

Schuster, Sven y Hernández, Óscar Daniel,  
eds. *Imaginando América Latina. Historia  
y cultura visual, siglos XIX-XXI*. Bogotá:  
Universidad del Rosario, 2017.

Sebastián Vargas Álvarez<sup>1</sup>  
*Universidad del Rosario*

 <https://doi.org/10.19053/20275137.n17.2018.8281>

Como su título lo sugiere, el volumen colectivo aquí reseñado examina la importancia de las imágenes en la historia moderna y contemporánea de América Latina, a la vez que plantea una reflexión sobre las posibilidades documentales y analíticas que estas ofrecen para el estudio de nuestro pasado. El libro es un ejemplo de cómo el campo de los estudios visuales ha impactado de manera positiva la historiografía, lo cual ha permitido la aparición de diversas investigaciones que abordan la relación entre cultura visual e historia<sup>2</sup>. Como nos recuerda Peter Burke en la introducción de su libro *Visto y no visto*, cada vez son más los historiadores que se atreven a trabajar con imágenes, empleándolas no como meras ilustraciones, sino como documentos históricos<sup>3</sup>. Para ir más lejos, podríamos añadir que son cada vez más los historiadores que usan las imágenes no solo como fuentes,

---

1 Doctor en Historia por la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. Historiador y Magíster en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana. Profesor principal, Programa de Historia, Escuela de Ciencias Humanas, Universidad del Rosario. Publicaciones recientes: *Después del bicentenario: políticas de la conmemoración, temporalidad y nación. México y Colombia, 2010* (Bogotá: Universidad del Rosario, 2018); «Desmontando imágenes de diferencia. Representaciones de lo indígena en las conmemoraciones nacionales latinoamericanas», *Memoria y Sociedad* n° 43 (2017): 30-49. [sebastian.vargasa@urosario.edu.co](mailto:sebastian.vargasa@urosario.edu.co), Orcid id: 0000-0001-9292-7249.

2 Esta es una tendencia que puede observarse en América Latina durante los últimos años. Ver, por ejemplo, Alba González y Alberto Del Castillo, coords. *Estudios históricos sobre cultura visual. Nuevas perspectivas de investigación* (México: Instituto Mora/El Colegio de Michoacán, 2016).

3 Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005) 11.

sino como parte central de sus propuestas narrativas y explicativas<sup>4</sup>. Los textos reunidos en *Imaginando América Latina* son casos de estudio en donde «la historia se escribe a partir de imágenes», y se plantea todo el tiempo la pregunta por el lugar de la imagen en el oficio de historiador, en un contexto de «hipervisualidad contemporánea», caracterizado por la amplia producción, circulación y consumo de imágenes en diversos medios, principalmente en el internet (p. 2).

El libro es resultado de las reuniones del Semillero de investigación Historias Conectadas, Memoria e Imagen de la Escuela de Ciencias Humanas de la Universidad del Rosario, cuyos integrantes, junto con investigadores de otras universidades, dedicaron una buena cantidad de tiempo y trabajo a la discusión sobre el estudio de las fuentes visuales en la historiografía. Los textos que componen la obra provienen de tesis de pregrado y posgrado, ponencias y trabajos afines, y la mayoría de sus autores son historiadores jóvenes, algunos de los cuales ya se desempeñan como docentes o continúan su formación en el marco de posgrados. En general, se trata de un libro joven, que da cuenta de las preguntas, las temáticas y las formas de indagación propias de una nueva generación de historiadores. Me parece que es pertinente referir al contexto de elaboración del libro, a su lugar de enunciación y a la caracterización de sus autores, al menos por dos motivos: por una parte, para resaltar la importancia y necesidad de este tipo de publicaciones que abren un espacio para que los investigadores en formación presenten trabajos rigurosos y de calidad, a la vez que fortalecen y consolidan la labor formativa de los semilleros de investigación; por otra —y esto está relacionado más concretamente con la temática del libro—, es un primer paso para realizar el diagnóstico reclamado tiempo atrás por Burke, con respecto a la relación de las nuevas generaciones de historiadores con las imágenes<sup>5</sup>.

---

4 Tomás Pérez Vejo, «¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas». *Memoria y Sociedad*, n° 32 (2011): 17-32.

5 Escribía el historiador británico en 2001: «En los próximos años será interesante comprobar cómo unos historiadores de una generación que se ha visto expuesta a los ordenadores y a la televisión prácticamente desde su nacimiento y que siempre ha

En la introducción, los editores presentan algunos conceptos o categorías analíticas que atraviesan el conjunto de los capítulos y vertebran la obra. Quizás la más relevante es la de «modos de ver» (J. Crary), que implica la decodificación de «las distintas convenciones históricas y culturales, que definen las distintas maneras de ver e interpretar una imagen [...] las convenciones y negociaciones culturales de distintos períodos que definieron las maneras de leer y transmitir imágenes. Más allá de sus condiciones palpables, apostamos por pensar la imagen como el soporte codificado de un proceso comunicativo que solo puede ser entendido al ampliar nuestra base empírica» (p. 4, 6). Un énfasis en los modos de ver, y en las políticas de la mirada que determinan ciertos regímenes de (in)visibilidad en el pasado, implica tener en cuenta la función social y política de la imagen en el marco de contextos sociales y culturales específicos. En este sentido, los textos reunidos en *Imaginando América Latina* se alejan de la historia del arte más tradicional, centrada en las características estéticas de las imágenes, para enfocarse en el contexto, la materialidad, y las condiciones de producción, circulación y recepción de las imágenes:

Los siguientes capítulos tienen la finalidad de demostrar el potencial historiográfico de vestigios visuales, entendiendo imágenes y textos como fuentes del mismo rango, pero principalmente con alcances explicativos complementarios [...] queremos identificar algunas de estas imágenes concretas en su dimensión material, así como localizar sus productores y destinatarios. Las leeremos, las contextualizaremos y las interpretaremos dentro de los marcos discursivos y las tensiones de su época; también indagaremos acerca de su elaboración, su difusión y su recepción. Todo esto con el fin de entender por qué y cómo han podido desempeñar un papel como agentes de la historia, y no como simples representaciones pasivas (p. 6).

Ahora bien, a pesar de que comparten una base conceptual –fuertemente influenciada por los estudios visuales–, los ensayos compilados no privilegian ningún método

---

vivido en un mundo saturado de imágenes, se sitúa ante los testimonios visuales del pasado» Burke, *Visto y no visto...*, 14.

de interpretación, pues abordan formatos, materialidades y contextos muy dispares. Más bien, ponen en juego una «pluralidad de herramientas interpretativas», que tratan de responder a las necesidades específicas que demanda cada imagen. El libro no se estructura, por lo tanto, a partir de tipos de aproximaciones metodológicas a las fuentes visuales; pero tampoco a partir de tipos de formato o soporte de las imágenes (grafiti, fotografía, pintura, etc.), pues en varios capítulos encontramos análisis transversales de imágenes de diverso formato que representan un mismo fenómeno (personajes históricos, regímenes políticos, memorias individuales o grupales, etc.). Más bien, la apuesta de los editores fue agrupar los textos en cinco ejes o debates, partiendo del criterio de los «usos y dinámicas» de las imágenes analizadas (p. 8).

El primer eje, «Fotografía y objetividad: la autoridad de la cámara en pugna», plantea una desnaturalización de la imagen fotográfica, tradicionalmente interpretada desde una mirada ingenua como reflejo objetivo de lo acontecido. Pensar la fotografía como «acto fotográfico» (P. Dubois), permite comprenderla como construcción, como un recorte sobre la realidad que remite a unos marcos de sentido específicos y a unas audiencias dispares, permite comprender, en últimas, su carácter polisémico (pp. 8-9). En «La Masacre de las Bananeras: la imagen fotográfica y la literatura», Liliana Gómez-Popescu se aproxima a este acontecimiento de 1928 a partir de una lectura cruzada del archivo fotográfico de la United Fruit Company y de la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. La autora contrapone a la materialidad químico-técnica de la fotografía (de la cual extrae su valor de «veracidad») la semántica del archivo «ficticio» de la novela, argumentando que esta se constituye en un ejercicio de memoria que permite visibilizar aquello que la primera oculta: «la ficción funciona aquí como una semántica alternativa a las fotografías y como un trabajo crítico de memoria [...] a pesar de que la invención químico-técnica de la fotografía prometía hacer permanentemente visible la realidad, el archivo fotográfico de la United Fruit Company hace invisible la Masacre de las Bananeras; mientras que la

ficción de García Márquez tiene el potencial de restablecer su visibilidad» (p. 24).

Posteriormente, en el ensayo «Entre *blanqueamiento* y *paraíso racial*: el Imperio de Brasil y la legitimación visual de la esclavitud en las exposiciones universales» Sven Schuster y Alejandra Buenaventura muestran cómo el Imperio brasileiro bajo el mando de Pedro II utilizó la fotografía para justificar y retratar en términos positivos el sistema esclavista vigente en el país, aprovechando las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX como complejos exhibitorios. En medio de unas condiciones adversas, donde predominaba el punto de vista liberal en el debate abolicionista, las élites brasileras recurrieron a la fotografía como un dispositivo de representación adecuado (por su asociación con la verdad y la objetividad) para mostrar la esclavitud como un «proyecto educacional», de «naturaleza humana» (p. 86), tendiente a la modernización y civilización de un sector de la población en proceso de blanqueamiento racial y cultural. Como concluyen los autores, estos intentos fueron altamente ambivalentes, en el sentido en que pasaron por alto las asimetrías sociales y las emergentes tensiones políticas que, finalmente, acabarían derrumbando al Imperio en 1889.

El eje lo cierra el texto de Daniel Hernández, «Sobre máquinas y titanes: la autorrepresentación del gremio industrial colombiano (1945-1960)», en donde el autor analiza la manera en que este sector ensambló una identidad grupal que le permitiera posicionarse como protagonista de la modernización nacional, y en donde la fotografía documental desempeñó un papel fundamental. Para ello, emplea fotografías documentales publicadas en revistas empresariales de la época, en donde se despliegan representaciones visuales de máquinas, fábricas y empresarios, retratados como los «titanes» del progreso. Hernández desprende de su trabajo una doble reflexión: «la primera invita a complejizar la mirada histórica de agentes económicos como los gremios, al abrir la posibilidad de verlos también como productores de significados y nociones de su sociedad. La segunda, de corte más metodológico, sugiere una disposición diferente frente a

la fotografía, la cual, en lugar de ‘ilustrar’ el pasado, motiva a indagar innumerables operaciones codificadas bajo un imaginario de transparencia documental» (p. 127).

El segundo eje, «Imágenes para la nación», se pregunta por el lugar de las imágenes en el proceso de formación de la nación en Latinoamérica. Según H.J. König, a quienes los editores citan en la introducción, la importancia de estas radica en que desempeñan un rol metafórico capaz de comprimir contextos políticamente complejos en ofertas visuales simples de asimilar (p. 11). Si bien la mayoría de estas imágenes de lo nacional fueron producidas durante el período republicano, han sufrido diversas transformaciones, reapropiaciones y resignificaciones en diferentes momentos, desde el siglo XIX hasta nuestro presente. En el texto titulado «La Pola: alegoría de la nación: memorias y silencios en las representaciones de Policarpa Salavarrieta», Daniela Prada analiza la iconografía de esta heroína plasmada en diversos soportes, tales como estatuas, estampillas, pinturas, billetes y monedas. Prada pone el acento sobre las negociaciones y luchas simbólicas en torno a las alegorías de la Pola producidas durante los últimos dos siglos, que han servido «para legitimar memorias hegemónicas sobre la Independencia y los imaginarios de construcción del Estado-nación colombiano» (p. 140-141).

Camila Ramírez, por su parte, en «Fragmentando la unidad: análisis de la representación territorial chilena en el atlas de 1854», aborda la cartografía como un saber especializado relacionado con la representación de los elementos naturales, sociales y culturales de la nación chilena, y de manera especial, con la invención de una «historia común», de un pasado nacional compartido. Para ello, toma como fuentes de indagación los mapas y contenidos gráficos del *Atlas de Chile* de Claudio Gay (publicado en 1854) «desde una reflexión deconstruccionista, para entender los territorios nacionales como un constructo en constante cambio y no como algo dado e inmutable» (p. 204). Finalmente, Lery Munar y Sebastián Gacha, en «Alegorías, ornamentaciones y heroínas: la presencia de las representaciones femeninas en los billetes colombianos y su aporte al imaginario nacional», abordan la

iconografía numismática colombiana para buscar rastros de la representación de la mujer en los billetes producidos en distintas fases de la construcción de la nación en el país. Los autores demuestran que la asimetría en la representación de género propia del *epos* patriótico (en donde se destacan las figuras masculinas) es reproducida en los billetes, vehículos de la memoria visual cotidianos y dinámicos que también se encuentran atravesados por disputas simbólicas sobre la memoria nacional. El texto termina sugiriendo un sensible cambio de dirección con el proyecto de la nueva familia de billetes emitidos por el Banco de la República (2016), en donde la presencia de la mujer es relevante.

«Propaganda política e imagen», es el tercer eje o debate del libro. Allí se reúnen dos capítulos que indagan sobre la manera en que las imágenes han sido utilizadas, no sin contradicciones y tensiones, por determinados regímenes políticos para legitimar sus agendas y proyectos. En un primer momento, Paulo Córdoba analiza la propaganda protoestatal del régimen del *Estado Novo* (1937-1945) a la cabeza de Getulio Vargas, para justificar la participación de Brasil en la Segunda Guerra Mundial y contrarrestar la imagen negativa que tenía el gobierno como régimen represor. Una revisión exhaustiva de la prensa de la época le permite al autor concluir que «la circulación de imágenes fue una estrategia gubernamental que sirvió no solo para respaldar la entrada del Brasil al conflictivo escenario internacional, sino también para ocultar sus problemas interiores. Mientras los medios brasileños se centraban en divulgar imágenes de la ‘amistad’ entre su país y Estados Unidos, las contradicciones del régimen permanecían ocultas tras ‘buenas noticias» (p. 251).

Luego, Anna Cant se aproxima al uso de imágenes por parte del gobierno de Juan Velasco Alvarado para impulsar mediáticamente la reforma agraria en el Perú (Decreto Ley 17716 de 1969), la cual implicaba enormes retos en la redistribución de la tierra y tuvo que afrontar la resistencia de los terratenientes, quienes se oponían a la «revolución desde arriba». La propaganda visual reformista buscaba ganarse el apoyo de los campesinos, desmentir a los hacendados (quienes

se presentaron a sí mismos como víctimas de una política insensata, y competir con los izquierdistas que denunciaban a los funcionarios gubernamentales por autoritarios e ingenuos (p. 284). Según la autora, las imágenes contribuyeron en primera medida, «a generar apoyo popular para la reforma agraria y a construir alianzas entre el Gobierno militar y el campesinado. Segundo, la retórica visual sirvió para insertar el régimen dentro de una tradición revolucionaria, que había comenzado con la rebelión de Túpac Amaru II, lo que otorgó legitimidad política a las acciones del Gobierno. Tercero, las imágenes hacían referencia al indigenismo y servían para formular un nacionalismo más inclusivo y ‘autóctono’ que uniría todas las actividades del régimen» (p. 309).

El cuarto eje, denominado «Fuentes visuales en la cultura de masas: producción y consumo de estereotipos», está compuesto por dos ensayos, cuya perspectiva se aleja de los estudios de la cultura de masas clásicos que se limitan a considerar a los receptores como «contenedores vacíos» y carentes de criterio. Por el contrario, los textos de esta sección entienden a los receptores como «*audiencias activas*, capaces de redefinir los significados de algunas imágenes habituales, apropiarse de estas tanto geográfica como culturalmente, así como sugerir alternativas para que sean representadas bajo nuevos sentidos e interpretaciones» (p. 15).

«El blanqueamiento de Blanquita: las imágenes del ascenso social y la disputa identitaria de la población negra en Colombia», escrito por Andrés Pérez, toma como objeto de estudio las representaciones del personaje publicitario Blanquita (de una conocida marca de limpiadores/desinfectantes), para analizar las representaciones de la mujer afrodescendiente y los procesos de racialización presentes en la publicidad colombiana. El autor contrasta las variaciones en la representación visual de Blanquita – y los imaginarios raciales y de clase que se le asocian – con las luchas reivindicativas de la población afrodescendiente en torno a su identidad y visibilidad durante las últimas décadas. Por su parte, en «Carlos Gardel: de la imagen al mito», Laura Vigoya explora el legado e iconización póstuma del famoso actor y cantante de tango en las industrias culturales

latinoamericanas, y la manera en que fue reapropiado como un ícono identitario por diversos sectores sociales en lugares como Argentina y Colombia. De esta forma, Vigoya da cuenta de cómo múltiples imágenes de Gardel han pasado a hacer parte de memorias y narrativas colectivas, a partir del análisis de diferentes fuentes visuales como la publicidad, el cine, el arte urbano y la fotografía.

A diferencia de los ejes y capítulos anteriores, en donde se abordan «casos en los cuales el uso deliberado de imágenes ha perseguido alcanzar consensos o fijar opinión es parcializadas desde lugares hegemónicos de enunciación, como los Estados nacionales modernos, entidades imperiales, regímenes autoritarios o ciertas instituciones influyentes en la esfera económica y cultural», en el último apartado se estudian «espacios y modalidades poco convencionales, donde la imagen también ha facilitado articular memorias grupales e inscribirse en agendas políticas» (p. 17). El eje «Construcción de memorias e identidades políticas en clave gráfica» está constituido por los capítulos de Natalia Mahecha, «Un conflicto entre viñetas: historietas de la violencia política en el Perú»; y de Christiane Hoth, «¿El mito Allende? Representaciones visuales y murales de Salvador Allende en el movimiento estudiantil de Chile (2011-2013)». El primero de ellos toma la historieta o novela gráfica como fuente histórica para ofrecer una explicación sobre las tensiones y complejidades de los procesos de elaboración de la memoria colectiva en el Perú tras los enfrentamientos de la guerrilla de Sendero Luminoso (SL) y el Estado durante el período conocido como la *Violencia Política* (1980-2000). Específicamente, se analizan *Confidencias de un senderista* de Luis Baldoceca (1989) y *Barbarie. Comics sobre violencia política en el Perú, 1985-1990* de Jesús Cossio (2010). De acuerdo con la autora, «las historietas resultan útiles como un lenguaje y un medio para generar representaciones históricas de experiencias de violencia [...] Los trabajos de Baldoceca y Cossio son un buen ejemplo de los diferentes usos que puede tener la historieta como generadora de representaciones, ya sea reafirmando consensos sociales alrededor de una historia oficial del conflicto o ampliando el espectro hacia visiones más críticas

y centradas en la necesidad de reconocer a las víctimas y sus daños» (p. 406).

El segundo texto da cuenta de la apropiación simbólica de la figura del expresidente Salvador Allende por parte del movimiento estudiantil chileno (2011-2013). Para los estudiantes y activistas, Allende se constituye en un «mito» que personifica los ideales y fundamentos del debate por la democratización de la educación. La autora estudia los murales y grafitis en donde se evoca a Allende, y en ocasiones se mezcla su figura con la de algunos líderes contemporáneos del movimiento estudiantil, pues le interesan particularmente los procesos de representación visual en el espacio público. «El movimiento estudiantil en Chile», puntualiza Hoth, «es un buen ejemplo de cómo se usa el pasado para proyectarse hacia el futuro. Utiliza medios visuales, símbolos y emociones para tematizar el pasado. Incluso, este puede considerarse un movimiento de generaciones. Lo que antes los mayores no podían criticar públicamente –debido a la dictadura– está hoy presente en este movimiento, junto con las generaciones jóvenes» (p. 436).

No quisiera terminar esta reseña sin referirme al impecable trabajo editorial, a cargo de la Editorial de la Universidad del Rosario. Este tipo de publicaciones, con un alto contenido de ilustraciones (en este caso 117, de las cuales más de la mitad, 67, son a todo color) presentan un reto adicional para los autores, editores, correctores y diagramadores, en términos de consecución de derechos de uso y reproducción, diseño y costos de impresión<sup>6</sup>. El resultado final es bastante satisfactorio: *Imaginando América Latina* es un libro escrito y narrado no solo «a partir» de imágenes, sino también «con» imágenes. Esperamos que este esfuerzo colectivo encuentre numerosos y críticos interlocutores, y sirva para estimular nuevas discusiones e investigaciones en la encrucijada de la historia y la cultura visual.

---

<sup>6</sup> Es importante mencionar que no es la primera vez que la editorial del Rosario emprende este tipo de proyectos historiográficos en donde lo visual tiene un peso central en la propuesta narrativa y editorial. Por ejemplo, véase Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, *Imágenes de caníbales y salvajes del nuevo mundo: de lo maravilloso medieval a lo exótico colonial siglos XV-XVII* (Bogotá: Universidad del Rosario, 2013), 259.