escritura, una también plural presencia de miradas<sup>2</sup>. No podemos negar que el universo de lo escrito no se reduce a las, relativamente abstractas, dimensiones de la *voz*, el *lenguaje*, el *signo* y el *texto*, ni que este universo se *incorpora*<sup>3</sup> en dispositivos, soportes y objetos diferentes con igualmente diferentes funciones, siendo el más convencional de ellos el libro. Cuando hablamos de una pluralidad de miradas que pueblan lo escrito estamos pensando en cómo desde una determinada cultura de la escritura y la lectura las palabras se *incorporan*, según las determinaciones particulares de su materialización, en un determinado dispositivo de escritura/lectura para mirarnos de ciertas maneras.

La mirada que tiene lugar dentro de lo discursivo se suele identificar con la mirada interna, de la misma manera que las voces que se suelen identificar en la polifonía textual son voces internas, aquellas que no es posible escuchar. Sin embargo, lo que nos interesa resaltar en cuanto a esta distinción, la cual no podríamos de-

---

los textos no existen en el vacío, sino que están en contacto y relación con otros textos. Dentro de esta discusión Gérard Genette ha venido a definir la intertextualidad como una “relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...], présence effective d’un texte dans un autre” (Genette 1979 8), pero englobada dentro de la *transtextualité*, entendida como una “transcendance textuelle du texte”, como “tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte” (Genette 1982: 7). Véase, además, Allen 2000; Bajtín 2002; Gardiner 1992; Genette 1982; Kristeva 1978; Plett 1991.

2. Ya Walter Benjamin había llamado la atención en muchos de sus escritos sobre las particularidades de lo visual en la escritura en relación con lo mimético, el gesto, la grafología, tanto respecto de la palabra manuscrita como respecto de la palabra impresa. Véase Benjamin 1989a, 1989b, 1989d, 1989e, 1989c. También el teórico de la literatura Gerard Genette, por ejemplo, insiste dentro de su teoría narratológica en utilizar términos que provienen de los fenómenos de la mirada para definir procesos de orden textual dentro de la formación de significación y la producción de sentido a partir del lenguaje literario. Categorías como *perspectiva*, *punto de vista*, *focalización* se combinan en sus teorías con términos provenientes de la retórica. Es esta, desde nuestro punto de vista, una teoría de la narrativa que combina en la literatura las dimensiones propias de la voz y de la mirada de una manera productiva, interesante y polémica. Véase Genette 1982, 1997, 2000.
3. Como afirman Jonathan Crary y Stanford Kwinter en el prólogo a su edición del texto *Incorporaciones*: “Ni los sujetos humanos ni los objetos conceptuales o materiales entre los que viven son ya concebibles en su singularidad o separación de los sistemas dinámicos, correlativos y multipartitos dentro de los cuales aparecen. Todas las cosas y todos los individuos surgen, se desarrollan y desaparecen incorporando o siendo incorporados por otras estructuras que surgen, se desarrollan o se desintegran en torno suyo y difundándose por ellos. De hecho, ‘incorporación’ podría ser el nombre de la nueva lógica fundamental de creación e innovación de nuestro más reciente mundo moderno” (Crary y Kwinter 1996: 13).

sarrollar a fondo en este trabajo, es que quizás sea posible establecer una relación entre miradas para comprender mejor la relación entre lo escrito, su soporte material y las formas históricas de enfrentarse a él en términos de un intercambio de miradas más que de voces. Muchos autores se han abocado a dicha tarea bajo la idea de que en la lectura no sólo se trata de un proceso semiótico de índole intelectual sino también de un proceso sensible en el sentido en que no sólo nos enfrentamos a un texto, a un discurso, a una serie de encadenamientos de proposiciones, términos, figuras y argumentos expresados verbalmente, sino también que se trata de un proceso a través del cual nos enfrentamos a uno o varios objetos, y a una o varias formas de lo escrito, que no necesariamente se reducen a la forma del libro y que tienen una historia, una posición social y cultural, y un lugar en nuestras prácticas cotidianas, no necesariamente determinada por su naturaleza como texto o discurso, sino según su naturaleza como objeto, como cosa que se percibe de manera compleja y múltiple, también con la mirada<sup>4</sup>. El grueso de estas investigaciones se centran en aspectos que tienen que ver con el paulatino distanciamiento de la escritura y la lectura respecto de la voz, lo cual, con la aparición del libro y la edición en el siglo xv, esto es, el paso de la cultura del manuscrito a la cultura de la textualidad impresa, representa un proceso en el que se uniforman los discursos y los saberes visualmente. Puntos centrales son entonces la instauración de la tipografía a partir de una geometría repetitiva y constante, la implicación de un lector plural y anónimo que ya ha aprendido a leer en la industria del libro y a través de los cambios en los diversos procesos de adquisición de las palabras y de la escritura, los métodos didácticos que hacen de toda historia de la lectura una historia de los lectores. Las palabras son desde este punto de vista parte de un sistema de representación orgánico, vivo, en constante transformación y cambio, pero también representan el punto mismo de unión y nexo entre la mirada y las operaciones del conocimiento y del saber. Esta relación entre lectura, escritura, mirada y saber nos obliga a entender que la palabra que pasa a formar parte de la imagen subraya su condición de elemento gráfico dentro de la historia de los diversos depósitos de la escritura, así como también de la circulación social y cultural de estos depósitos, como por ejemplo, de los libros, de su circulación y de los depósitos de libros.

Volvamos al ejemplo de *La mirada crítica* de González Palma. Esta obra, como ya mencionamos, incluye una fotografía en la que se puede observar la página inicial del segundo tomo del catecismo escrito por el inquisidor Jaime Baron y Arín (1657-1734) intitulado *Luz de la Fe y de la Ley en diálogo y estilo parabólico entre Desiderio y*

---

4. Véase Block de Behar 1984; Cavallo y Chartier 1997; Infantes 1998; Ivins 1975; Manguel 1998; Miralles 1971; Petrucci y Gimeno 1995; Saugnieux 1986.

*Electo*. Este texto forma parte de los catecismos redactados durante la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII en forma de diálogos y parábolas, como su título mismo lo indica. Las figuras paradigmáticas recaen sobre la misma construcción de los personajes, los cuales son un pío señor letrado, en este caso de nombre Desiderio, que a través de relatos, parábolas, citas de narraciones bíblicas, viajes y aventuras enseña a un jovenzuelo impío, campesino, plebeyo e iletrado, en este caso de nombre Electo, la severidad de la ley y la disciplina de la fe católicas (los nombres de los personajes son ya en sí mismos elocuentes sobre la verticalidad de la catequesis y la enseñanza de la fe católica durante la época). Además, este texto en concreto formó parte de los textos de catequesis aplicados a lo largo de América Latina durante el siglo XIX en edición de la Imprenta de Don Isidro López, de Alcalá de Henares, entre 1791 y 1800. Dicha edición, utilizada por González Palma para su obra, es también mencionada en diversas biografías y autobiografías de intelectuales latinoamericanos del siglo XIX como un texto de lectura adolescente obligatoria y, en algunos casos, como lo expresa Sarmiento en sus *Recuerdos de provincia*, con una influencia ambigua pero poderosa sobre el imaginario de los jóvenes letrados:

Mi pobre padre [...] me hacía leer sin piedad por mis cortos años la *Historia crítica de España* por don Juan Masdeu, en cuatro volúmenes, el *Desiderio y Electo*, y otros librotos abominables que no he vuelto a ver, y que me han dejado en el espíritu ideas confusas de historia, alegorías, fábulas, países y nombres propios (Sarmiento 1979: 145).

Este libro aparece, en la obra de González Palma, abierto en la página inicial, y ligeramente inclinado dentro de la toma, lo que hace que no corresponda con los ejes horizontales y verticales del encuadre, como ya describíamos más arriba. En la página inicial fotografiada por González Palma se lee de manera difusa la introducción de un relato en el que Desiderio se despide de Electo tras su educación en la fe y la ley católicas. Desiderio pretende tomar rumbo hacia Constantinopla en donde otros discípulos lo esperan con “grave necesidad”, pues viven “entre Turcos y Mahometanos”. Electo, por disposición de Desiderio permanecerá en el monte Sinaí y las “quintas aldeañas” continuando solo su formación. Este episodio está matizado por la tristeza de la separación entre maestro y discípulo, y marca el inicio de la vida independiente de Electo tras la interiorización de la ley y la fe. Tras sendas aventuras y estrecha convivencia dentro de la enseñanza de la fe ambos derraman lágrimas ante esta separación. Lo cual termina de concordar con las figuras típicas de lo que el historiador de la escritura y la lectura R. Chartier llama los diferentes “modelos de aculturación” dentro de la cultura gráfica de una época (Chartier 1999: 118). Según este autor, el estudio de la práctica de la lectura, vinculada a los niveles de alfabetización de un determinado período, a la desigual presencia de los libros en los diferentes medios sociales y a la diversidad temática de las colecciones, se debe complementar con

el estudio de la práctica de la escritura, que nos lleva al estudio del control de los espacios, las normas y la enseñanza de la escritura, las diferentes utilizaciones políticas y administrativas del escrito, de la publicación y las producciones manuscritas. En el caso que tenemos acá para analizar se trata de un texto clave para entender la importancia que la capacidad de leer tenía en el contexto centroamericano, de forma general también del contexto hispanoamericano, durante la colonia y hasta la segunda mitad del siglo XIX. La lectura estaba en este sentido dirigida y administrada por la Iglesia como parte del programa de interiorización de las exigencias del cristianismo (catecismos, libros de espiritualidad, obras de devoción) y se enseñaba antes que la escritura, la que más bien se asociaba a individuos o comunidades que la concebían como instrumento útil para el manejo de lo cotidiano, la relación con el otro o un posible ascenso social, y respondiendo a un grado mucho más restringido de acceso a su aprendizaje. La lectura, el libro y la escritura, la mirada que lee y la mirada que se inscribe en la escritura corresponden así a finalidades diferentes aunque formando una “totalidad de la cultura gráfica”:

[...] ya sea someter al lector a la autoridad de los textos y, por consiguiente, a la autoridad de las instituciones que los producen e imponen, ya sea permitir a quien sepa escribir sustraerse a los controles y a las vigilancias (Chartier 1999: 118).

Así, en las artes contemporáneas centroamericanas, siguiendo el ejemplo de estas obras de Luis González Palma, en la medida en que la letra gana su lugar dentro de la imagen como parte de un mundo aparentemente gráfico se ponen en cuestión todos estos lugares seguros de las miradas externas y de las miradas internas, e incluso entre la voz y la mirada. La inscripción de la palabra en las imágenes nos muestra otra mirada hacia la palabra, no la mirada inscrita por el autor, ni tampoco la mirada interna con la que se supone que el lector hace de la letra sentido. Sino la mirada que administra la lectura y la palabra en sus dimensiones de escritura y de lectura. La palabra en la imagen nos lleva a plantear otra mirada de la escritura y de la lectura en la que tampoco se trata del ojo neutral y puro que capta la información sensible de manera casi mecánica, sino más bien se trata de una historia de los diversos dispositivos gráficos de la escritura y de las diversas prácticas de lectura, una especie de historia de la mirada en la escritura y la lectura.

En el caso concreto de la obra *La mirada crítica* el artista Luis González Palma utiliza en la producción del espacio para el intercambio de miradas no solamente la evidente referencia a la mirada de la joven maya y a la mirada antropométrica con que el positivismo científico occidental se enfrentó, y en algún sentido se sigue ejercitando en el enfrentamiento, ante *lo otro*, sino también la palabra escrita en un soporte muy particular: un libro de catecismo. En la presencia de la palabra no vemos, de ningún modo, un distanciamiento del problema de la mirada. Al contra-

rio, interpretamos esta presencia como el planteamiento mismo del problema de la mirada en relación con la palabra, la escritura, las formas materiales de soporte para la escritura y la dimensión político-cultural de la circulación de estas formas materiales. Como explica el historiador costarricense Iván Molina, la historia de este tipo de escritos en Centroamérica está íntimamente relacionada con la formación de los primeros grupos denominados “de intelectuales” en la región<sup>5</sup>. Tras la proliferación de imprentas y de publicaciones periódicas y el aumento de su difusión entre amplias capas de la sociedad letrada, durante el siglo XIX, el ejercicio de la escritura y sus diversas formas de publicación tomó la configuración de un campo de batalla entre tendencias opuestas como la secularización de la vida pública y el control cultural de la Iglesia católica (Molina 2004); pero, al mismo tiempo, campo de batalla entre posturas intelectuales en constante discusión y disputa como las que se pueden encontrar entre el positivismo *racialista* y el espiritualismo nacionalista (Casaús y García 2005: 1-13). Como muestran los diversos estudios editados por Molina, y por las guatemaltecas Casaús y García, estas disputas no siempre se resolvieron con la “victoria” de alguna de las posiciones sobre la otra, sino que, la mayoría de las veces, se resolvió en complejas formas híbridas de pensamiento, en acoples entre el nacionalismo y el liberalismo, entre el positivismo racialista y la institucionalización religiosa de la espiritualidad, por ejemplo. Lo que nos interesa es que, en todo caso, la producción textual se convirtió en un espacio para la discusión de estas posiciones y en un lugar para estas disputas intelectuales, culturales, políticas y, sobre todo, para el ejercicio de las estrategias de acople y desacople de formas de pensamiento diversas y en disputa (Molina 2004: 30)<sup>6</sup>. La misma introducción de libros europeos en la región responde también a dicho panorama, dentro de ellos con un papel fundamental, libros religiosos de ejercicios espirituales y catecismos que enfatizaban la enseñanza de la fe y de la ley católicas con toda la fuerza de su severidad y rigurosidad, como es el caso del libro de Jaime Barón y Arín que González Palma utiliza<sup>7</sup>.

---

5. Véase, sobre las relaciones entre la producción, importación y circulación de libros y sus relaciones con el nacimiento del intelectual como figura social con preeminencia, Bennisar 1981; Casaús y García 2005; Christophe 1990; Gouldner 1980; Mérida 1937; N. Miller 1999; Molina y Enríquez 2000; Molina 1995, 2004; Plotkin y González 2000; Zeuske y Schmieder 1999.

6. Sobre los roles de la Iglesia dentro de la producción cultural en la historia de Centroamérica, véase Borges 1992b: 549-592; 1992a: 215-280; Dussel 1985: 205-354; Saranyana 2005, 2008.

7. En este sentido, la importación de textos religiosos del género del *Desiderio y Electo*, responde también a una especie de contraataque de la Iglesia frente a la aparición de una

Como ya hemos dicho más arriba, la producción de la obra de arte, en el caso de Luis González Palma, responde a un proceso por el cual la imagen-palabra se obtiene por combinación de los procedimientos fotográficos y de las intervenciones físicas, químicas y de montaje a las que las fotografías luego son sometidas. Si bien es cierto que en este proceso la fotografía toma la naturaleza de un *medio* que contiene imágenes y palabras, nuestra pregunta al respecto consiste en saber en qué sentido se puede decir que este *medio* se comporta a su vez como un *cuerpo* con la capacidad de mirarnos. No hay que olvidar en este sentido que la toma izquierda de *La mirada crítica* contiene una fotografía de un texto, y que dicha fotografía contiene signos de maltrato, pequeñas manchas rojas con forma de gota y pequeñas líneas negras. La alusión al martirio y al castigo, a través de estas señas sobre la fotografía de un libro, nos confirma la dimensión corporal que González Palma quiere dar no sólo al texto y al sujeto representados, sino también a la imagen y a la palabra en cuanto medios. Además de un *medio*, las imágenes-palabra toman también la forma de un *cuerpo* poblado por palabras e imágenes que nos miran. En este sentido el juego de miradas que se desprende del intercambio entre textos y observador, y entre retratos y observador, que podemos experimentar frente a las obra de González Palma, alcanza dimensiones mucho más complejas que las de la representación. Puesto que de esta manera se pone en evidencia que la relación entre mirada, imagen, palabra, es también una indagación de los procedimientos por los que se producen las imágenes y las palabras; una indagación en la que se recupera el *cuerpo* como el “lugar de las imágenes y de las palabras”<sup>8</sup>.

---

cultura escrita, de prácticas de escritura y de lectura, que amenazaba con debilitar el influyente papel, podríamos decir que casi monopolístico, de la Iglesia con respecto al ámbito cultural en general y con la cultura gráfica en especial. Como en el resto de América Latina también en Centroamérica, la influencia de corrientes de pensamiento como el espiritualismo francés de Anatole France y Henri Barbusse, el pensamiento oriental de Krishnamurti, Vivekananda y Jinarajadasa, la Generación del 98 en España, y los diversos planteamientos de la Religión Universal en Madame Blavatsky, Annie Besant, Colbert y Tingley, por dar algunos ejemplos, obligan a finales del siglo XIX y principios del XX a una ofensiva de la Iglesia Católica en la importación de textos religiosos que subrayaban la severidad y rigidez de las leyes y de la fe católicas, entre ellos antiguos textos catecismos de inquisidores (Casaús y García 2005: 1-13).

8. Tal y como lo postulaba Michel de Montaigne: “Le sens esclaire et produit les parolles: non plus de vent, ains de chair et d’os. Elles signifient, plus qu’elles ne disent. Les imbecilles sentent encores quelque image de cecy” (Montaigne 2007: 916). De forma similar Hans Belting afirma irónicamente: “Natürlich ist der Mensch der Ort der Bilder. Wieso natürlich?” (Belting 2001: 57). En un planteamiento más reciente de esta idea este autor señala la necesidad de que los discursos sobre la imagen y sobre la palabra se

De modo que el considerar no sólo nuestra mirada de las imágenes y de las palabras, sino también las miradas desde las palabras y las imágenes, implica tomarse la mirada como un constante intercambio y una constante fricción, como ya desarrollaremos más adelante, e implica el reconocimiento de que palabras e imágenes nos miran tanto como medios, como en tanto *otros cuerpos*, vivos, animados, en tanto *vidas encarnadas* de las que tomamos conciencia en la medida en que mirarlas es también permitirles mirarnos ellas de vuelta<sup>9</sup>. La inclusión de la palabra en la imagen no sólo es una figura para poder desarrollar un discurso sobre una *imagen dicente* sino también el reconocimiento de que esa imagen se convierte en dicente sólo en la medida en que la palabra toma la capacidad de mirar, de ser *palabra mirante*. Como afirma Belting, es necesario dar el paso hacia el cuerpo para comprender la lógica de las mediaciones, del arte de las imágenes y del arte de las palabras tanto como del arte de las imágenes-palabra, como parte de imágenes vivas (*Lebende Bilder*):

Sie ziehen ein verbotenes Leben auf sich, mit dem sie eine sonst eifrig gehütete Grenze überschreiten. Der Bildglauben eskaliert, wenn Bilder ein eigenes Leben reklamieren, mit dem sie uns unterwerfen [...] Die Balance zwischen mentalen und physischen Bildern wird in jeder Generation neu eingerichtet. Das *Imaginäre* einer Gesellschaft entsteht in der „Symbiose“ zwischen den offiziellen „Mythen“ und den privaten „Träumen“, wie sie Marc Augé nennt [...] Auf diese Weise erwerben Bilder die Macht lebender Wesen (Belting 2007b: 50).

---

reencuentren con los discursos sobre el cuerpo, y que a través de este reencuentro pongan a circular críticamente dinámicas y problemas que atraviesan los sistemas de comunicación, los sistemas de signos, los sistemas de representación y de mediación. Su razonamiento es muy sencillo e irrefutable: “Unsere Körper interagieren mit der sozialen Umgebung und unterliegen ebenso wie diese dem historischen Wandel. Sie sind dabei oft gefangen (gefangen genommen) durch Bilder im politischen Sinne” (Belting 2007a: 49). “[...] ist der Körper ein lebendes Medium, zwar nicht ein solches für Geister, aber eines für gesehene und erinnerte oder geträumte Bilder. Hier leibt er nicht seine Stimme, im Zustand der Bewusstlosigkeit, jemand anderem, sondern benutzt seinen Bildspeicher um seine Bildphantasie sowohl bewusst wie unbewusst als Steuerorgan [...] Die Medialität des Körpers wird erst bei einem Blick auf alle Sinne offenkundig” (Belting 2007a: 53-54) De esta manera se plantea Belting la pregunta por el lugar de las imágenes y de las palabras a través de las lógicas de la mirada (2007a: 59).

9. Oír, ver, hablar, leer y escribir aparecen entonces desde esta perspectiva como fenómenos que no necesariamente tienen que ver con los órganos de la vista, de la voz o del oído, sino con todo el cuerpo, con un *sensorium*. Véase Leitner 1998: 86; Meyer-Kalkus 2001: 451.

Es necesaria, por lo tanto, una tercera dimensión, no basta con ser lo percibido o ser el perceptor, hace falta entender los procesos mismos que se dan *en medio* y que pueden ser definidos como procesos de vida y animación. Este acertijo de las miradas (*Rätsel des Blicks*), como Belting lo nombra (2007b: 65), desarrolla una capacidad humana de percibir la coexistencia de diversos medios en un intercambio constante de miradas animadas, vivas.<sup>10</sup>

Es por esto que las mismas obras de González Palma nos evocan los fenómenos del espejo y la sombra<sup>11</sup>. No en cuanto objetos ni en cuanto fenómenos físicos sino en cuanto procesos originarios de producción de la imagen<sup>12</sup>. Tal y como

- 
10. Sobre la importancia del proceso de animación de las imágenes y de las palabras en las fronteras mismas entre lo ritual, lo simbólico y lo estético ya había escrito anteriormente Maurice Merleau-Ponty (1979) cuando explicaba el vínculo entre cuerpo, tacto, mirada y distancia, dentro de su fenomenología de lo visible y lo invisible; más recientemente Georges Didi-Huberman (1997), también ha relanzado este tema dentro de la historia del arte; el antropólogo Marc Augé (2008) asocia también la animación a los procesos de percepción y comprensión de las distancias entre personas y objetos tanto como en las diversas configuraciones de las relaciones persona-objeto-lugar. Del mismo modo han reconocido la vida y la animación de palabras e imágenes como crucial en los procesos simbólicos e intermediales W. J. T. Mitchell (2005) y Hans Belting (2004, 2007a). Se trata de reflexionar sobre las experimentaciones que las artes visuales producen con los procesos de animación; esto es, cómo la mirada sintetiza una facultad de nuestro cuerpo de descubrir una vida en una imagen y en una palabra inanimadas. Esa vida, que se produce en la misma experiencia estética, constituye un ritual de animación de las imágenes y las palabras que corresponde con la lógica de la mirada.
11. Las diferentes formas en que en la historia del arte se ha representado esta naturaleza de la imagen hace evidente que en estas representaciones de la representación, en estas imágenes sobre las imágenes, en estas escenas en las que un observador contempla a su vez una imagen, en el espejo, o el reflejo de su figura, su sombra, en una superficie, se imponen ideas muy claras sobre la producción de imágenes y sobre las competencias necesarias para su apreciación. Véase Belting 2008: 240-281; Frontisi-Ducroux y Vernant 1997: 200-222; Kruse 2003: 175-224; Neumeyer 1964: 18-19; Stoichita 1999: 11-29. A estos momentos originarios de la producción de la imagen, el espejo y la sombra, habría hoy que agregar también la importancia que ha ganado, en el mundo de las palabras, las imágenes y los espacios para el intercambio de miradas, el fenómeno de la *pantalla*. Para un panorama sumamente diverso de las reflexiones sobre la importancia de la pantalla en el mundo contemporáneo: Bourdieu 1997; Cocimano 2003; De Kerckhove 1999; Davis 2004; García Canclini 1989; Gubern 2000; Lipovetzsky 1986; Maldonado 1994; Marsh 2004; Priest 1996; Real 1996; Soláns 1999; Turkle 1997; Virilio 1986; White 2006.
12. El artista panameño Jonathan Harker ha realizado una interesante instalación interactiva, en este sentido, titulada *Espejos que reflejan la mirada del otro*. Esta obra consta de

apunta la crítica guatemalteca del arte Rosina Cazali Luis, González Palma realiza una redefinición de la fotografía, ya no más como simple soporte de imágenes, sino como medio y espacio para el trabajo de y con la mirada, más allá del vínculo supuestamente esencial entre mirada e imagen, explorando las relaciones entre mirada y palabra también (Cazali 2006). Apremiar las obras de este artista guatemalteco como aporte desde la lógica del espejo y la sombra resulta ser el reconocimiento de que la imagen tiene lugar en el cuerpo y que la mirada tiene lugar entre las imágenes, las palabras y los sujetos en un espacio propio. La producción de la imagen tiene una naturaleza procesual, en la que se involucran el cuerpo y la mirada, pero por eso mismo, hace evidente que la apreciación de la obra de arte, de la imagen, tanto como su significación y su sentido responden a un proceso en el que también son fundamentales cuerpo y mirada. La clave para entender estas complejas relaciones está en el hecho de que bajo figuras como las del espejo y la sombra las formas de expresión visual de diferentes culturas han mostrado la importancia de la mirada como núcleo de la experiencia por medio de la cual nuestro cuerpo aparece como una imagen incorporal que nosotros, sin embargo, percibimos corporalmente. En la medida en que la historia de la mirada está esencialmente ligada a la satisfacción del impulso de controlar el mundo en la propia mirada y que, para ello, debemos armar esta mirada con aparatos y desarrollar tecnologías para ello, en esa misma medida la historia de la mirada comprende tanto la historia de los dispositivos para ver y ser visto, como la historia de los dispositivos para la escritura y la lectura. Como afirma Hans Belting:

Menschen erfahren am eigenen Körper, wie Bilder entstehen, bevor sie selbst daran gingen, Bilder künstlich herzustellen [...] Anders gesagt kann das Bildermachen nur gelingen, wenn wir dafür jeweils eigene Medien erfinden, die es in der Natur nicht gibt, und wenn wir im Eigenbau auf solche Medien eine alter Körpererfahrung übertragen [...] (Belting 2007b: 56).

Körper dort zu sehen, wo keine Körper sind: im Glas oder im Metall fängt er unser Bild ebenso wie unseren Blick auf das Bild ein (Belting 2001: 23).

Nuestra interpretación no pretende limitar la comprensión de la imagen-palabra en sus dimensiones como espejo y sombra al punto de vista clásico que se cen-

---

diversos espejos de mano, con doble cara, con forma de rombo con dimensiones propias de un rostro de un adulto y con marcos y mangos barrocos, en los cuales se refleja el rostro de quien se mira, pero, gracias a una abertura a la altura de los ojos se refleja este rostro con los ojos y la mirada de quien (se) mira en la otra cara del espejo (Harker 2007b).

tra en la explicación de lo representado como motivo y como gesto dentro de las escenas. En su lugar nuestra mención de las figuras del espejo y de la sombra tienen acá la función de hacernos recordar que es posible también abordar esta lógica del mirar a través, no de las figuras de la mirada que se observan en la obra, sino a través de un intercambio de miradas –un *diálogo de miradas*– en dónde se ven involucradas la representación de la mirada, las formas por las que las obras de arte mismas son miradas por su observador y, por qué no, las formas en que la misma obra de arte nos mira, nos interpela con *su* mirada. Esta compleja relación está ya planteada en las ideas del filósofo y teórico del arte Georges Didi-Huberman, como se puede leer en nuestro epígrafe (Didi-Huberman 1997: 94), para quien:

Lo que vemos no vale –no vive– a nuestros ojos más que por lo que nos mira. Ineluctable, sin embargo, es la escisión que separa en nosotros lo que vemos de lo que nos mira. Por lo tanto, habría que volver a partir de esa paradoja en la que el acto de ver sólo se despliega al abrirse en dos [...] La visión se topa siempre con el ineluctable volumen de los cuerpos humanos [...] Comprendemos entonces que los cuerpos [...] imponen el ineluctable modo de su visibilidad [...] ¿Qué significa? Al menos dos cosas. En primer lugar, al volver a poner en juego e invertir irónicamente proposiciones metafísicas muy antiguas, incluso místicas, nos enseña que *ver* no se piensa y no se siente, en última instancia, sino en una experiencia del *tacto* (Didi-Huberman 1997: 13-14)<sup>13</sup>.

Al preguntarse por aquello que hace de un simple plano óptico una potencia visual que nos mira, este autor desarrolla el argumento según el cual entre los polos de la tautología (de quien frente a las obras de arte afirma ver en la representación “la misma cosa”, la *imago*) y de la creencia (de quien afirma frente a la representación su creencia en “la cosa misma”, en un vacío, algo que ya no está pero que en su lugar encontramos un *vestigium*), tiene lugar una dialéctica entre volúmenes y vaciamiento, entre el cierre de quien afirma que “allí no hay más que un volumen” y la fijación

---

13. La mirada nos introduce el tema de *lo háptico* dentro de lo visual. La distancia del monumento, en oposición a la cercanía de lo háptico, lo que está a la mano. Las artes contemporáneas, y las centroamericanas no son la excepción, se basan en conceptos como los de intertextualidad, bricolage, fractalidad, *happening*, instalación, performance, cita y fragmento, entre muchos otros, para incorporar a la producción simbólica artística registros escriturales de las sociabilidades urbanas. Creemos que estos registros escriturales no se agotan en la simple escritura de palabras, pero a la vez creemos que la misma escritura de palabras en las imágenes, y más claramente todavía, la composición de imágenes-palabra está esencialmente vinculada con ese proceso. Véase Baudrillard 1971; Jankélévich 1990; Leroi-Gourhan 1964, 1965.

de quien afirma que “allí hay *algo Otro* que hace revivir y da sentido”<sup>14</sup> (Didi-Huberman 1997: 17-22). Pero además del reconocimiento de esta dialéctica, que el autor francés expresa en su dimensión sensible como la dialéctica entre imagen y tacto, tenemos otra consecuencia del hecho de pensar lo que miramos como algo que nos mira, como el párrafo citado nos había dejado en suspenso. Esta potencia visual de lo que miramos no puede tener lugar sin el lenguaje, sin que lo que se muestra se diga y lo que dice muestre. Una obra de arte justamente se define por esa doble facultad de la mirada en relación con la imagen y en relación con la palabra que, como afirma W. M. Stock en su comentario a las tesis de Didi-Huberman:

Es scheint, als ob die Blicke in ihnen aufbewahrt würden, als ob man in ihnen einen vergangenen, verlorenen Blick wieder finden könnte, wenn man nur gut genug in ihnen suchen würde. Dann wären die Blicke zwar nicht „archiviert“ oder „konserviert“, aber es gäbe doch zumindest noch Spuren und Anzeichen von ihnen, aus denen man vielleicht doch so etwas wie eine Geschichte der Blicke konstruieren könnte.

Solche Spuren und Anzeichen fände man bisweilen in Worten, besser aber vielleicht noch in Kunstwerken, oder auch in einer Kombination von beiden [...] Der Anhalt der Worte und Werke ist unumgänglich, wenn es um eine Geschichte des Blicks gehen soll, aber ihre historische Deskription dringt nicht durch bis zur Ursprünglichkeit des Blicks selbst (Stock 2004: 88).

A lo que desde el mismo Didi-Huberman podríamos agregar:

La dialéctica de la que hablo no está hecha, como se habrá comprendido, ni para resolver las contradicciones ni para enfeudar el mundo visible a los medios de la retórica. Supera la oposición de lo visible y lo legible en una puesta en obra –en el *juego*– de la figurabilidad. Y en ese juego ella juega constantemente con la contradicción y la hace jugar [...] Sólo busca –pero es una modestia mucho más ambiciosa– explicar una dimensión “verbal” –quiero decir actuante–, dinámica, que *obra* una imagen, que cristaliza en ella lo mismo que la inquieta sin descanso (Didi-Huberman 1997: 76).

Como la misma dialéctica entre lo que miramos y lo que nos mira, como la dialéctica entre lo que la fotografía representa y lo que aparece en la fotografía, como

---

14. Los ejemplos que utiliza Didi-Huberman son algo extremos pero aclaran de manera efectiva sus tesis. Por un lado el arte minimalista de Judd, Morris, Carl, Anche, Flavin, LeWitt, Kosuth, frente al que la crítica suele retirarse ante su supuesta ruptura de la fuerza de la ficción para tan sólo observar allí volúmenes y paralelepípedos. Por otro lado, el arte del cristianismo primitivo y medieval, en el que se recupera la imagen de la tumba abierta, ese *vacío de cuerpo* que genera, en el episodio bíblico de Juan (XX, 8), la dialéctica “Nada que ver, para creer en todo” (Didi-Huberman 1997: 24).

la misma dialéctica entre la palabra y la imagen, como todas estas dialécticas que tienen lugar gracias a sus obras de arte, González Palma no nos ofrece ninguna respuesta. Ante la posible exclusiva calificación de sus trabajos como retratos de modelos anónimos, como simples representaciones de lo nativo en confrontación constante con lo no-nativo, o elevaciones a la esfera espiritual de la contemplación, creemos que las obras de González Palma son, también, un espacio para el encuentro, la confrontación y el intercambio de miradas.

La mirada directa de sus modelos, como los diferentes textos de los que se hacen acompañar, son también la permanencia e insistencia inagotable de resistir a la desaparición, una desaparición que es posible dentro de las luchas entre miradas y que ha demostrado ser implacable dentro de la historia de Centroamérica. De la misma manera, la indecisión con la que nos encontramos cuando intentamos decir categóricamente si este artista *toma, trabaja o hace* fotografías nos indica que lo importante acá es lograr combinar lo que en las fotografías hay con lo que desde ellas, ante ellas y hacia ellas tiene lugar, nos mira y nos interpela.

## Miradas: (inter-)cambio y fricción

*The violence and social devastation of this all-over distribution of human beings within the lush vegetation of this apparently premodern landscape is the consequence of the same imperatives of modernization which impelled Muybridge's Palo Alto experiments [...] Like Stanford's horses in motion, this image of Central America is a static section of movements and trajectories whose abstraction and velocity are also outside of the human capacity to perceive them. The destiny of these workers is fully part of the same processes [...] a fraudulently homogenous and static image of elements (bodies and land) which have become quantified and exchangeable, part of an unstable system incapable of immobilization. It discloses the antinomic coexistence of living labour power (with its irreducible existential temporalities) and the tendency of capital to "circulation without circulation time."*  
 (J. CRARY, Suspensions of Perception)

La comprensión de una historia de la mirada como una forma de acercamiento a las imágenes y a las obras de arte en cuanto campos de formación, difusión, crítica y confrontación de regímenes escópicos; la elevación de la imagen-palabra a la posición de un cuerpo con capacidad de mirarnos; la necesidad de referir la lógica de la mirada y de la producción de la imagen a la circularidad de una mirada frente al espejo y ante la sombra; junto con el reconocimiento de las dimensiones visua-

les dentro del lenguaje y de las culturas gráficas; y las tesis de que la obra de arte ejecuta la apertura de un espacio, que no es ya el del sujeto ni el del objeto, sino el espacio para las tensiones dialécticas, las luchas, las relaciones, los encuentros, los intercambios y fricciones<sup>1</sup>. Todas estas interpretaciones de la imagen-palabra se toman en nuestro texto como partes de un argumento según el cual a través del uso de la palabra escrita, dentro de las obras de las artes visuales contemporáneas centroamericanas, se propone una dimensión política y cultural de lo verbal y lo visual diferente a los períodos anteriores del arte, y se postula esta dimensión como esencialmente abierta ante la polémica, la constante reformulación y las relaciones entre la cultura de lo gráfico y la cultura visual.

Luis González Palma nos viene a demostrar que un repaso crítico de la historia de los procesos de construcción de las imágenes y los imaginarios, aun cuando se trate de las bellas artes o de la fotografía, no es realmente fructífera si al lado o al mismo tiempo no se realiza una inclusión de lo verbal<sup>2</sup>. Pero esta inclusión no sig-

- 
1. *Intercambio de miradas* es una traducción literal del término alemán *Blickwechsel* como dinámica por la cual se producen espacios culturales de representación, mediación, percepción y creación, entre diferentes culturas, diferentes épocas y diferentes niveles de discurso. Más allá de este sentido literal de la traducción el término alemán expresa, además del cambio de miradas y del intercambio de miradas, la consecuente e implícita variación de las formas de ver y de las perspectivas en juego. El intercambio de miradas es también un cambio de miradas y un cambio de perspectiva. Esta parte del libro pretende mostrar esta complejidad de relaciones y de niveles de cambio y de variación que las relaciones entre imágenes y palabras imponen a la mirada, mostrando al mismo tiempo cómo el espacio de la imagen-palabra es el espacio de un *Blickwechsel* en el sentido amplio que desarrollaremos a continuación y que tiene por punto de partida el pensamiento estético sobre la imagen del historiador del arte alemán Hans Belting. Por su lado, el concepto de *Fricción*, es también una reformulación del concepto de *friccionalidad* propuesto por el teórico literario alemán Ottmar Ette para describir procesos por los que la literatura se propone como un espacio de movimiento continuo y crítico entre ficción y no-ficción, y como el lugar mismo de la puesta en escena de la hibridez cultural-textual, lo cual aplicaremos en adelante en el sentido de la hibridez medial o intermedial entre palabra e imagen, pero también en el sentido en que las obras de arte estudiadas en este texto abren un espacio entre la ficción y la no-ficción dentro del intercambio y tensión entre formas de la mirada y regímenes escópicos.
  2. Desde el año 2002 Luis González Palma trabaja en un proyecto que ha sido concluido recientemente en el año 2008, denominado *Jerarquías de Intimidad*. Este trabajo está compuesto por cuatro series fotográficas que han sido expuestas paulatinamente a lo largo de seis años: *Conjugación de Intimidad* (aún inédita), *El encuentro*, *El duelo*, *La anunciación*. Confirmando su interés por las relaciones entre las imágenes y las palabras González Palma ha trabajado para estas series de fotografías con textos producidos por

nifica la subordinación de la imagen a la palabra o de la palabra a la imagen, sino que implica la construcción del espacio mismo para el encuentro de palabra e imagen. Ese espacio, al que hemos denominado la imagen-palabra, no es un espacio de jerarquización sino de crítica de las lógicas por las cuales solemos construir las jerarquías entre medios como el libro y la imagen, entre culturas o etnias, entre épocas, entre formas del poder y entre discursos como el religioso, el científico, el literario, el estético y el político.

En este sentido, Centroamérica está relacionada de manera muy estrecha con la historia de la fotografía: desde la literatura de viajes y su paulatina asociación con la fotografía, hasta las contemporáneas campañas turísticas, pasando por los usos de la fotografía como parte de las investigaciones antropométricas y etnográficas, y por la fotografía periodística durante el período de conflictos armados<sup>3</sup>. La naturaleza ístmica del territorio centroamericano atrajo en su momento el interés de exploraciones de toda índole, principalmente al rededor del desarrollo de los proyectos ferroviarios y de los encaminados a la construcción de un canal interoceánico a finales del siglo XIX, del mismo modo, el haber sido escenario particularmente dramático de la guerra fría y de los procesos revolucionarios latinoamericanos a lo largo de todo el siglo XX, y el ser hoy igualmente dramático laboratorio de la globalización y las políticas neoliberales, han sido fenómenos que han estado asociados con la construcción de imágenes fotográficas de la región como mediación para su conocimiento en territorios, y frente a culturas, más o menos lejanos.

No es casualidad, como lo muestra Jonathan Crary (1999: 145) en el texto que nos introduce, como epígrafe, en esta parte de nuestro texto, que un personaje como Eadweard Muybridge<sup>4</sup> combinara sus investigaciones sobre secuencias foto-

---

Graciela de Oliveira, proponiéndose ambos, con esta colaboración, la producción de *libros-objeto* en los que se ponga en evidencia la necesidad del enmascaramiento para la representación de personas como personajes (González Palma 1999).

3. Un caso ejemplar es el de las fotografías del conflicto armado nicaragüense realizadas por Koen Wessing y que Roland Barthes incluye en su *Cámara lúcida*.
4. El fotógrafo británico Eadweard Muybridge (1830-1904) es una de las figuras más importantes dentro de la historia de la fotografía, fundamentalmente por sus investigaciones sobre la cronofotografía, las cuales sentaron las bases para el posterior desarrollo del cinematógrafo. Dentro de sus trabajos más importantes se encuentran las series de fotografías de los escenarios del Lejano Oeste hechas gracias a su habitación oscura móvil (*The Flying Studio*), las series de fotografías de los experimentos: *Caballo en movimiento*, *Hombres caminando*, *Hombres trotando*, *Mujer bajando y subiendo gradas*. Series a su vez inspiradas en obras de arte famosas frente a las que la fotografía se ejercita-

gráficas de caballos en movimiento<sup>5</sup> con los proyectos del californiano hombre de negocios Leland Stanford (Crary 1999: 140-148). Este inversor estadounidense, ex gobernador y dueño de caballos de carreras, no sólo propuso a Muybridge los experimentos con sus caballos, sino que además envuelve al fotógrafo en sus proyectos de modernización como director de la Central Pacific Railroad:

The installation of railroad transport and steamship routes is part of a specific historical phase in the reduction of the time and cost of movement [...] But implicit in the modernization of these forms is the parallel renovation of perception and information, such as the photographic experiments of Stanford and Muybridge [...] The segmentation of Muybridge's work should be understood not simply as the breakup of a perceptual field but also as the claiming of an instantaneity of vision from which space is deleted (Crary 1999: 141-142).

Esta preocupación por la naturaleza de las relaciones entre visión, movimiento y espacio no se pueden separar de una preocupación más general por la construcción de imágenes que como formas estáticas de un movimiento deben ser construidas y relacionadas dentro de una narrativa, que contiene una sintáctica y una semántica, propia ya no de la visión sino de la mirada. Las temporalidades perceptuales abiertas por Muybridge continúan sus ensayos fotográficos de 1875, cuando el hombre de negocios Jay Gould, director de la Pacific Mail Steamship Company, le encarga la producción de una extensa excursión fotográfica por Centroamérica. La necesidad de publicidad para estimular el comercio en Centro y Suramérica, y no menos importante, para interesar capitalistas y turistas en visitar e invertir en estas regiones, llevan a Muybridge a construir fotografías que combinan los paisajes y las actividades propias de los cultivos de café con la representación de Centroamérica como un tranquilo paraíso terrenal<sup>6</sup>.

---

ba como medio de corrección. Muybridge es una figura paradigmática de las formas de la mirada que median entre la corrección y revisión de las convenciones pictóricas, y los fundamentos de las nuevas convenciones de la imagen en movimiento; también entre la desmitificación del arte de la pintura y su representación del movimiento, por un lado, y la formación de nuevos mitos visuales como “el Lejano Oeste”, “el progreso ferroviario” o “la idílica Arcadia centroamericana”.

5. Las cuales han significado toda una reorganización y dispersión de la comprensión de la percepción del movimiento. Una comprensión que en lugar de mostrar lo natural de la visión termina demostrando su carácter sistemático y construido.
6. Sobre este episodio que vincula la producción de una imagen transareal de Centroamérica con la historia universal de la fotografía y la percepción: Bartlett (1976: 79-81); Burns 1986; Hendricks (1975: 81-95).

Tal y como lo estudia Jonathan Crary en su texto *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture* (Crary 1999) durante la época moderna y a lo largo del desarrollo del imperativo cultural de la modernización se dan una serie de transformaciones en la cultura visual. Quizás una de las más importantes, según Crary, es la que lleva a dudar, dentro del discurso científico, por ejemplo en Hermann von Helmholtz, Wilhelm Wundt o en Gustav Theodor Fechner, en la consideración de la percepción como la base de una objetividad esencial. De esta manera el concepto de visión se perfila como una experiencia perceptiva que no necesariamente se establece en relación con un mundo exterior<sup>7</sup>. De la misma manera dentro de la modernización en su sentido cultural tiene lugar otra dimensión de este mismo desplazamiento, la aparición de la mirada en combinación con estrategias de atención y con la formación de la idea moderna de espectáculo:

For the last 100 years perceptual modalities have been and continue to be in a state of perpetual transformation, or, some might claim, a state of crisis [...] Rather it is embedded in a pattern of adaptability to new technological relations, social configurations, and economic imperatives. What we familiarly refer to, for example, as film, photography, and television are transient elements within an accelerating sequence of displacements and obsolescences, part of the delirious operations of modernization [...] At the moment when the dynamic logic of capital began to dramatically undetermine any stable or enduring structure of perception, this logic simultaneously attempted to impose a disciplinary regime of attentiveness (Crary 1999: 13).

La formación de nuevas instituciones disciplinarias (Michel Foucault), así como también la aparición de comportamientos hipnóticos en “la sociedad del espectáculo” (Guy Debord), pero incluso la necesidad del aislamiento interno del individuo para la fundación de la modernidad capitalista (Max Weber), se coordinan en esta construcción de tecnologías de separación, como las llama Crary, y que son finalmente también las tecnologías de la mirada formada para la atención. La época contemporánea y dentro de ella la experimentación artística engancha más o menos críticamente con esta formación moderna de la mirada y su ambigüedad dentro de “[...] different ways in which attention has been both a strategy of control and a locus of resistance and drift, or more often an amalgam of both” (Crary 1999: 73).

Más contemporáneamente el análisis del capitalismo industrial a llevado a considerar de vital importancia para su comprensión los mecanismos que invo-

---

7. Hermann von Helmholtz desarrolló en este sentido el concepto de “visión autónoma”. Punto que Crary interpreta a su vez como determinante en la “modernización de la visión”.

lucran la percepción y, dentro de ella, la elaboración de la mirada. La aparición de una discursividad que apela a la reestructuración de la sociedad sin comunidad se combina con una mirada que puede ser analizada en las salas de video juegos o en los café-Internet, pero también en los carros del metro o en las salas de espera<sup>8</sup>. El caso es que cada vez más, los espacios públicos dan una mayor importancia a estos dispositivos de separación como interfaces específicos y locales entre los seres humanos y las máquinas, como por ejemplo la creciente presencia de televisores en bares, restaurantes y cafés. La mirada se sujeta así a los imperativos de separación que aparecen cada vez más complejamente fusionados con los imperativos de comunicación y conexión<sup>9</sup>.

Si vemos esto dentro del contexto de la historia de las artes en Centroamérica, siguiendo el ejemplo de Luis González Palma en Guatemala, nos puede quedar aún más clara la importancia de la experimentación con la palabra y la imagen en la época contemporánea como espacio para la *re-visión* de las dimensiones mediales, miméticas, estéticas, políticas y críticas de la obra de arte. En primer lugar, porque a los dispositivos de separación, de control y vigilancia, de distracción y atención, que menciona Jonathan Crary, en el contexto de las relaciones entre artes visuales e imaginarios nacionales y regionales en Centroamérica, habría que sumar dispositivos de represión, marginalización y exterminio de aquellos que no se adecuaban a las representaciones de lo nacional y al imaginario perfil ideal de sus ciudadanos<sup>10</sup>. En segundo lugar, porque en el contexto centroamericano el grueso de la producción de las artes visuales ha sido tradicionalmente instrumento de los imaginarios nacionales

---

8. Crary utiliza en su texto, como ilustración de los primeros pasos en esta dirección, algunas imágenes de la época durante la cual tuvo lugar la presentación de la telefonía en la exposición de la electricidad en París en el año 1881. En esta imagen, una sala con teléfonos en sus paredes internas “reúne” un grupo de personas que mientras realizan las pruebas telefónicas permanecen de pie mirando a pocos centímetros de su rostro a la pared o, dicho de otra forma dándose la espalda entre ellos (Crary 1999: 75). Para un análisis de procesos de cambio del uso de la palabra y la imagen en relación con los cambios en las tecnologías de comunicación de conocimiento más bien a partir de los nuevos medios tecnológicos véase, por ejemplo, Aarseth 1997; Bolter 1991; Lanham 1993; Ong 1982.

9. Véase Deleuze y Guattari 1997: 173-196; Metz 1982: 135-137; Michaud 2006.

10. Para una reseña de algunos de los diferentes periodos de estos dispositivos de exclusión, marginación y exterminio, tan sólo dentro de la historia de Guatemala, véase Brett 2007; Burgos y Menchú 1992; Casaús 2002; Comisión para el Esclarecimiento Histórico 1999; De las Casas 2005; Falla 1992; Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala 1998; Resinos 1950. Episodios similares se pueden enumerar dentro de la historia del resto de los países que forman Centroamérica.

excluyentes, dentro de las élites económicas, políticas y sociales, al margen del espacio público de intercambio, fricción y discusión<sup>11</sup>. Y en tercer lugar, porque la separación entre cultura verbal y cultura visual, en el contexto de la formación de las culturas nacionales, se formalizó como un fundamento estructural de la separación de roles dentro de la producción simbólica, al igual que en el resto de América Latina, en donde las evoluciones de la *ciudad letrada* fueron conformando dicha separación en la institucionalidad cultural y sus correspondientes prácticas<sup>12</sup>. Esta complejidad de elementos nos hace pensar que las utilidades de la palabra escrita como parte de las imágenes están estrechamente relacionadas con la experimentación de posibles medios para contrarrestar los dispositivos verbales y visuales de separación, represión, marginación y exterminio. La *imagen-palabra* se propone así como dispositivo de intercambio y de fricción de miradas.

De *intercambio* en el sentido como Hans Belting nos explica que toda mirada encierra toda una dinámica, por la cual se producen espacios culturales de representación, mediación, percepción y creación, entre diferentes culturas, diferentes épocas y diferentes niveles de discurso:

Der Blick aus dem Bilde [...] der Blickwechsel, den die Künste zum Thema machen, ist keine Begriffsklauberei. Deshalb können wir die Partnerschaft zwischen *Betrach-*

---

11. Para un panorama de la historia de las artes visuales en Centroamérica, véase, sobre Belice, Toussaint 1993; sobre Guatemala, Galería Guatemala 1990; Flores Zúñiga 1992; Luján 1997; sobre El Salvador, Lindo 1988; Cea 1986; Rodríguez 2004; sobre Honduras, López y Becerra 1994; Oyuela 1995; Fiallos 1989; Mariñas Otero 1977; sobre Nicaragua, Arellano 1981; Torres 2004; sobre Costa Rica, Rojas 2003; sobre Panamá, Alemán y Picardi 2004.

12. Hay que aclarar que esta separación se da en el plano formal institucional, en la formación de academias de bellas artes, museos, ministerios y circuitos para el comercio cultural, así como en las estructuras de pensamiento de críticos e historiadores del arte y la literatura. Sin embargo, a lo largo de la historia centroamericana es posible ver, por un lado, el funcionamiento coordinado de la cultura letrada y la cultura visual en la conformación de imaginarios y representaciones nacionales y regionales, y, por otro lado, sectores marginales críticos de dichos imaginarios y representaciones que comúnmente se conjuntaban en grupos de discusión en donde lo escritural y lo visual se combinaban continuamente. Esto es posible verlo en la formación de algunas revistas y publicaciones periódicas de estos grupos, en la extendida práctica de creación de talleres populares de artes gráficas para la producción de afiches, boletines, volantes, caricaturas y hojas divulgativas, o en la misma intervención en los espacios públicos a través de prácticas como las pintas callejeras o las mantas confeccionadas para las marchas públicas o para ser colgadas ilegalmente dentro de espacios públicos.

*ter* und *Bild* mit den Begriffen *Körper* und *Medium* benennen [...] Die primäre Blickpraxis der Körper, die zwischen Subjekten geschieht, wird in der westlichen Kultur auf eine sekundäre Blickpraxis übertragen, die wir vor Artefakten und Medien ausüben [...] Die Vorstellung, einen anderen Blick aus dem Bild auf uns gerichtet zu sehen (Variante Eins) ist ebenso wie das Verlangen, den eigenen Blick ins Bild zu setzen und im Bild wieder zu finden (Variante Zwei) an Prämissen gebunden, die in jeder Kultur und in jeder Ära neu vereinbart werden (Belting 2007b: 66-67).

Así, la imagen-palabra se propone como un dispositivo de intercambio, pero también de fricción de miradas, en la medida en que ese intercambio es posible justamente porque la mirada es un elemento plural y activo, con diversas dimensiones y formas, que supera la explicación de las relaciones entre palabra, imagen y cuerpo a partir de una frontera estricta entre el cuerpo (la realidad), y la imagen y la palabra (la ficción). Con la mirada, más bien entramos en una dimensión *friccional*<sup>13</sup> de la obra de arte, en la que ésta se desarrolla también como un juego de trasgresión de las fronteras entre ficción y no-ficción, y trasgresión también de las convenciones a partir de las cuales se instalan y justifican dichas fronteras. Como menciona Ottmar Ette:

Es handelt sich [...] nicht um ein „Amalgam“ oder eine „Mischform“ zwischen den Polen von Fiktion und Diktion, sondern um ein ständiges Oszillieren des Textes im Zwischenraum zwischen diesen Polen [...] Friktion ist damit ein dritter Term, der keine Synthese darstellt [...] Im Gegensatz zu einer solchen Vorstellung wird der hier vorgeschlagene Begriff der Friktion als Bewegungsbegriff aufgefaßt, der nicht ein bipolares System in ein ebenso statisches dreipoliges System überführt, sondern die gesamte Struktur in Bewegung versetzt. Mit anderen Worten: *Friktionale* Texte sind hybride Texte, die zwischen den Polen von Fiktion und Diktion ständig hin und her springen. *Friktion* ist eine vom Text selbst inszenierte (und den Text selbst inszenierende) Hybridität (Ette 1998: 312).

¿Cómo se explica entonces, en el caso de las artes visuales contemporáneas centroamericanas, en general, y en el caso específico que analizamos ahora de Luis González Palma y Guatemala, estas oposiciones entre dispositivos de separación y control, entre medios como la palabra y la imagen, entre formas de la mirada y regímenes escópicos, entre las formas simbólicas que circulan entre y dentro las culturas, por un lado, y dispositivos de intercambio y fricción, en los que es posible no sólo abrir el espacio de la mirada sino, además, instaurar en él la posibilidad de interpelación y de crítica de las formas de mirar?

---

13. Para el contexto teórico y conceptual de la propuesta de la noción de *friccional*, véase Ette (1998: 308-312). Para diversas aplicaciones de la noción *friccional* dentro de diversos contextos de los estudios literarios, Ette (1994, 2004, 2005b).

En el caso concreto de Guatemala hay que apuntar que desde el año 1987, en que se conforma el grupo y galería Imaginería, con los artistas Moisés Barrios, Isabel Ruiz, Erwin Guillermo, Pablo Swezey y Luis González Palma, el arte contemporáneo toma lugar como una reacción a la superficialidad del arte decorativo y de la estética de la postal turística (la estética de la tradición de las fotografías de Muybridge)<sup>14</sup>. En el centro de esta reacción podemos notar la preocupación por realizar una revisión crítica de la historia del arte del contexto nacional y, quizás más importante, de las prácticas visuales y regímenes escópicos en disputa y conflicto. La responsabilidad del artista ante los estereotipos y los procesos de estereotipación, el reconocimiento de que todo proceso de embellecimiento por medio del arte es siempre una paradoja de las miradas y una paradoja intermedial entre la palabra y la imagen son, según Rosina Cazali (2006), parte fundamental de las preocupaciones propias del “momento de transición” en toda Centroamérica durante las décadas de los 80 y 90, en las que se abandonan las estéticas panfletarias para plantear la necesidad de prácticas de producción artística capaces de incorporar las dimensiones existenciales, incluso autoconfesionales, formales e intermediales, como punto de encuentro y discusión de los discursos públicos y los mundos y discursos de lo privado. Este nuevo rol de los artistas de esta generación viene a responder a los ya mencionados dispositivos de separación, marginación, represión y exterminio en el contexto tanto de las culturas oficiales nacionales como de las respuestas autovictimizantes y contestatarias de las generaciones de artistas inmediatamente anteriores<sup>15</sup>.

En el caso concreto de Guatemala hay que apuntar que se trata del país centroamericano con una de las líneas menos difusas en lo que respecta a la historiografía del arte. Esto es así gracias a la continuidad de momentos y variaciones por las que sus producciones gozan de una estrecha actualidad con los contextos no nacionales. Éste es el caso del arte barroco durante los siglos XVI y XVII, y el destacado papel de sus vanguardias artísticas durante el siglo XX (Carlos Mérida, Grupo Generación de los 40, Grupo Vértebra y los talleres de arte de Comalapa y Atitlán, por ejemplo). Como menciona la historiadora del arte María Dolores Torres, se puede entender este proceso como:

---

14. Este grupo llegó a realizar varias exposiciones colectivas, como, por ejemplo, en 1988 en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México y, posteriormente, en el Museo Continental de Arte Hispánico en Nueva York. Véase Cazali 2003; 2006; Pérez-Ratton 2006; Teor/ética 2001; Torres 2004.

15. Parte de dichas iniciativas de los 80 y los 90 se proponen interactuar en un contexto centroamericano más que nacional, como se explicó más atrás en este mismo texto.

[...] una abierta alianza entre el sustrato indígena y la construcción de una identidad, no sólo a partir del mestizaje sino de una posición multicultural y descolonizada de sus artistas, que rechaza el exotismo del cartel turístico, que se les había tradicionalmente asignado (Torres 2004: 17).

Sin embargo, a este panorama hay que agregar que durante la época de conflictos se fragmenta el espacio cultural guatemalteco. En los años inmediatamente anteriores a la formación del grupo-galería Imaginería, el panorama artístico se debatía entre el discurso politizado de lo primitivo y lo tribal, el discurso académico, turístico y decorativo, una institucionalidad desarticulada y el miedo y la represión de la confrontación en el ámbito cultural. Los artistas se convierten así, dentro de las sociedades centroamericanas, en formas también de la otredad y de la subalteridad. De esta forma se hace necesaria una respuesta a dicha situación por parte de los mismos artistas que al margen de las generaciones anteriores y de la de por sí fragmentada institucionalidad, dan lugar al nacimiento de grupos autogestionados como Imaginería, La Curandería, Rayuela, Colloquia, etc., en los que se intentan conjugar creación artística, gestión cultural y discusión intelectual al rededor de los temas de las identidades, los retratos (de lo social, de lo personal, de lo nacional, de lo cultural) y del campo de poder entre imágenes y discursos. Éste es el entorno en el que se inicia el trabajo de Luis González Palma cuyo papel dentro de este contexto representa el punto desde el cual la fotografía va a tomar posición fundamental y privilegiada, principalmente relacionado con cuestiones muy concretas como el requerimiento de evaluar las formas visuales de constitución de la imagen de un pueblo, la desmemoria, la relectura de la historia y el peligro de la alimentación de retóricas de la autovictimización.

La intervención de un medio a través de otro(s) medio(s) (fotografía, pintura, escultura, instalación, artes manuales, escritura, etc.), la pregunta por el estatus del individuo indígena y por el posicionamiento de un “ojo ajeno” (Cazali 2003: 52) capaz de detonar las confrontaciones propias de las miradas de lo otro y la estereotipación, son los recursos que la crítica comúnmente reconoce en este fotógrafo, y a los que nosotros hemos querido sumar los desarrollados en nuestro texto, como signo también de una constante en las relaciones entre artes visuales y mirada en toda Centroamérica<sup>16</sup>.

---

16. Junto a Luis González Palma, en Guatemala, es sumamente importante el papel que fotógrafos como Daniel Hernández-Salazar, Marlon García, Andrea Aragón, Moisés Castillo, Sandra Sebastián, Marte García han tenido es esta relectura del papel de la fotografía en las fronteras entre la difusión de información, la recuperación de la memoria histórica y la crítica de la formación de estereotipos. De la misma manera en el resto

Con los trabajos de Luis González Palma confirmamos que la palabra, en la imagen, también nos mira. La presencia de palabra escrita potencia la formación de la obra de arte en un espacio de intercambio. Este espacio de intercambio, sin embargo, no está definido de forma exclusiva ni por el intercambio de miradas que se limitan a ver(se), ni por el intercambio dialógico verbal de la mirada que se limita a leer. En la misma posibilidad de intercambio de miradas (*Blickwechsel*), se nos ofrece también la posibilidad de historizar nuestras miradas, confirmar las operaciones de poder que se ejecutan a través de los distintos modos de la mirada y los distintos regímenes escópicos, y trabajar nuestra percepción a partir del reconocimiento de que lo que miramos nos mira de regreso y nos interpela con su mirada. El mirar, de esta manera, se confirma por lo que vemos tanto como por lo que nos mira, por lo que vemos tanto como por lo que no vemos; de tal manera que lo visible y lo legible se puedan combinar y ejercitar como posibilidades de los cambios en los modos de la mirada.

---

de países centroamericanos la fotografía ocupa un lugar sumamente importante en estos procesos de apertura de la mirada como espacio de fricción e intercambio, como por ejemplo se puede observar en los trabajos de Luis Paredes (El Salvador), Claudia Gordillo (Nicaragua), Sandra Eleta (Panamá), Jaime Tischler (Costa Rica), Jorge Albán (Costa Rica) y Karla Solano (Costa Rica).



## A modo de conclusión

Desde siempre, las imágenes y las palabras se han coordinado para establecer formas de comunicación, de expresión, de reflexión, pensamiento e imaginación respecto de las relaciones entre el mundo, el poder y los sujetos. Estas formas de coordinación bien pueden ser tomadas por innumerables, y los sueños e intentos por determinar categorías, modelos, cuadros esquemáticos estables de su totalidad bien pueden ser juzgados como ilusorios e ingenuos por su incompletitud y parcialidad *a priori* necesarias. Sin embargo, esta no es la única manera de acercarse a las formas de relación entre las imágenes y las palabras. Fuera del sueño del cuadro completo y estable de los modelos de relación, están justamente, las relaciones entre las imágenes y las palabras, y sus funciones en el contexto colectivo de convivencia, que tienen lugar en campos muy claramente delimitados dentro de nuestra saturada experiencia cotidiana contemporánea.

Este texto se ha centrado en una serie parcial de fenómenos culturales que guardan una gran cantidad e intensidad de experimentación con estas relaciones, dentro de un campo determinado de la producción cultural de un, también determinado, contexto geográfico; esto es, las artes visuales contemporáneas centroamericanas de la generación de artistas que inician su producción y trabajo dentro de las artes visuales durante la década de 1990 y los primeros años del siglo XXI, en lo que se ha denominado convencionalmente como la Centroamérica de posguerra.

Si bien son muchos los temas y problemas que se pueden subordinar a las relaciones entre mediaciones, como las palabras y las imágenes, y nuestras concepciones del mundo, el poder y el sujeto, para nuestro texto, y a partir de lo que esta generación de artistas ha ido perfilando como agenda de puntos de su interés, es-

tas concepciones y aquellas relaciones se concentran en tres grandes temas: el lugar, la sujeción y la mirada. En estos temas, como hemos podido ver en el desarrollo del trabajo, se cruzan preguntas que provienen del orden estético con temas y preguntas del orden antropológico, epistemológico, hermenéutico y político, todas ellas cruciales para la comprensión de un momento determinado de la producción cultural centroamericana. El lugar, la sujeción y la mirada, dicho de otra manera, como modos de nuestras preguntas sobre el mundo, el poder y el sujeto, sobrepasan el mero campo de las representaciones y de los debates entre las diversas formas de la mediación, para llevarnos también a los debates propios de una ciencia de la cultura que se interesa por las dimensiones políticas, epistemológicas y antropológicas del tema de las mediaciones y sus convenciones socioculturales.

A lo largo de esta investigación las obras de las artes visuales nos han obligado a hacer una distinción entre la imagen, la palabra y la imagen-palabra. Con este tercer elemento hemos intentado hacer una diferenciación entre los términos de la relación y la relación en sí misma, con el fin de hacer patentes los alcances de las relaciones entre las imágenes y las palabras más allá de sus funciones específicas dentro de las obras y más allá de sus funciones convencionales como ilustraciones, comentarios o descripciones. La imagen-palabra no es un objeto más, ni es un estilo o una categoría de objetos, es una relación. Y no es recomendable confundir la relación con los términos *entre* los cuales ella tiene lugar. Lo cual, para nosotros ha llegado a ser, gracias a lo que esta investigación nos ha presentado, un potencial espacio de análisis, de revisión, de crítica y de resistencia frente a las dimensiones ideológicas, represivas y políticas que las convenciones mediales encarnan en los modos en que las palabras y las imágenes circulan por nuestro medio ambiente medial, social y cultural. La imagen-palabra es una relación, y al mismo tiempo, en cuanto relación, es un espacio, un *entre* o un *intersticio*, de posibilidades de experimentación en el cual las imágenes y las palabras no sólo cumplen sus tareas habituales y convencionales, sino también y simultáneamente refieren a la situación de su relación. Un elemento de recursividad se instaura en las imágenes-palabra que no necesariamente es reconocible en las palabras y las imágenes que circulan siguiendo las convenciones mediales imperantes. Si la imagen refiere a la palabra y la palabra a la imagen, y si lo hace de manera más o menos irónica, más o menos denotativa, connotativa, indicativa, expresiva, icónica, semántica, etc. es una cuestión que ocurre o se da tanto en las artes como en las prácticas cotidianas como materializaciones de nuestras convenciones mediales vigentes y sus movimientos controlados de renovación. Pero, que la imagen y la palabra establezcan una relación de tal modo que a partir de ésta se abra un espacio en donde las relaciones entre las imágenes y las palabras puedan referirse, más o menos directamente, a sí mismas, es algo que permite no sólo la elaboración de un discurso, un pensamiento, una fi-

gura de percepción y un saber sobre las referencias correspondientes y sobre lo representado, sino también sobre las lógicas de referencia y sobre la representación, y sobre los mecanismos sociales que van detrás de ellas y sus consecuencias políticas. Las imágenes-palabra son los espacios que las artes visuales crean cuando elaboran obras con una clara dimensión de evaluación de las lógicas y convenciones mediáticas, visuales y verbales, que ellas mismas utilizan, representan y ponen en escena. El estudio de estas relaciones y de este espacio entre las imágenes y las palabras, esto es, el estudio de la imagen-palabra, permite una aproximación crítica, creativa y dinámica al campo retórico que define actualmente los roles, funciones y formas de circulación de las palabras y las imágenes.

En este sentido, la imagen-palabra es también un gesto y un movimiento que involucra en primera instancia una serie de cuerpos que son colocados en la realidad de la no inocencia de las palabras y las imágenes. El cuerpo mismo parece ser el primer objetivo de lo que tiene lugar en dicha instalación, montaje o disposición de objetos, cuerpos y mediaciones, de tal modo que su integridad, tanto como su fragmentación y sus configuraciones de percepción y sensibilidad se convierten en procesos y dinámicas con claras dimensiones políticas. Si hablamos de obras de las artes visuales, y si hablamos desde una perspectiva estética, hablamos entonces de formas de la sensibilidad (*Pathosformel*) y de cuerpos<sup>1</sup>. En la medida en que el leer y el ver son concebidos como actos inocentes, neutrales y mecánicos, que luego la razón juzga, administra y dirige, en esa misma medida admitimos y reconocemos un comportamiento respecto de las relaciones entre las imágenes y las palabras con una base ideológica ilusoria y sumamente conveniente para el control y la manipulación de nuestros afectos y de nuestras potencialidades de actuar reduciéndonos a un papel pasivo respecto a los mecanismos que se imponen como convenciones del ver, del leer y de las relaciones entre ambos<sup>2</sup>. Es necesario estudiar esta base ideológica, y ha sido posible hacerlo en sus manifestaciones a través de las artes visuales centroamericanas contemporáneas que explotan el espacio de la imagen-palabra.

En la época contemporánea los medios masivos de comunicación y los diferentes fenómenos en el *espacio público*<sup>3</sup> tienden a naturalizar y a manipular las con-

- 
1. *Pathosformeln* es un concepto propuesto por Aby Warburg para la explicación de diversas objetivaciones de experiencias primarias de la humanidad en formas sensibles. Véase Didi-Huberman 2002; Gombrich 2006.
  2. Esto pensaban Nietzsche, Benjamin, Althusser, Lefebvre y otros de los variados autores que han servido de pre-texto para las discusiones que nuestro texto ha abordado.
  3. Utilizamos acá conscientemente el equívoco término de “espacio público” para referirnos no sólo a la denotación que este concepto tiene dentro de la teoría social y dentro de la vida social de los grupos humanos contemporáneos, sino también para referirnos a

venciones mediales en beneficio de la fragmentación social, la segmentación social, la separación o agrupación sin convivencia y comunidad, la vigilancia total, el efectismo informativo y el ejercicio de una biopolítica cada vez más fuerte y penetrante, y no en la producción de espacios para su discusión. Esta investigación ha demostrado que la imagen-palabra de las artes visuales centroamericanas contemporáneas puede ser evaluada como un espacio para el planteamiento, desarrollo y exposición de esta discusión sobre las convenciones mediales, sus roles ideológicos y políticos, y sus implicaciones dentro de la cultura verbal y la cultura visual, y dentro de sus relaciones más allá del limitado contexto de lo que se asume como campo artístico.

La generación de artistas centroamericanos que inicia su trabajo en la década de 1990 se compromete con una continua experimentación con las relaciones entre las palabras y las imágenes. Pero esta experimentación, como hemos demostrado en los análisis de los casos de obras concretas en el desarrollo de este texto, no se centra ni se contenta con la forma en que las palabras y las imágenes han sido parte de las tradiciones artísticas locales y globales. En su lugar, esta experimentación busca sobrepasar los límites de lo que se concibe como una tradición artística, para integrar dimensiones de las palabras y de las imágenes, tanto como de sus relaciones, que se encuentran más allá del socialmente asumido campo artístico. Esta especie de excursión fuera de los límites del campo del arte ha permitido asumir el tema de las convenciones mediales no solamente referido a problemas de orden formal dentro de las composiciones de las obras, sino fundamentalmente para destacar las dimensiones políticas de dichas convenciones y de sus materializaciones en diferentes objetos de la vida contemporánea, como podrían ser los manuales de alfabetización, los bordados artesanales y domésticos, la piel y las heridas que le inscribe un cuchillo, los muros de la ciudad y su transformación en soportes de imágenes y palabras, los antiguos libros de catecismo, las tarjetas postales o los volantes panfletarios de propaganda política, por poner sólo unos pocos ejemplos de los que vimos en el desarrollo de este texto.

Muchos son los artistas que conforman esta generación y que por razones de espacio no hemos podido incluir con comentarios precisos y análisis concretos de sus obras. Sin embargo, en los análisis que hemos incluido en la tesis se pue-

---

la discusión enardecida y permanente de sus alcances. En esta discusión sobre de qué se trata cuando se discute sobre lo que podría ser denominado con el concepto de “espacio público” son centrales las posiciones encontradas de Kant, Koselleck, Arendt, Habermas y Luhmann, entre muchos otros intelectuales, filósofos y científicos sociales. Véase al respecto Rabotnikof 2005.

den desprender líneas de trabajo que se comparten entre los diferentes artistas de esta generación que experimentan con las relaciones entre las imágenes y las palabras. Artistas dentro de los que podríamos encontrar y habría que incluir, en Belice, a Santiago Cal, Michael Gordon, Richard Holder; en Costa Rica a Adela Marín, Adriana Castro, Cecilia Paredes, Esteban Piedra, Gioconda Rojas, Habacuc, Jorge Albán, José Alberto Hernández, Loida Pretiz, Lucia Madriz, Nadia Mendoza, Marco Chía, Roberto Guerrero, Joaquín Rodríguez del Paso, Susy Vargas, Victoria Cabezas, Yamil de la Paz, Sila Chanto; en El Salvador a Ana Urquilla, Camila Sol, Carmen Helena Trigueros, José David Herrera, Mayra Barraza, Muriel Hasbun, Ronald Morán, Walterio Iraheta, Eduardo Chang; en Guatemala a Diana de Solares, Edwin Guillermo, Francisco Auyón, Isabel Ruiz, Javier Payeras, Lucía Morán, María Adela Díaz, Rodolfo Walsch, Yasmín Hage; en Honduras a Adán Vallecillo, Johana Montero, Jorge Restrepo, Leonardo González, Miguel Barahona, Nahum Flores, Ronald Sierra, Víctor López, Xenia Mejía; en Nicaragua a David Ocón, Raúl Quintanilla, Patricia Villalobos, Rolando Castellón, Rodrigo González, Patricia Belli, Olman Leiva, Luis Morales Alonso; en Panamá a Amalia Tapia, Arturo Lidsay, Eduardo Navarro, Emilio Torres, Eric Fajardo, Fernando Toledo, Gabriel Chávez, Gustavo Araujo, Haydeé Suescum, Manuel Montilla, Miguel Ángel Lombardo, Miky Fábrega, Mira Valencia.

En todos ellos, más allá de las convenciones mediales, se pone en escena el campo retórico que regula las relaciones entre las imágenes y las palabras, al mismo tiempo que se ponen en marcha experimentaciones con dichas relaciones que hacen manifiestas las dimensiones ideológicas, políticas y represivas de dichas regulaciones, usos y hábitos verbales y visuales. Lo que hemos denominado *la dialéctica inestable y constante entre la cultura visual y la cultura verbal*, en nuestra producción cultural, ha permitido a estos artistas un diálogo crítico con otras formas y canales de producción, circulación, recepción, percepción, mediación y manipulación de las imágenes y las palabras, también como una respuesta a los impulsos masivos mediales de conformarse con ser un archivo de los excesos y de los extremos que rigen la vida social y un instrumento para rebajar las imágenes y las palabras al nivel del *cliché* y de simple herramienta para lograr el efecto masivo de *shock*, ambos políticamente muy convenientes y muy utilizados en la época contemporánea<sup>4</sup>.

En la historia de las relaciones entre las imágenes y las palabras, tanto como en la historia de las teorías sobre estas relaciones, se destaca una constante que hace imposible que estos problemas se atiendan como problemas propios de las artes

---

4. Véase, en este sentido, Featherstone 2007; N. Klein 2007; Lash y Lury 2007.

o enmarcados pasivamente dentro de los límites de las disputas estéticas y creativas de las tradiciones de producción artística. La explosión de experimentaciones, como la explosión de enunciaciones teóricas de análisis y de evaluación de los roles y de las fronteras entre la cultura visual y la cultura verbal, parecen ser un indicador inequívoco de un momento crítico de las convenciones mediales y del campo retórico vigente en un determinado momento de un contexto socio-cultural. La aparición de una numerosa cantidad de artistas, como hemos enlistado más arriba, preocupados por dichas convenciones y por su misma capacidad de intervenir en el campo retórico correspondiente, a partir de la década de 1990 en Centroamérica, puede ser tomada como la prueba de un contexto cultural en crisis. Esta crisis no sólo involucra los elementos habitualmente asociados con la época de transición democrática y pacificación que siguió al final de las guerras declaradas entre diversos sectores sociales de los países centroamericanos. A la fragmentación social, las inequidades económicas, la marginación y explotación étnica, la politización de fuerzas contestatarias, la represión policial, el monopolio del poder por parte de élites oligarcas, empresariales o militares, la restitución de derechos básicos a la totalidad de los ciudadanos, el rescate y el ejercicio de la memoria histórica, la lucha contra la impunidad por los crímenes políticos y de guerra, los reclamos de justicia, etc. se debe sumar también la redefinición del campo retórico por el que las palabras y las imágenes se producen, se legitiman, se autorizan, circulan y se archivan. Este punto se convierte en un elemento crucial de la época de transición, democratización y pacificación cuando nos damos cuenta de que toda la lógica política, tanto de dominación como de resistencia, explotación y represión tanto como de reclamo y lucha por la justicia, tienen lugar en dicho campo retórico, articulado no sólo con las fuerzas vivas que encarnan socialmente estos discursos, sino también con las palabras y las imágenes con las que se conforman como discursos, como figuras ideológicas, imaginarios o convicciones, en disputa y tensión contantes.

# Bibliografía

- AARSETH, E. (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- ADES, D. (Ed.). (1993). *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980*. New York: Yale University Press.
- AGAMBEN, G. (1998). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- AGAMBEN, G. (2008). *La potencia del pensamiento*. Barcelona: Anagrama.
- AGAN, G. C. (1980). "Ideology and Iconology". En W. J. T. Mitchell (Ed.), *The Languages of Images*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 15-23.
- AGUILAR, P. (1996). *Memoria y olvido de la Guerra Civil Española*. Madrid: Alianza.
- ALBIZU, E. (2003). "Estética de la literatura y el teatro". En R. Xirau y D. Sobrevilla (Eds.), *Estética*. Madrid: Trotta, pp. 171-200.
- ALCINA, J. (1990). *El arte precolombino*. Madrid: Akal.
- ALEMÁN, C., y PICARDI, A. (2004). *Cien años de arte en Panamá 1903-2003*. Panamá: Museo de Arte Contemporáneo.
- ALLEN, G. (2000). *Intertextuality: New Critical Idiom*. New York: Routledge.
- ALPERS, S. (1983a). "Interpretation without Representation". *Representation*, 1(1), pp. 31-42.
- (1983b). *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press.
- ALPERS, S., y ALPERS, P. (1972). "Ut Pictura Noesis? Criticism in Literary Studies and Art History". *New Literary History*, 3, 458.
- ALTHUSSER, L. (2003). Ideología y aparatos ideológicos de Estado. En S. Žižek (Ed.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*. México: F.C.E., pp. 115-155.

- ALVARADO, M., y MASON, P. (2001). "La desfiguración del otro: sobre la historia de una técnica de producción del retrato 'etnográfico'". *Aisthesis*, 34, pp. 242-257.
- AMORÓS, M. (2008). *Los situacionistas y la anarquía*. Bilbao: Muturreko Burutazioak.
- ARELLANO, J. (1981). "La pintura en Nicaragua". *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación*, 39, 1-82.
- ARON, R. (1969). *Los marxismos imaginarios. De Sartre a Althusser*. Caracas: Monte Ávila.
- ASSMANN, A. (2006). *Erinnerungsräume*. München: C. H. Beck.
- ASSMANN, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis*. München: C. H. Beck.
- ASTIASARÁN, C. (2004). *Alejandro Ramírez. De Taki al TLC*. Consultado 11/01/2009 en: <<http://www.artstudiomagazine.com/especiales/taki-tlc.html>>.
- AUGÉ, M. (2007). "La puesta en escena del mundo". En Ayuntamiento de Córdoba (Ed.), *III Taller Internacional de Arte Contemporáneo. TAC Córdoba 2007*. Córdoba: COSO Producciones, pp. 96-101.
- (2008). *Los "no lugares": espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- AUMONT, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- BAADER, H. (2003). "Paragone". En U. Pfisterer (Ed.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. Stuttgart: Metzler, pp. 261-264.
- BACA, D. (2008). *Mestiz scripts, digital migrations and the territories of writing*. New York: Palgrave Macmillan.
- BACHMANN-MEDICK, D. (2007). *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: Rowohlt.
- BAJTÍN, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination*. Texas: Austin University Press.
- (2002). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BAL, M. (1990). "The Point of Narratology". *Poetics Today*, 11(4), pp. 727-753.
- (1998). "Narrative and The Visual Literary Arts". En M. Kelly (Ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, Vol. 3, pp. 328-331.
- BAL, M., y BRYSON, N. (1991). "Semiotics and Art History". *Art Bulletin*, 73(2), pp. 174-208.
- (2000). *Looking in: the art of viewing*. New York: Routledge.
- BARJAU, E. (1990). "Introducción". En G. E. Lessing (Ed.), *Laocoonte*. Madrid: Técno.
- BARKER, F. (1985). *Cuerpo y temblor. Un ensayo sobre la sujeción*. Buenos Aires: Abbat.
- BARNITZ, J. (2001). *Twentieth-Century Art of Latin America*. New York: University of Texas Press.
- BARTHES, R. (1970). L'ancienne rhétorique. *Communications*, 16, pp. 172-223.

- (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces*. Barcelona: Paidós.
- (1995). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- (2004). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTLETT, R. (1976). *Muybridge: Man in Motion*. Berkeley: University of California Press.
- BAUDRILLARD, J. (1971). *La sociedad de consumo*. Barcelona: Plaza & Janés.
- BAXANDALL, M. (1985). *Patters of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press.
- BAYÓN, D. (1974). *América Latina en sus artes*. México: Siglo XXI.
- (1976). *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Ávila.
- (1982). “Las artes aplicadas barrocas en Latinoamérica”. En Museo Nacional de Bellas Artes (Ed.), *Exposición. Barroco Latinoamericano*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes/Universidad de Buenos Aires, pp. 69-80.
- BELTING, H. (1987). *The End of The History of Art?* Chicago: University of Chicago Press.
- (1990). *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: C. H. Beck.
- (2001). *Bild-Anthropologie*. München: Fink.
- (2004). *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. 6 Anfl.* München: C. H. Beck.
- (2007a). *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch*. München: Fink.
- (2007b). “Blickwechsel mit Bildern. Die Bildfrage als Körperfrage”. En H. Belting (Ed.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch*. München: Fink, pp. 49-76.
- (2008). *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München: C. H. Beck.
- BENJAMIN, W. (1977). “Der Autor als Produzent”. En: W. Benjamin (Ed.), *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. 2/2, pp. 683-701.
- (1989a). “Anzeichnungen zu Franz Kafka”. En W. Benjamin (Ed.), *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. 2, pp. 1228-1264.
- (1989b). “Franz Kafka”. En W. Benjamin (Ed.), *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. 2, pp. 418-419.
- (1989c). “Rezension zu Anja und Georg Mendelssohn. Der Mensch in der Handschrift”. En W. Benjamin (Ed.), *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. 2, pp. 138-139.
- (1989d). “Schreibendes Kind”. En W. Benjamin (Ed.), *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. 6, pp. 200-201.
- (1989e). “Zur Graphologie”. En W. Benjamin (Ed.), *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. 2, pp. 185-186.

- (1991). “Berliner Chronik”. En W. Benjamin (Ed.), *Gesammelte Schriften. Band VI: Fragmente Autobiographische Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, pp. 465-519.
- (2002). “Kleine Geschichte der Photographie”. En W. Benjamin (Ed.), *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, pp. 300-324.
- BENNASSAR, B. (Ed.). (1981). *Inquisición española: poder político y control social*. Barcelona: Crítica.
- BERG, W. B. (Ed.). (2004). *Imágenes en vuelo, textos en fuga*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert.
- BERG, W. B., y BORSÒ, V. (Eds.). (2006). *Unidad y pluralidad de la cultura latinoamericana. Géneros, identidades y medios*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert.
- BESANÇON, A. (2003). *La imagen prohibida*. Madrid: Siruela.
- BEYER, V. (Ed.). (2006). *Das Bild ist der König: Repräsentation nach Louis Marin*. München: Fink.
- BLOCK DE BEHAR, L. (1984). *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. Madrid: Siglo XXI.
- BLUMENBERG, H. (1999). *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BLÜMLE, C., y HEIDEN, A. VON DER (Eds.). (2005). *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacan Bildtheorie*. Zürich/Berlin: diaphanes.
- BOEHM, G. (Ed.). (1994). *Was ist ein Bild?* München: Fink.
- BOERI, S. (2003). *Border Syndrome. Notes for a Research Program in: Territories, Islands, Camps and Other States of Utopia*. Berlin: KW-Institute for Contemporary Art.
- BOLTER, J. D. (1991). *Writing Space: The Computer, Hypertext and the History of Writing*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum.
- BORGES, P. (Ed.). (1992a). *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas* (vol. 2). Madrid: B.A.C.
- (Ed.). (1992b). *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas* (vol. 1). Madrid: B.A.C.
- BOURDIEU, P. (1997). *Razones páticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- BOZAL, V. (1996). “Orígenes de la estética moderna”. En V. Bozal (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, vol. 1, pp. 17-30.
- BREA, J. L. (2005). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- BREDEKAMP, H.; BÄTSCHMANN, O.; BOCKEMÜHL, M.; BOEHM, G.; CLAUSBERG, K.; DITTMANN, L. et al. (1989). *Kunstgeschichte, aber wie?* Berlin: Dietrich Reimer.

- BREDEKAMP, H., y BOEHM, G. (Eds.). (2008). *Ikonologie der Gegenwart*. München: Fink.
- BREIDBACH, O. (2000). *Das Anschauliche oder über die Anschauung von Welt*. Wien: Springer.
- BRETT, R. (2007). *Una guerra sin batallas: del odio, la violencia y el miedo en el Ixcán y el Ixil, 1972-1983*. Ciudad de Guatemala: F&G.
- BROSCH, R. (Ed.). (2004). *Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*. Berlin: Trafo.
- BRYSON, N. (2001). *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*. München: Fink.
- BRYSON, N.; HOLLY, M. A. y MOXEY, K. (Eds.). (1994). *Visual Cultur. Images and Interpretations*. London.
- BURGOS, E. y MENCHÚ, R. (1992). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Madrid: Padilla.
- BURKE, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- BURNS, E. B. (1986). *Eadweard Muybridge in Guatemala, 1875*. Berkeley: University of California Press.
- BUTLER, J. (1997a). *Körper von Gewicht*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1997b). *The Psychic Life of Power*. New York: Stanford University Press.
- BÜTTNER, S. (2000). *Die Literaturtheorie bei Platon und ihre anthropologische Begründung*. Tübingen: Francke.
- CARRILLA, E. (1972). *La literatura barroca en Hispanoamerica*. Madrid: Anaya.
- CASAS, B. de las (2005). *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Madrid: Alianza.
- CASAÚS, M. (2002). *La metamorfosis del racismo en Guatemala*. Ciudad de Guatemala: Cholsamaj.
- CASAÚS, M. y GARCÍA, T. (2005). *Las redes intelectuales centroamericanas: un siglo de imaginarios nacionales (1829-1920)*. Ciudad de Guatemala: F&G.
- CAVALLO, G. y CHARTIER, R. (Eds.). (1997). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.
- CAZALI, R. (2003). *Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala*. Ciudad de Guatemala: La Curandería/Centro Cultural de España.
- CAZALI, R. (2006). "Buscando el reflejo en el espejo. Dilemas de la representación". En K. Power (Ed.), *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*. Madrid: Fundación César Manrique, pp. 131-148.
- CEA, J. (1986). *De la pintura en El Salvador*. San Salvador: Editorial Universitaria.
- CENTRAL STATISTICAL OFFICE OF BELIZE (2006). *Belize 2000. Housing and Population Census*. Consultado 23/11/2008 en: <<http://celade.cepal.org/cgi-bin/RpWebEngine.exe/PortalAction?&MODE=MAIN&BASE=CPVBLZ2000&MAIN=WebServerMain.inl>>.

- CENTRO CULTURAL DE MÉRIDA OLIMPO (Ed.). (2000). *ZERO. New Belizean Art*. Mérida: Centro Cultural de Mérida/Image Factory Belize.
- CERTEAU, M. De (2007). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- CHARTIER, R. (1999). *Cultura escrita, literatura e historia*. México: F.C.E.
- CHRISTOPHE, C. (1990). *Naissance des «intellectuels»: 1880-1900*. Paris: Les Editions de Minuit.
- CICERÓN (2005). *Tusculanae Disputationes*. Madrid: Gredos.
- CLASSEN, C. (1993). *Worlds of Sense: Exploring the Sense in History and Across Cultures*. London: Routledge.
- CLÜVER, C. (2007). "Intermediality and Interarts Studies". En J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn y H. Führer (Eds.), *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press, pp. 19-38.
- COCIMANO, G. (2003). *El fin del secreto. Ensayo sobre la privacidad contemporánea*. Buenos Aires: Dunken.
- COMISIÓN PARA EL ESCLARECIMIENTO HISTÓRICO, GUATEMALA (Ed.). (1999). *Guatemala. Memoria del Silencio*. Ciudad de Guatemala: CEH.
- COSER, L. (1992). *Maurice Halbwachs on Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- COULTER, L. (2006). *Secretos en piedra: todo sobre los jeroglíficos mayas*. Ciudad de Guatemala: Piedra Santa.
- CRARY, J. (1999). *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. London: MIT Press.
- CRARY, J. y KWINTER, S. (Eds.). (1996). *Incorporaciones*. Madrid: Cátedra.
- CUESTA, J. (1998). "Memoria e Historia. Un Estado de la Cuestión". *Ayer*, 32, pp. 203-246.
- CULLER, J. (1981). *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press.
- CURTIUS, E. R. (1993). *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen: Francke.
- DAVIS, T. (2004). *The Face on the Screen: Death, Recognition and Spectatorship*. Chicago: Chicago University Press.
- DEBRAY, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1985). *El Antiedipo*. Barcelona: Paidós.
- (1997). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia II*. Valencia: Pre-textos.
- D'ERRICO, F. (2003). "Archaeological Evidence for the Emergence of Language, Symbolism, and Music: An Alternative Multidisciplinary Perspective". *Journal of World Prehistory*, 1, pp. 1-70.

- DERRIDA, J. (1989). “Il faut bien manger’ ou le calcul du sujet”. Entretien avec J. L. Nancy. *Cahiers Confrontation*, 20, pp. 91-114.
- DERRIDA, J. (2005). *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1990). *Devant l’image: question posée aux fins d’une histoire de l’art*. Paris: Minuit.
- (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- (2002). *L’image survivante: histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: De Minuit.
- (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- (2007). “Klagebilder, beklagenswerte Bilder?”, *Trajekte*, 15, pp. 29-35.
- (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- DIÓN CRISÓSTOMO (1989). *Discursos XII-XXXV*. Madrid: Gredos.
- DOBAL, S. (2001). “Ciencia e exotismo: os índios na fotografia brasileira do século XIX”. *Cadernos de Antropologia e Imagen*, 12(1), pp. 67-85.
- DÜNNE, J. y GÜNDEL, S. (Eds.). (2006). *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- DURAN, J. (2003). “Los últimos 10 años: de Minus 8 a Zero + 10”. *Arteamérica*, (1). Consultado 11/01/2009 en: <www.arteamerica.cu/1/dossier/duran.htm>.
- (2006). *Landings territory 2nd*. Mérida: Instituto de Cultura de Yucatán.
- (Ed.). (2004). *Landings 1st*. Mérida: Instituto de Cultura de Yucatán.
- DÜRINGER-HUDA, A. (1996). *Propaganda im Nationalsozialismus. Eine Literaturstudie unter spezieller Berücksichtigung der bildenden Kunst als Propagandamittel*. Salzburg: Universität Salzburg.
- DUSSEL, E. (Ed.). (1985). *Historia general de la Iglesia en América Latina* (vol. 6). Salamanca: Sígueme.
- EAGLETON, T. (1976). *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*. London/New York: Verso.
- (1986). *Against the Grain: Essays 1975-1985*. London: Verso.
- ETTE, O. (1994). “Imagen y poder-poder de la imagen: acerca de la iconografía martiana”. *Lateinamerika-Studien*, 34, pp. 225-297.
- (1998). *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2004). *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kadmos.
- (2005a). “Una literatura sin residencia fija. Insularidad, historia y dinámica sociocultural en la Cuba del siglo XX”. *Revista de Indias*, LXV(235), pp. 729-754.
- (2005b). *ZwischenWeltenSchreiben. Literatur ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos.
- (2008). *Literatura en movimiento*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- FALLA, R. (1992). *Masacres de la selva: Ixcán, Guatemala 1975-1982*. Ciudad de Guatemala: Editorial Universitaria.
- FEATHERSTONE, M. (2007). *Consumer Culture and Postmodernism*. Los Angeles: Sage Publications.
- FELTEN, U. y MAURER QUEIPO, I. (2007). *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume*. Tübingen: Stauffenburg.
- FIALLOS, R. (1989). *La plástica hondureña*. Tegucigalpa: Litografía López.
- FLECKNER, U. (2007). *Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*. Berlin: Akademie Verlag.
- FLORES ZÚÑIGA, J. C. (1992). *Magia y Realismo. Arte contemporáneo centroamericano*. Tegucigalpa: Ediciones Galería de Arte Trio's.
- FORD, S. (2007). *Die Situationistische Internationale. Eine Gebrauchsanleitung*. Hamburg: Edition Nautilus.
- FORNET-BETANCOURT, R. (2001). *Transformación del marxismo. Historia del marxismo en América Latina*. México: Plaza y Valdés.
- FOSTER, H. (Ed.). (1988). *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press.
- FOUCAULT, M. (1994a). "Les mailles du pouvoir". En M. Foucault (Ed.), *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, vol. 2, pp. 1001-1020.
- (1994b). "Naissance de la biopolitique". En M. Foucault (Ed.), *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, vol. 3, pp. 818-825.
- (2000). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- FRONTISI-DUCROUX, F. y VERNANT, J. P. (1997). *Dans l'oeil du miroir*. Paris: Odile Jacob.
- FYFE, G. y LAW, J. (Eds.). (1988). *Picturing Power: Visual Depiction and Social Relations*. New York: Routledge.
- GALERÍA GUATEMALA (1990). *Muestra de Pintura del Siglo xx*. Ciudad de Guatemala: Ediciones Grupo G y T.
- GALINDO, R. J. (2008). *Regina José Galindo*. Consultado 09/09/2009 en: <<http://www.reginajosegalindo.com>>.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1989). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- GARDINER, M. (1992). *The Dialogics of Critique: M. M. Bakhtin and the Theory of Ideology*. New York: Routledge.
- GASKELL, I. (2001). "Visual History". En P. Burke (Ed.), *New Perspectives on Historical Writing*. Oxford: Polity Press, pp. 187-217.
- GENETTE, G. (1979). *Introduction à l'architexte*. Paris: Éditions du Seuil.
- (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- (1989). "Discurso del relato". En G. Genette (Ed.), *Figuras III*. Barcelona: Lumen, pp. 75-327.

- (1997). *La obra de arte I*. Barcelona: Lumen.
- (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- (2000). *La obra de arte II*. Barcelona: Lumen.
- GILMAN, E. (2000). “Los estudios inter artísticos y el ‘imperio’ del lenguaje”. En A. Monegal (Ed.), *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libro, pp. 187-222.
- GOMBRICH, E. (1982). *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Cornell University Press.
- (1985). “Image and Word in Twentieth-Century Art”. *Word and Image*, 1(3), pp. 213-241.
- (2003). *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Madrid: Debate.
- (2006). *Aby Warburg*. Hamburg: Philo Fine Arts.
- GONZÁLEZ PALMA, L. (1999). *Luis González Palma*. Consultado 29/01/2010 en: <[www.raintaxi.com/online/1999spring/palma.shtml](http://www.raintaxi.com/online/1999spring/palma.shtml)>.
- (2007). *La mirada crítica*. Consultado 15/10/2009 en: <[www.lannan.org/lf/art/search\\_detail/luis-gonzalez-palma-la-mirada-critica/](http://www.lannan.org/lf/art/search_detail/luis-gonzalez-palma-la-mirada-critica/)>.
- (2007b). *Luis González Palma*. Consultado 29/01/2010 en: <[www.gonzalezpalma.com](http://www.gonzalezpalma.com)>.
- GONZÁLEZ-CRUSSI, F. (2007). *Verbotene Blicke, schamloses Sehen. Das Auge und die Welt*. Berlin: Berlin University Press.
- GOULDNER, A. (1980). *La formación de los intelectuales y ascenso de una nueva clase*. Madrid: Alianza.
- GREIMAS, A. J. (1990). *Del sentido II: ensayos semióticos*. Madrid: Gredos.
- GREIMAS, A. J. y CORTES, J. (2006). “Texto”. En A. J. Greimas y J. Cortes (Eds.), *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, pp. 409-410.
- GRIGAT, S., GRENZFURTHNER, J. y FRIESINGER, G. (2006). *Spektakel-Kunst-Gesellschaft*. Berlin: Verbrecher Verlag.
- GROYS, B. (2003). *Topologie der Kunst*. München: Carl Hanser.
- GRUZINSKI, S. (1994). *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México: F.C.E.
- (2000). *La colonización de lo imaginario*. México: F.C.E.
- (2001). *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós.
- GUASCH, A. M. (2006). *La crítica dialogada*. Murcia: CENDEAC.
- GUBERN, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.
- (2000). *El Eros electrónico*. Madrid: Taurus.
- GÜNZEL, S. (2007). “Raum-Topographie-Topologie”. En S. Günzel (Ed.), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: Transcript, pp. 13-29.

- HAARMANN, H. (2001). *Historia universal de la escritura*. Madrid: Gredos.
- HABSBAWM, E. (1997). *On History*. New York: The New Press.
- HAGSTRUMS, J. (1987). *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press.
- HARKER, J. (2007). *Jonathan Harker Statement*. Consultado 23/02/2009 en: <www.jonathanharker.com/statement-esp>.
- HARKER, J. (2007b). *Jonathan Harker*. Consultado 25/11/2009 en: <www.jonathanharker.com>.
- HASKELL, F. (1994). *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*. Madrid: Alianza.
- HASSELKUS, H. (2003). *Wooh: introducción al conocimiento de los códices mayas*. México: Selbstverlag.
- HEDLING, E., y Lagerroth, U.-B. (Eds.). (2002). *Cultural Functions od Intermedial Exploration* (Vol. 62). Amsterdam/New York: Rodopi.
- HEIDEGGER, M. (2006). *Der Satz vom Grund*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- HELD, D. (2004). "Conflict and Repose: Dialectics of the Greek Ideal in Nietzsche and Winckelmann". En P. Bishop (Ed.), *Nietzsche and antiquity: his reaction and response to the classical tradition*. Melton: Boydell y Brewer, pp. 411-425.
- HENDRICKS, G. (1975). *Eadweard Muybridge: The Father of the Motion Picture*. New York: Grossman Publishers.
- HERNÁNDEZ, P. (2005). "Sobre la descripción: tres Américas en el siglo XVI". *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 103, pp. 35-44.
- HERRING, A. (2005). *Art and writing in the Maya cities*. New York: Cambridge University Press.
- HIGGINS, D. (1966). "Intermedia". *Something Else Newsletter*, 1, pp. 3-12.
- HIGH, E. y SAMPSON, G. (Eds.) (2002). *Colonialist photography: imag(in)ing race and place*. London: Routledge.
- HILL, E. y MIGNOLO, W. (Eds.) (1994). *Writing without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Durham: Duke University Press.
- HOCKS, M. y KENDRICK, M. (Eds.) (2003). *Eloquent Images. Word and Images in the Age of New Media*. London: The MIT Press.
- HOFFMANN, A. y SCHMIDT, P. (Eds.) (1997). *Die Bücher der Maya, Mixteken und Azteken*. Frankfurt a.M.: Vervuert.
- HORSTKOTTE, S. y LEONHARD, K. (Eds.) (2006). *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- HUBER, J. (Ed.) (2004). *Ästhetik Erfahrung*. Wien/New York/Zürich: Volde-meer/Springer.
- INFANTES, V. (1998). "La mirada en la escritura. Una historia de la lectura y del lector". *Bulletin Hispanique*, 100(2), pp. 333-341.

- IVINS, W. (1975). *Imagen impresa y conocimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- JANKÉLÉVICH, V. (1990). *Lo puro y lo impuro*. Madrid: Tecnos.
- JAY, M. (1988). "Scopic Regimes of Modernity". En H. Foster (Ed.), *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, pp. 114-133.
- KANSTEINER, W. (2002). "Finding meaning in memory: a methodological critique of collective memory studies". *History and Theory*, 41, pp. 179-197.
- KELLY, M. (2003). *Iconoclasm in Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KERCKHOVE, D. De (1999). *La piel de la cultura: investigando la nueva realidad electrónica*. Barcelona: Gedisa.
- KLEIN, K. (2000). "On the Emergence of Memory in Historical Discourse". *Representations*, 69, pp. 127-150.
- (2007). *The shock doctrine: the rise of disaster capitalism*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt.
- KOEBNER, T. (Ed.). (1989). *Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste*. München: Text und Kritik.
- KÖNIG, V. (2007). "Icons, Piktogramme, Symbole-Graphische Kommunikationssysteme im alten Mexiko". En M. Wullen (Ed.), *Das abc der Bilder*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, pp. 36-39.
- KOSSOY, B. (2001). *Fotografía e historia*. Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada.
- KOTZ, L. (2010). *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art*. New York: MIT Press.
- KRIEGER, M. (2000). "El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo -y la obra literaria". En A. Monegal (Ed.), *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, pp. 139-160.
- KRISTEVA, J. (1978). "La palabra, el diálogo y la novela". En J. Kristeva (Ed.), *Semiótica*. Madrid: Fundamentos, pp. 187-225.
- KRUSE, C. (2003). *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*. München: Fink.
- LACAN, J. (1987). *El seminario de Jacques Lacan n.º. 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- LACLAU, E. (1977). *Politics and Ideology in Marxist Theory*. London: New Left Review Editions.
- LAGRANDEUR, K. (2003). "Digital Images and Classical Persuasion". En M. Hocks y M. Kendrick (Eds.), *Eloquent Images*. London: The MIT Press, pp. 117-136.
- LANHAM, R. (1993). *The Electronic Word: Democracy, Technology and the Arts*. Chicago: University of Chicago Press.
- LASH, S. y LURY, C. (2007). *Global Culture Industry: The Mediation of Things*. Cambridge: Polity Press.

- LATOUR, B. (1993). *We Have Never Been Modern*. Cambridge: Harvard University Press.
- LATOUR, B. y WEIBEL, P. (2002). *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*. London: The MIT Press.
- LAUDE, J. (1972). "On the Analysis of Poems and Paintings". *New Literary History*, 3(3), 471-486.
- LECOQ, A.-M. (2001). *La querelle des anciens et des modernes. XVIIe-XVIIIe siècles*. Paris: Gallimard.
- LEE, R. W. (1982). *Ut pictura poesis. La teoría humanista de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- LEFEBVRE, H. (1983). *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. México: F.C.E.
- (2000). *La production de l'espace* (4ª ed.). Paris: Anthropos.
- LEGOFF, J. (1991). *El orden de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- LEITNER, B. (1998). *Sound, Space*. Ostfildern: Cantz.
- LEMKE, T. (2007). *Biopolitik*. Hamburg: Junius.
- LEÓN-PORTILLA, M. (2003). *Códices: los antiguos libros del Nuevo Mundo*. México: Aguilar.
- LEROI-GOURHAN, A. (1964). *Le geste et la parole. Technique et langage* (vol. 1). Paris: Albin Michel.
- (1965). *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes*. Paris: Albin Michel.
- LESSING, G. E. (1990). *Laocoonte*. Madrid: Ténos.
- LEVIN, D. M. (1999). *The Philosopher's Gaze. Modernity in the Shadows of Enlightenment*. Berkeley: University of California Press.
- (Ed.). (1993). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press.
- LÉVINAS, E. (1993). *Entre nosotros: ensayos para pensar en otro*. Valencia: Pre-Textos.
- LEVINE, R. (1989). *Images of History: 19th and Early 20th Century Latin American Photographs as Documents*. Duke: Duke University Press.
- LÉVY, P. (1994). *L'intelligence collective: pour une anthropologie du cyberspace*. Paris: Découverte.
- LINDO, R. (1988). *Pintura salvadoreña*. San Salvador: H. Senado de la Nación.
- LIPOVETZSKY, G. (1986). *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- LÓPEZ, E. y BECERRA, L. (1994). *Honduras: Visión panorámica de su pintura*. Tegucigalpa: Baktun.
- LOTMAN, Y. M. (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- LOWY, M. (1982). *El marxismo en América Latina*. México: Era.
- LUCIE-SMITH, E. (2004). *Latin American Art of the 20th Century*. New York: Thames & Hudson.

- LUJÁN, J. (Ed.). (1997). *Historia General de Guatemala*. Ciudad de Guatemala: Asociación de Amigos del País/Fundación para la Cultura y el Desarrollo.
- MALCUZYNSKI, M. P. y Duchet, C. (1999). *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*. Amsterdam: Rodopi.
- MALDONADO, T. (1994). *Lo real y lo virtual*. Barcelona: Gedisa.
- MANGUEL, A. (1998). *Una historia de la lectura*. Madrid: Alianza/Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- MANTHEY, J. (1984). *Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie*. München/Wien: Hanser.
- MARAVALL, J. A. (1998). *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de la una sociedad*. Madrid: Alianza.
- MARCHESE, A., y Forradellas (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- MARIN, L. (1981). *Le portrait du roi*. Paris: Seuil.
- (1994). *De la représentation*. Paris: Gallimard-Le Seuil.
- (2005). *Politiques de la représentation*. Paris: Kime.
- MARIÑAS Otero, L. (1977). *La pintura de Honduras*. Tegucigalpa: Secretaría de Cultura, Turismo e Información.
- MARION, J. L. (1990). “El interpelado”. *Taula. Quaderns de pensament*, 13-14, pp. 87-97.
- MARKIEWICZ, H. (2000). “*Ut pictura poesis*. Historia del topos y del problema”. En A. Monegal (Ed.), *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, pp. 51-87.
- MARSH, A. (2004). *Visual Culture: The politics of the Lens and the Screen*. Melbourne: RMIT University Press.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. México: Gustavo Gili.
- (2002). “Medios y culturas en el espacio latinoamericano”. *Iberoamericana* (6), pp. 89-106.
- (Ed.). (1999). *Cultura y Globalización*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Centro de Estudios Sociales.
- MARTÍNEZ, A., y TAMAGNO, L. (2006). “La naturalización de la violencia. Un análisis de fotografías antropométricas de principios del siglo xx”. *Cuadernos de Antropología Social*, 24, pp. 93-112.
- MEAD, M. (1975). “Visual Anthropology en a Discipline of Words”. En P. Hockings (Ed.), *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton, pp. 3-10.
- MELVILLE, H. (1976). *Moby Dick*. Barcelona: Planeta.
- MENÉNDEZ, E. (1972). “Racismo, colonialismo y violencia científica”. *Revista Transformaciones* 47, pp. 169-196.
- MENJIVAR, M. (Ed.) (2005). *Historia y Memoria: perspectivas teóricas y metodológicas* (Vol. 135). San José: FLACSO-Costa Rica.

- MENKE, C. (1997). *La soberanía del arte*. Madrid: Visor.
- MÉRIDA, M. (1937). "Historia crítica de la Inquisición en Guatemala". *Boletín del Archivo General de Guatemala*, III(1), pp. 12-23.
- MERLEAU-PONTY, M. (1979). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- METZ, C. (1982). *The Imaginary Signifier*. Bloomington: Indiana University Press.
- MEYER-KALKUS, R. (2001). *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. Berlin: Akademischer Verlag.
- MICHAUD, Y. (2006). "Visualizaciones. El cuerpo y las artes visuales". En J. J. Courtine (Ed.), *Las mutaciones de la mirada. El siglo xx*. Madrid: Taurus, pp. 401-420.
- MILLER, M. E. (1999). *El arte de Mesoamérica*. Barcelona: Destino.
- MILLER, N. (1999). *In the Shadow of the State. Intellectuals and Quest for National Identity in Twentieth-Century Spanish America*. London: Verso.
- MIRALLES, A. (1971). *Introducción a la historia del libro*. México: F.C.E.
- MIRZOEFF, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- MITCHELL, W. J. T. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2000). "Más allá de la comparación: imagen, texto, método". En A. Monegal (Ed.), *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, pp. 223-254.
- (2005). *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- (Ed.) (1980). *The Languages of Images*. Chicago: University of Chicago Press.
- (Ed.) (1993). *Art and the Public Sphere*. Chicago: Chicago University Press.
- MOLES, A. (1991). *La imagen. Comunicación funcional*. México: Trillas.
- MOLINA, I. (1995). *El que quiera divertirse. Libros y sociedad en Costa Rica (1750-1914)*. San José: EUCR.
- (2004). *La estela de la pluma. Cultura impresa e intelectuales en Centroamérica durante los siglos XIX y XX*. San José: EUNA.
- MOLINA, I., y ENRÍQUEZ, F. (Eds.). (2000). *Fin de siglo XIX e identidad nacional en México y Centroamérica*. Alajuela: MHCJS.
- MOLINUEVO, J. L. (1998). *La experiencia estética moderna*. Madrid: Síntesis.
- MONEM, N. (Ed.). (2009). *Art and Text*. New York: Black Dog.
- MONTERO, G. (2010 [1971]). "La Primera Bienal Centroamericana de Pintura". *Semanario Universidad. Universidad de Costa Rica, 1863*, año XIV, 11-17 agosto, pp. 24 ss.
- MONTOYA, J. (Ed.) (2001). *La escritura del cuerpo / El cuerpo de la escritura*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.

- MORLEY, S. (2005). *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*. Los Angeles: University of California Press.
- MUDROVICIC, M. I. (2005). *Historia, Narración y Memoria. Los debates actuales en filosofía de la Historia*. Madrid: Akal.
- MÜLLER, W. (2008). "Ironie". En A. Nünning (Ed.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, pp. 333-334.
- MUSEO DE ARTE Y DISEÑO CONTEMPORÁNEO (2006). *¿Qué Centroamérica?* Consultado 27/04/2008 en: <[http://www.madc.ac.cr/mambo452/index.php?option=com\\_content&task=view&id=157&Itemid=59](http://www.madc.ac.cr/mambo452/index.php?option=com_content&task=view&id=157&Itemid=59)>.
- NANCY, J. L. (2000). *Le Regard du portrait*. Paris: Galilée.
- NARANJO, J. (Ed.). (1992). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- NEGRI, A. (2002). *Du retour. Abécédaire biopolitique*. Paris: Calmann-Levy.
- NEUMEYER, A. (1964). *Der Blick aus dem Bilde*. Berlin: Gebr. Mann.
- NIETZSCHE, F. (1972). "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben". En G. Colli y M. Montinari (Eds.), *Werke. Kritische Gesamtausgabe. Dritte Abteilung. Erster Band*. Berlin: Walter De Gruyter, pp. 280-296.
- NIETZSCHE, F. (1974). "Fragmente 38[12]". En G. Colli y M. Montinari (Eds.), *Werke. Kritische Gesamtausgabe. Siebente Abteilung. Dritter Band. Nachgelassene Fragmente Herbst 1884 bis Herbst 1885*. Berlin: Walter de Gruyter, p. 338.
- NIETZSCHE, F. (1992). *Fragments póstumos*. Bogotá: Norma.
- NORA, P. (1989). "Between memory and history: les lieux de mémoire". *Representations*, 26, pp. 7-25.
- NORA, P. (1998). "Las aventuras de lieux de mémoire". *Ayer*, 32, pp. 16-34.
- NÜNNING, A. y NÜNNING, V. (Eds.). (2002). *Erzähltheorie, transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- OFICINA DE DERECHOS HUMANOS DEL ARZOBISPADO DE GUATEMALA (Ed.). (1998). *Guatemala nunca más. Informe del proyecto interdiocesano de recuperación de la memoria histórica*. REHMI. Ciudad de Guatemala: Tercera Prensa.
- ONG, W. (1982). *Orality and Literacy: Technologizing of the Word*. New York: Routledge.
- OYUELA, L. (1995). *La batalla pictórica. Síntesis de la historia de la pintura hondureña*. Tegucigalpa: Centro Editorial S.R.L.
- PANOFSKY, E. (1927). "Die Perspektive als symbolische Form". En F. Saxl (Ed.), *Vorträge der Bibliothek Warburg*. Leipzig/Berlin: Teubner, pp. 258-330.
- PANOFSKY, E. (1972). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- PARDO, J. L. (1991). *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Serbal.
- PAUL, G. (2004). *Bilder des Krieges. Krieg der Bilder*. München: Schöningh/Fink.
- PEIRCE, C. S. (1931). *Collected Papers* (Vol. II). Cambridge: Harvard University Press.

- PÉREZ-RATTON, V. (2002). *Priscilla Monge. Armas equívocas*. San José: Teor/ÉTica.
- (2006). “La cintura de América. Algo más que bananos, volcanes y un canal”. En K. Power (Ed.), *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*. Madrid: Fundación César Manrique, pp. 245-260.
- PÉREZ-RATTON, V. y OLMO, S. (2004). *Todo incluido. Imágenes Urbanas de Centroamérica*. Madrid: Centro Cultural Conde Duque/Consejería de Arte de la Comunidad de Madrid.
- PÉREZ-RATTON, V. y SALMERÓN, E. (2007). *Auras de Guerra. Intervenciones dentro el espacio público revolucionario nicaragüense*. San José: Fundación Teor/ÉTica.
- PETRUCCI, A. y GIMENO, F. (Eds.). (1995). *Escribir y leer en Occidente*. Valencia: Universidad de Valencia.
- PLATÓN (1983). *Diálogos II. Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Cratilo* (J. L. Calvo, Trans.). Madrid: Gredos.
- (1986). *Diálogos IV. La República*. Madrid: Gredos.
- (2003a). *Diálogos V. Parménides. Teeteto. Sofista. Político*. Madrid: Gredos.
- (2003b). *Diálogos VIII. Las leyes*. Madrid: Gredos.
- PLESSNER, H. (1983). “Die Frage nach der *Conditio humana*”. En H. Plessner (Ed.), *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, pp. 136-140.
- PLETT, H. F. (Ed.). (1991). *Intertextuality*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- PLOTKIN, M. y GONZÁLEZ, R. (2000). *Localismo y globalización. Aportes para una historia de los intelectuales en Iberoamérica*. Madrid: CSIC.
- PLUTARCO (1989). “Sobre la fama de los atenienses”. En Plutarco (Ed.), *Obras morales y de costumbres* (vol. V). Madrid: Grados, pp. 250-328.
- POOLE, D. (1999). “Raza y retrato: hacia una historia de la fotografía”. *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, 16(6), 225-252.
- PORTER, R. (1988). “Seeing the Past”. *Past & Present*, 118(1), pp. 186-205.
- PRIEST, S. (1996). *Doing Media Research: An Introduction*. Los Angeles: Sage.
- Pseudo Longino (1979). *Sobre el estilo. Sobre lo sublime*. Madrid: Gredos.
- RABOTNIKOF, N. (2005). *En busca de un lugar común. El espacio público en la teoría política contemporánea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RAJEWSKY, I. O. (2002). *Intermedialität*. Tübingen/Basel: A. Francke.
- Real Academia de la Lengua (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Consultado 8/09/2009 en: <<http://buscon.rae.es>>.
- REAL, M. (1996). *Exploring Media Culture. A Guide*. Los Angeles: Sage.
- RESINOS, A. (Ed.). (1950). *Memorial de Sololá (Memorial de Tecpán-Atlitlán). Anales de los Cakchiqueles. Título de los señores de Totonicapán*. México: F.C.E.
- RIFFATERRE, M. (2000). “La ilusión de éfrasis”. En A. Monegal (Ed.), *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, pp. 161-186.

- RINCÓN, C. (2002). "Las imágenes en el texto: Entre García Márquez y Roberto Bolaño. De la alegoría del tiempo al universo de las imágenes". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28(56), 19-37.
- RODRÍGUEZ, B. (2004). *El Salvador. Panorámica de la pintura*. San Salvador: Banco Agrícola.
- ROJAS, J. (2003). *Arte costarricense: un siglo*. San José: Editorial Costa Rica.
- ROMERO, J. (Ed.). (2002). *Historia de Nicaragua*. Managua: Editorial Ciencias Sociales.
- ROTBERG, R. I. y Rabb, T. K. (Eds.) (1988). *Art and Histpry: Images and their Meanings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RUIZ PUGA, D. (1995). *¡Got Seif de Cuin!* Ciudad de Guatemala: Nueva Narrativa.
- SACHS-HOMBACH, K. (Ed.) (2005). *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- SACHSSE, R. (2003). *Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat*. Dresden: Philo Fine Arts.
- SADLER, S. (1999). *The Situationist City*. New York: MIT Press.
- SAID, E. (1985). *Beginnings: Intention and Method*. New York: Columbia University Press.
- (2001). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- SALAZAR, A. M. (Ed.). (1997). *Antropología visual*. México: UNAM.
- SALMERÓN, E. (1999a). *Retratos con telón*. Consultado 05/08/2009 en: <<http://www.ernestosalmeron.com/e/noticias/category/fotografia/>>.
- (1999b). *Revolución Sandinista 1996-1999*. Consultado 05/08/2009 en: <<http://www.ernestosalmeron.com/e/noticias/1999/07/>>.
- (1999c). *Ejército videasta Latinoamericano*. Consultado 25/11/2009 en: <[www.ernestosalmeron.com](http://www.ernestosalmeron.com)>.
- (2007). *Auras de Guerra 1996-2006*. Consultado 23/11/2009 en: <[http://www.minoritenkulturgraz.at/2007\\_5/Salmeron.htm](http://www.minoritenkulturgraz.at/2007_5/Salmeron.htm)>.
- (2007b). *Auras de Guerra*. Consultado 23/01/2010 en: <<http://universes-in-universe.org/esp/intartdata/artists/america/nic/salieron>>.
- SAMOS, A. (2007). *Brechas y muros*. Consultado 23/02/2009 en: <[www.jonathanharker.com/americanidade-esp](http://www.jonathanharker.com/americanidade-esp)>.
- SAMUEL, R. (1994). *Theatres of Memory*. London: Verso.
- SARANYANA, J. (Ed.). (2005). *Teología en América Latina. Vol. II/1, Escolástica barroca, Ilustración y preparación de la Independencia*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert.
- (Ed.). (2008). *Teología en América Latina. Vol. II/2, De las guerras de Independencia hasta finales del siglo XIX*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert.

- SARASIN, P. y TANNER, J. (Eds.). (1998). *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des menschlichen Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- SARDUY, S. (1999). "Escrito sobre el cuerpo". En S. Sarduy (Ed.), *Obra Completa* (vol. 2, pp. 1119-1194). Madrid et al.: ALLCA XX, pp. 1119-1194.
- SARMIENTO, D. F. (1979). *Recuerdos de provincia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- SARTRE, J. P. (1976). *L'Être et le Néant*. Paris: Gallimard.
- SAUGNIEUX, J. (1986). *Les mots et les livres*. Paris: CNRS.
- SCHÄFER, C. (2007). *Platon-Lexikon. Begriffswörterbuch zu Platon und der platonischen Tradition*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- SCHMID, C. (2005). *Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes*. München: Franz Steiner.
- SCHMIDTKE, A. (2007). *Körperformationen. Fotoanalysen zur Formierung und Disziplinierung des Körpers in der Erziehung des Nationalsozialismus*. Münster: Waxmann.
- SCHMITT, A. (2004). "Was macht Dichtung zur Dichtung? Zur Interpretation des neunten Kapitels der Aristotelischen *Poetik* (1451 a36-b11)". En J. Schönert y U. Zeuch (Eds.), *Mimesis. Repräsentation. Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Berlin: De Gruyter, pp. 65-96.
- SCHULZ, M. (2005). *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- SCOTT, J. C. (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Era.
- SIBONY, D. (1998). *Violence*. Paris: Seuil.
- SMITH, O. (1998). *Fluxus: The History of an Attitude*. San Diego: San Diego State University Press.
- SOJA, E. (1989). *Postmodern Geographies*. London: Verso.
- SOLÁNS, P. (1999). "Lo sublime tecnológico. Cuerpo, pantalla e identidad en la estética posmoderna". *Revista Lápiz*, 155, pp. 32-47.
- SONTAG, S. (1980). *Under the Sign of Saturn: Essays*. New York: Picador.
- (1981). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- STEINBERG, L. (1983). *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. New York: Pantheon.
- STEINER, W. (2000). "El color de la retórica". En A. Monegal (Ed.), *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, pp. 25-50.
- STOCK, W. M. (2004). *Geschichte des Blicks. Zu Texten von Georges Didi-Huberman*. Berlin: Logos.
- STOICHITA, V. I. (1999). *Eine kurze Geschichte des Schattens*. München: Fink.

- TAYLOR, C. (1989). *Sources of the Self*. Cambridge: Harvard University Press.
- TEOR/ÉTICA (Ed.). (2001). *Temas Centrales: Primer Simposio Centroamericano de Prácticas Artísticas y Posibilidades Curatoriales Contemporáneas*. San José: Teor/ética.
- THEILE, G. (Ed.). (2005). *Anthropometrie: zur Vorgeschichte des Menschen nach Maß*. München: Fink.
- TODOROV, T. (1972). "Texte". En O. Ducrot y T. Todorov (Eds.), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, pp. 443-448.
- TOMÁS, F. (1998). *Escrito, pintado. Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*. Madrid: Visor.
- TORRES, D. (2004). "Arte Centroamericano:1980-2003. Últimas tendencias". *Revista de Historia. IHNCA*, 17, pp. 5-33.
- TOUSSAINT, M. (1993). *Belize: Una historia olvidada*. México: Instituto Mora.
- TRABA, M. (1971). "Porqué Guatemala se 'tragó' la Bienal. Museo de Arte Costarricense". San José: Museo de Arte Costarricense.
- (1972). "Primera Bienal Centroamericana". *Libre*, 3, pp. 115-117.
- (1973). *Dos décadas vulnerables en la artes plásticas latinoamericanas 1950/1970*. México: Siglo XXI.
- (1994). *Arte de América Latina 1900-1980*. New York: Banco Interamericano de Desarrollo.
- TURKLE, S. (1997). *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*. New York: Simon y Schuster.
- VALDERRAMA, M. (1988). "Althusser y el marxismo latinoamericano. Notas para una genealogía del (pos)marxismo en América Latina". *Mapocho*, 43, pp. 167-182.
- VIRILIO, P. (1986). *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra.
- (1989). *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra.
- VÖLCKER, M. (1996). *Blick und Bild. Das Augenmotiv von Platon bis Goethe*. Bielefeld: Aisthesis.
- VV. AA. (2003). "Reproducciones y representaciones. Diálogos entre la imagen y la palabra". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 28(1), pp. 1-300.
- WAGNER, P. (1996). "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality - the State(s) of the Art(s)". En P. Wagner (Ed.), *Icons - Text - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin: De Gruyter, pp. 1-42.
- WALTHER, K. K. (Ed.) (1995). *Lexikon der Buchkunst und der Bibliophilie*. München: Weltbild.
- WENZEL, H. (1995). *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*. München: C. H. Beck.
- WHITE, M. (2006). *The Body and the Screen: Theories of Internet Spectatorship*. Cambridge: MIT Press.

- WILLIAMS, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- WOLLHEIM, R. (1997). *La pintura como arte*. Madrid: Visor.
- WOOD, J. (1999). "The Death of Romanticism, the Birth of New Science, and the Poet of Sorrows". En Arena Editions (Ed.), *Luis González Palma: Poems of Sorrow*. New York: Arena Editions, pp. 5-34.
- WÜNDERICH, V. (2009). *Sandino: Una biografía política*. Managua: Ihnca.
- ZARONE, G. (1993). *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano*. Murcia/Valencia: Universidad de Murcia/Pre-textos.
- ZAVALETA, E. (1994). *Los inicios del arte abstracto en Costa Rica, 1958-1971*. San José: Museo de Arte Costarricense.
- (2004). *Las exposiciones de artes plásticas en Costa Rica (1928-1937)*. San José: EUCR.
- ZEUSKE, M. y SCHMIEDER, U. (Eds.) (1999). *Regiones europeas y Latinoamérica*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert.
- ZIMMERMANN, C. (2007). *Medien im Nationalsozialismus*. Wien: UTB.
- ŽIŽEK, S. (1992). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2003a). "El espectro de la ideología". En S. Žižek (Ed.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: F.C.E., pp. 7-42.
- (Ed.). (2003b). *Ideología. Un mapa de la cuestión*. México: F.C.E.

# Artistas en la Red

Adela Marín: <http://artcont.blogspot.com/2009/03/adela-marin-villegas.html>

Adriana Castro: <http://www.adrianacastro.com/>

Alejandro Ramírez: <http://www.facebook.com/album.php?aid=89501&id=792663901>

Ana Urquilla: <http://anaurquilla.blogspot.com/>

Aníbal López: <http://www.prometeogallery.com/anibal-lopez-a-1-53167/>

Arturo Lindsay: <http://www.arturolindsay.com/>

Cecilia Paredes: <http://www.ceciliaparedes.com/>

Eduardo Chang: <http://www.eduardochang.com/>

Eduardo Navarro: <http://www.eduardonavarroq.com/>

Ernesto Salmerón: <http://www.ernestosalmeron.com/>

Esteban Piedra: <http://www.rijksakademie.nl>

Gabriel Galeano: <http://psiquisgalea.over-blog.es/>

Gioconda Rojas: <http://www.giocondarojas.com>

Habacuc: <http://artehabacuc.blogspot.com/>

Javier Payeras: <http://javierpayeras.blogspot.com/>

Jhafís Quintero: <http://www.rijksakademie.nl>

Joaquín Rodríguez del Paso: <http://www.joaquinrdelpaso.com/>

Jonathan Harker: <http://www.jonathanharker.com/>

Jorge Albán: <http://www.ayerestabaaqui.blogspot.com/>

José Alberto Hernández: <http://www.joscalberto-espaciosvacios.com/>

José David Herrera: <http://www.josedavidherrera.com>

Landings: <http://www.landingsproject.com/>

Lucia Madriz: <http://www.luciamadriz.com/>  
Luis González Palma: <http://www.gonzalezpalma.com>  
Marco Chía: <http://marcochia.com/>  
María Adela Díaz: <http://www.mariadeladiaz.com/>  
Mayra Barraza: <http://mayrabarraza.com/>  
Michael Gordon: <http://www.imagefactorybelize.com/michael-gordon.html>  
Moisés Barrios: <http://www.moisesbarrios.com/>  
Muriel Hasbun: <http://www.murielhasbun.com>  
Patricia Belli: <http://patriciabelli.tripod.com/obras.html>  
Patricia Villalobos: <http://www.patriciavillalobos.com>  
Priscilla Monge: <http://www.luisadelantadovalencia.com>  
Regina José Galindo: <http://www.reginajosegalindo.com>  
Richard Holder: <http://www.richardholder.com/>  
Ronald Morán: <http://www.ronaldmoran.com/>  
Santiago Cal: <http://www.santiagocal.com/>  
Sila Chanto: <http://silachanto.blogspot.com/>  
Yasser Musa: <http://www.yassermusa.com/>