



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS
ESTÉTICA

MIRADA E IMAGEN EN HISPANOAMÉRICA.
CONSTRUCCIÓN Y PERVIVENCIA DE LAS IMÁGENES “MILAGROSAS”

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA O DOCTORADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:
SERGIO ISAAC PORCAYO CAMARGO

DRA. MARÍA ROSA PALAZÓN MAYORAL
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, C.D. MX., FEBRERO DE 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

ÍNDICE.....	2
INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO I. EL PROBLEMA DE LA MIRADA	9
1.1 Introducción.....	9
1.2 La posibilidad de una mirada: espacios fijos, tiempos múltiples.	14
1.3 Discusión metodológica	16
1.4 “La casa”	30
1.4.1 Basílica y Nueva Basílica.....	32
1.4.2 Emulaciones y divergencias.....	39
1.5 Territorios de la mirada	43
CAPÍTULO 2. EL PROBLEMA DE LA IMAGEN	48
2.1 Introducción.....	48
2.2 El gesto del copista.....	54
2.2.1 El milagro en la época de su reproductibilidad técnica.....	58
2.2.2 Pintar lo invisible	67
2.3 Acontecimiento e imagen	74
CONCLUSIONES.....	77
FIGURAS	81
REFERENCIAS	84

INTRODUCCIÓN

Es necesario referir el trayecto que ha seguido este trabajo para que sea comprendido del todo, no sólo su carácter, sino la importancia teórica que para mí implica. El proyecto de investigar imágenes milagrosas, lo que en términos visuales pueda significar, se impuso por su propia fuerza, a partir de la elección preliminar del *corpus* de obra. El proyecto original sobre la mirada barroca en Hispanoamérica pasó a ser un proyecto sobre imágenes devocionales, pero adopté posteriormente esta conceptualización un poco inusual en la academia: lo que puede ser lo característico o particular de las imágenes milagrosas; después, conforme avanzaba en la investigación, consideré que el trabajo se debía transformar en una indagación sobre lo que decían estas imágenes sobre la visualidad, y de qué manera podían contribuir al naciente, aunque ya considerablemente extenso, campo de estudios de la imagen y lo visual. Al final es ambas cosas a la vez, dado que abordar este tipo de imágenes impone un poco de reflexión sobre la teoría misma.

Recuperando aportes de la Teoría de la imagen en sus diversas corrientes, los Estudios Visuales, y la Estética, enfoqué mi esfuerzo en hacer aportes conceptuales sobre la visualidad, cuyo estudio considero un campo fundamental en los años venideros. Me enfoco en dos conceptos básicos de partida que estructuran el trabajo: la mirada en primer lugar, como un proceso dinámico e inestable; y la imagen como el foco y centro de articulación de la vivencia audio-visual. El tratamiento que reciben estos conceptos viene definido por los conceptos de mi subtítulo: pervivencia y construcción.

Es precisamente la noción de la pervivencia de la imagen lo que me convenció de conceptualizar las imágenes que estudio a partir de la categoría de lo “milagroso”, obviando las categorías netamente estéticas o de la filosofía del arte, o las más obvias de la filosofía de la religión. Porque si estas imágenes llegan a nosotros es gracias al mantenimiento de su estatus milagroso dentro de la cultura hispanoamericana, estatus no solo mantenido, sino consolidado y aumentado desde el siglo XVI hasta nuestros días. Esa fue la primera lección que pude extraer

de la lectura del trayecto de estas imágenes, que la visualidad es jerárquica y por lo tanto política. El carácter preeminente de las imágenes milagrosas dentro de la cultura católica sigue ordenanzas de la institución, pero también una serie de exigencias populares que no siempre son armónicas con la institucionalidad de la imagen. La visualidad encuentra su vía entre presiones de ambos ámbitos.

Estas fuerzas son políticas, es el mismo campo de la política que influye el arte y la cultura en general, pero ello no excluye que estas imágenes y la visualidad misma puedan ser estudiadas a partir de sus movimientos propios. Estos movimientos tienen marcas constantes, y exigen de la Filosofía una tarea ardua: la de enfrentarse a la imagen sin ser prescriptiva, sin imponer conceptos, haciendo la lectura no-normativa que requiere el trabajo de la imagen. Eso es lo que he pretendido: construir el marco teórico a partir del acercamiento a la imagen, después de rastrear sus manifestaciones y el trayecto que ha seguido.

En cierta manera mi trabajo podría definirse como post-disciplinario, dado que si bien parto de la Filosofía, no me limito a ella, recurriendo a otras disciplinas y metodologías que ayuden a mi objetivo. La necesidad de problematizar estas imágenes me llevó a abordar los aportes de la Historia del Arte; en esta disciplina comienzan a surgir trabajos importantes sobre las imágenes milagrosas de Hispanoamérica, aunque el trabajo de problematización de las imágenes sigue siendo muy necesario. El tratamiento de estas imágenes desde la Historia del Arte implica un desplazamiento importante de sus pautas tradicionales, sin embargo, ese trabajo es insuficiente sin una conceptualización crítica desde el pensamiento filosófico, y realmente el objeto lo requiere. Considero que la conceptualización de la Historia del Arte, mayormente centrada en la objetualidad del dispositivo visual, naturaliza la problematización de la imagen, e ignora otros aspectos importantes para la visualidad.

Si la problematización es importante, la recuperación de fuentes documentales influyentes también lo es, lo que implicó una búsqueda de archivo y de libros históricos fundamentales para abordar las imágenes investigadas. Esta herramienta central en la investigación histórica es la que me permite cuestionar los

procedimientos de la Historia del Arte, a la vez que guio el enfoque y la construcción conceptual del marco teórico. El método y estructura elegidos son resultado de este procedimiento híbrido de seguimiento y contrastación de referencias teóricas y documentales.

Este procedimiento me pareció irrenunciable, dado que la Historia del Arte, aún en sus manifestaciones más culturales, implica concepciones filosóficas que no quería replicar, muchas veces arrastrando viejas concepciones esteticistas. Haberme limitado a esas fuentes hubiera conllevado un procedimiento especular, donde la filosofía mira el mundo desde el espejo que ella misma ha pulido. No puedo alardear de haber roto paradigmas de la teoría, que desde la raíz griega implica un “ver desde”, pero mi contrastación metodológica me facilitó ciertos cuestionamientos que considero importantes, siendo la más destacable la variable compenetración de la textualidad y la visualidad en las tradiciones de imágenes milagrosas.

Otro punto que debo aclarar es la de las imágenes elegidas, que aunque resultó en una delimitación mínima, permite acceder a una comparativa de los movimientos que la imagen manifiesta. Me hubiera gustado haber extendido el *corpus*, que tuvo que limitarse a dos tradiciones en dos latitudes distintas. Sólo de dos imágenes pude hacer una investigación según el procedimiento elegido, así que centro mi trabajo en ellas, pero la elección definitiva se basó en aspectos conceptuales que ya me quedaban claros desde los primeros acercamientos a estas imágenes: la jerarquía visual dentro de la cultura (no solo la frecuencia visual sino su influencia cultural), y la pervivencia histórica de su tradición. Así es como la necesaria delimitación me redujo a dos estudios de caso, una imagen novohispano-mexicana: La Virgen del Tepeyac; y una imagen novogranadina-colombiana: La Virgen de Chiquinquirá.

La importancia cultural de estas imágenes se imbrica con su influencia política, que ha tenido un conocido papel en la configuración de las identidades nacionales en ambas latitudes, y aunque este tema me parece de importancia fundamental, tiende a obviar los aspectos relativos a la visualidad, que en el fondo

son los que me interesa problematizar. El seguimiento de estas imágenes a partir de fuentes primarias y secundarias me indicó cuáles eran los aspectos visuales a considerar, reduciéndose a dos en estas páginas: 1) el papel de la reproducción y los modos de realización en la consolidación de copias para la propagación de la imagen; 2) los fenómenos constructivos que se desarrollan en torno a una imagen. Estas tendencias son contradictorias: un movimiento de territorialización y uno de propagación; ambos constituyen el mínimo necesario para la consolidación de la imagen milagrosa en la cultura y la memoria. Sin embargo, no se trata de constantes equilibradas, sino de movimientos adecuados y cambiantes en el tiempo, como la arquitectónica visual, que no se limita a las iglesias, sino que debe incluir los dispositivos de exposición (retablos, baldaquinos, andas, etc.) que cambian con el tiempo y no excluyen la mecanización. A los dos puntos anteriores se debe sumar un elemento que es menos evidente, pero igual de importante, la ya mencionada fuerza de la tradición textual (contenida en tratados y otro tipo de documentos) que tiene una fuerza increíble para articular la función de los dispositivos en tecnologías efectivas. Esas fuerzas textuales son junto con los valores y las jerarquías visuales, fuerzas invisibles que, sin embargo, informan lo visible.

En la primera parte del Capítulo 1 se realiza una revisión de los estudios de la imagen para justificar el punto de arranque metodológico, que es el análisis de lo extra-icónico a partir del seguimiento de su articulación tecnológica, un marco extra-icónico inmediatamente reconocible en los fenómenos constructivos; desde esta perspectiva es justificable llamar máquinas expositivas a las “casas” de la imagen, esto es a las iglesias donde se resguardan. Este capítulo señala que el carácter tecnológico de la imagen debe indagarse en otros movimientos culturales sintomáticos, que en el caso de estas tradiciones es la reproducción, movida por la falta fundamental a toda experiencia visual, dado que si algo muestra el análisis del fenómeno constructivo es que la visualidad es situada, jerarquizada y continuamente perfectible. La tecnología de la imagen se define como la articulación de los dispositivos (considerando a la imagen y sus soportes) con definiciones y jerarquías que intervienen en los procesos visuales; y al proceso de abordar la visualidad mediante el seguimiento de sus tecnologías lo llamé método tecno-visual.

En el Capítulo 2 se rastrean las características del fenómeno reproductivo en relación a las definiciones de los hagiógrafos, considerados como parte de una tradición textual que compenetra los ensayos de reproducción pictórica tempranos: ambos conforman una experimentación visual que articulará tecnológicamente los modos y estrategias visuales de cada tradición. En este segundo capítulo la falta o carencia que motiva la experiencia visual se manifiesta en los movimientos de la tecnología para alcanzar esas definiciones, y las mismas carencias de los objetos visuales o de fundamento textual funcionan como motivación para los movimientos de adaptación de las tradiciones visuales y culturales. La carencia fundamental en toda experiencia relativa a la imagen se muestra sintomáticamente en el acceso situado a la imagen desde el marco constitutivo.

Debo advertir, respecto al *corpus* y el material elegido, que este muestra un nivel de la visualidad y elementos propios muy cercanos a las directrices institucionales, por lo que la apropiación popular a las imágenes no es abordada como podría hacerse. Un objetivo más ambicioso llevaría a investigar las relaciones y permutaciones entre ambos niveles, además de la evolución y apropiación tecnológica en un dominio de visualidad más amplio.

A partir de las imágenes elegidas realizo un trabajo comparativo, proceder menos común en este ámbito que el trabajo monográfico. Sin embargo, si se toma en cuenta que el objetivo general es un estudio sobre la visualidad, ello exige una problematización general a partir de casos particulares. Cada tradición ofrece aspectos interesantes y movimientos divergentes dentro del trayecto de la imagen milagrosa. La estabilización de la comparativa consiste en seguir los mismos aspectos en ambas tradiciones, pero también es importante considerar que la tradición sudamericana toma como modelo a la mexicana, por lo que si este proyecto encontrara una manera de continuar, debería incluir otros cultos en torno a imágenes dentro del continente. Muchos de ellos no se sustentan fuertemente en aspectos visuales, por lo que el método habría de modificarse en esos casos.

A pesar de lo desgastada que suena esa palabra, lo “milagroso” es un fenómeno especial en muchos niveles, no sólo por el fervor que causa en sus

creyentes, sino porque parece tratarse de un fenómeno netamente visual. Al contrario de las revelaciones, tiene un carácter espectacular que, originado en la Edad Media, ha evolucionado y continúa encontrando su camino en este continente, por lo que relegar la categoría cultural de lo milagroso al estudio de la religión neutraliza el campo más fértil que ofrecen, que es la construcción de una visualidad particular mediante la imagen y la mirada.

La imagen milagrosa tiene una temporalidad muy específica, no depende de un *illo tempore* mítico, emplazamiento que ofrece significaciones simbólicas abiertas. La tradición visual del milagro pretende mostrar, evidenciar, recuperar y finalmente reactualizar un acontecimiento. Los dispositivos y tecnologías visuales se ponen a este servicio, por lo que finalmente la imagen milagrosa es definida como una imagen-acontecimiento, indisolublemente ligada a una narración, es decir, una función textual de diversas calidades. No por ello deja de ser importante el simbolismo, pero este es reactualizado por la tecnología, por lo que será definido como un acto que trata de suplir una ausencia, es en ese sentido en que uniría lo que fue separado, desde un análisis visual.

Espero que este trabajo ayude a problematizar, mediante una Filosofía que sitúe el estudio cultural en su centro, manifestaciones que normalmente pasan desapercibidas. Esta Filosofía exige métodos y modos de preguntar que permitan abordar la diversidad de manifestaciones culturales y visuales, y que puedan abarcar la riqueza de los fenómenos más disímiles y extremos.

CAPÍTULO I. EL PROBLEMA DE LA MIRADA

Si la falta formara el marco de la teoría. No su accidente sino su marco. Más o menos todavía: y si la falta no fuera la falta de una teoría del marco sino el lugar de la falta en una teoría del marco.

Jaques Derrida. *La verdad en pintura*

1.1 Introducción

Los estudios contemporáneos de la visualidad, se han centrado en conceptualizar e intentar definir la imagen. Como resultado se ha obtenido un problema de tintes artificiales centrado en un objeto vacío, en cuanto evasivo. La experiencia muestra que se trata de un concepto tan ramificado que es en sí inabarcable mediante un único método. La filosofía, sin embargo, ha forzado un camino inviable de corte esencialista a partir, por ejemplo, de una “epistemología y de una ontología de la imagen” (Zamora Águila 2015, p.22).

Otros caminos que tratan la “imagen”, como la fenomenología, no escapan a ese tipo de construcciones esencialistas. Algunos de los mayores teóricos contemporáneos en esta tendencia, Boehm y Seel, definen una serie de condiciones y exclusiones (realidad virtual, por ejemplo) que nunca pasan de ser ensayos de un cercado conceptual necesariamente deficiente.

La imagen diverge, y el asunto de su límite está en el centro de su problematización, como sucede en la posibilidad y la búsqueda de un ícono onírico, donde la definición de lo onírico (y el sueño tendría varios niveles de interpretación, y otro vivencial) como punto de articulación –el marco y “sitio” de la experiencia– es central para el hallazgo de algo parecido a la experiencia de una imagen relativa, pero de especificidades ignotas, dada la indeterminabilidad de su punto de articulación. Esta indeterminabilidad obliga a una suspensión del juicio totalizante, en palabras de Palazón:

Es imposible dar un fallo favorable sobre el carácter icónico de un cuadro o de un film de un sueño; tampoco puede darse un fallo adverso sobre la posibilidad de figurar algún curso onírico o de empalmar escenas oníricas con algún nivel de parecido o semejanza con el modelo. (Palazón 1991, p. 462)

Las teorías de la imagen que no abordan lo cultural en la imagen, ni a la imagen como artefacto cultural, se propagan cada vez más, pero explican lo mismo que mistifican. Antes que preguntarse ¿qué es la imagen?, interrogante que ha caído en esencialismos inoperantes y oscuros, habría que preguntar, siguiendo en esto la teoría pragmática de Nelson Goodman, ¿cuándo hay imagen?

Entonces el procedimiento varía, a la vez que se complejiza. La imagen se presenta en ámbitos culturales tan disímiles que la filosofía debe ir a ellos en vez de ensimismarse en sus propios procedimientos, porque la imagen se informa en los impuros círculos de la cultura, que en el caso de las imágenes que me ocupan, es la cultura de los milagros. La cultura del milagro, como es abordada en estas páginas, aunque surgida en la tradición católica, no se reduce a ella, ni es privativa del estudio de la religión, sino que también incumbe a la teoría de lo visual, que es ineludible desde el origen. La “historia de la imagen anterior a la historia del arte” propuesta por Hans Belting, tiene el mérito de haber desmarcado el culto a la imagen de lo netamente religioso. Y sobre todo, al abordar el culto a las imágenes en términos netamente visuales, se pueden aprehender hechos soterrados de nuestra experiencia y relación general con la imagen.

Pues si el camino directo resulta, por decir lo menos, artificioso en su ansiedad de construcción de un objeto claro y distinto, en este capítulo se ensaya el camino inverso, el del circunloquio, que pretende comprender la relación con la imagen a partir de lo no-icónico, lo difuso que hace operar la imagen, y además la funda, teniendo en cuenta que lo no-visible es el cimiento de lo visible, aunque los límites entre ambos no son siempre claros. Este campo indeterminado debe asumirse como necesario en una teoría no esencialista, que trate de abordar el campo de lo visual sin forzar categorías como la de imagen de forma unívoca; quizá

esto se deba a que el trabajo de la imagen requiere cierto grado de ignorancia del proceso de su construcción.

Es en parte verdad que la imagen se funda al enmarcarla, como señala Michel Melot: “Al igual que el libro nació del pliego, la imagen nació del marco...todo lo que queda enmarcado se convierte en imagen” (Melot 2010, p. 19). Pero hay que cuestionar los límites del concepto de “enmarcamiento”, que pueden parecer claros a simple vista, pero cuya evanescencia es patente al hacer estudios de caso como los que haré en dos imágenes milagrosas, que muestran ciertas constantes al comparárseles con otras en el paisaje hispanoamericano.

¿Qué es el marco en el caso de las imágenes milagrosas? ¿Las historias que las rodean; o debe limitarse este a los elementos físicamente visibles como las basílicas y catedrales, o a los elementos de contacto inmediato como los retablos y baldaquinos? ¿Es posible en todo momento delimitar el marco de la imagen? ¿No puede decirse que el “aura” es el marco de lo invisible sobre lo visible?

El sentido del “aura” de las imágenes se aborda para reenmarcarlo dentro de una pragmática compleja, donde más bien un cierto “efecto aura” es lo definitivo para la supervivencia de las imágenes milagrosas, siendo el resultado de la acción de las tecnologías efectivas. El marco en todo caso conforma un espectro problemático: no es una delimitación espacial ni un dispositivo aislado, o materialmente específico, más aún si no se habla de imágenes dadas a la contemplación estética, sino a un fenómeno visual extremo, que a partir de sus tecnologías tiene éxito al perdurar en el tiempo, o fracasa al caer lentamente en el abandono o el olvido. Las imágenes milagrosas que no han renovado sus tecnologías han perdido su fuerza cultural, y muchas veces se puede decir que la significación es una necesidad secundaria respecto a la innovación visual de la que dependen estas imágenes.

En efecto, para Melot el marco es un corte limpio, no es más que una selección, pero incluso la práctica sencilla de enmarcar debe aclararse, se debe considerar que al enmarcar un lienzo se da acceso a una posibilidad visual, no

preexistente a ese gesto, sino que se inaugura (o reactualiza) mediante ese gesto. Enmarcar no es tan sencillo como delimitar, sino que contiene un código jerárquico que funciona como una tecnología extendida generadora de significados. Es por eso que me he centrado en el análisis de las tecnologías visuales que tienden al apuntalamiento del significado, tecnologías que se ocultan en cuanto tales, y cuyo resultado no es tampoco evidente: lo invisible que sostiene lo visible. Llamo provisionalmente a este procedimiento tecno-visual, dado que investiga las tecnologías que encauzan la experiencia continuamente. El primer marco a analizar en este capítulo son los fenómenos constructivos.

En el segundo capítulo se investigará un marco más amplio, el que genera la profusión de copias milagrosas que, a diferencia del corte simple de Melot, funda o refuerza el carácter milagroso asumido de las imágenes. Aquel circunloquio es más extenso, y muestra la paradoja de la imagen, dado que al aumentar el marco, al sumergirse en él, la teoría se propulsa directamente a las lógicas de la imagen.

En ambos casos, la imagen debe abordarse desde los esquemas de visualidad que la fundan, y no como una entidad autónoma, así es como comienzo con el problema de la mirada. Esa es la enseñanza del fenómeno del *framing* fundador, que en la forma en que Melot lo aborda es válida para entender la imagen moderna, pero no la imagen milagrosa, heredera de la tradición medieval. Por lo tanto, la visualidad y sus posibilidades deben ser el inicio del planteamiento, y no la imagen. El camino directo siempre dejará fuera algo, la imagen sobrevive, pero también se evade. Es por ello que el objetivo ha de ser modesto y siempre situado en un *corpus* particular, en una tradición.

El procedimiento propuesto pretende aventajar a la fenomenología y la semiótica al señalar los ocultamientos de la imagen, dado que esta no solo sería manifestación, sino también evasión. Entendiendo que el estudio se basa en las características visuales del "milagro", debe señalarse que éste es una tradición de una marcada evolución, así que lo que está sobre la mesa es la supervivencia, el trayecto, la sedimentación de significados, más que la naturaleza, o la esencia de la imagen milagrosa. La imagen milagrosa no es más que el foco de una posibilidad,

de entre tantas, que adopta la visualidad. Así pues debe enfatizarse que el tema es la visualidad, una construcción resultante de una serie de prácticas y tecnologías efectivas, que entre otras cosas mueven afectos. La imagen no es más que el foco más notorio de este complejo movimiento que, en palabras de Benjamin, debe considerar la voluntad de apropiación. La mirada, su validez, es indisoluble de la tecnología que la construye:

Cada día se hace más irrecusablemente válida la necesidad de apoderarse del objeto desde la distancia más corta de la imagen, o más bien en la copia, es decir, en la reproducción. (Benjamin 2008, p. 57)

Más adelante se incluirá una revisión del concepto de “aura”, aunque su relación con los procesos técnicos de la imagen debe ser cuestionada si se quiere comprender la imagen milagrosa, el foco de una posibilidad visual entre otras.

En este caso, el mirar se encuentra en la raíz de lo milagroso (*mirare, miraculum*). Este concepto, mirada, es de una pertinencia que no puede ser ignorada para entender los fenómenos visuales relativos a las imágenes que se consideran milagrosas. En la primera parte abordo lo que puede ser la mirada, entendida provisoriamente como una experiencia audiovisual particular; el ritual que constituye su consumo y renovación. Ese marco dará origen a una posibilidad visual, que llamaré la mirada-acontecimiento, que es propiamente el ámbito visual del milagro. Después del recorrido histórico-cultural, se hará una revisión conceptual.

En el siguiente apartado me ocupo de lo que puede ser entendido como cierto nivel del marco fundador, pero también organizador de la mirada-imagen, el binomio de la experiencia audiovisual, esto es, la “casa”, que además de ser un símbolo vivo que deriva de la concepción imagen-persona, es algo material: es una iglesia que la acoge y se consagra a ella. Este estudio de lo cultural en la imagen, es lo que la filosofía quiere recortar, formándose un destilado que devolverá siempre en su pureza una imagen delirante en cuanto idealizada. El “en sí” de la imagen es un proyecto destinado al fracaso. La constitución de una imagen en la mirada parece

ser un proyecto más asequible, y esa mirada se puede rastrear en la historia, en la sucesión de artefactos, dispositivos y discursos que han canalizado la visualidad hasta llegar al presente. ¿Es posible hacer una genealogía de la mirada? Por el momento, se pretende llamar la atención a esta vía.

Al final se podrá comprobar que la mirada que me ocupa no es un hecho simple, sino transversal, que a la vez que cumple el pasado se proyecta hacia el futuro, renueva el acontecimiento milagroso (que es irrupción), a través de las tecnologías propias marcadas por una temporalidad compleja.

1.2 La posibilidad de una mirada: espacios fijos, tiempos múltiples.

Según el diccionario etimológico de Corominas la palabra “milagro” deriva del verbo latino *mirari*, que significaría asombrarse, de donde derivaría nuestro hispano “mirar”, mientras que *miraculum* es el portento que provoca el asombro, fenómeno inefable que escapa a la comprensión, lo que apunta a una ruptura en la experiencia.

Siguiendo este camino, la experiencia de mirar supone una actitud caracterizada por el detenimiento ante algo que sobrepasa toda posible asimilación, la apropiación, o la mera explicación. Es verdad que el *etymon* no es más que una función que introduce, que sugiere posibilidades, y no tiene la capacidad de clausurar o fijar el sentido, en este caso del milagro; sin embargo introduce el tropo visual al centro de su existencia.

Si el milagro fuera inconmensurable con la razón, como se afirma comúnmente, es decir, un fenómeno puramente religioso o de creencia, ello exigiría renunciar a entender sus manifestaciones culturales y visuales, pero la marcada tendencia visual de lo milagroso, no solo en su raíz etimológica, sino en toda su tradición, permite poner en paréntesis el asunto religioso, o al menos señalar que no es el único acercamiento posible, que a pesar de todo, filtra el tema de la magia, la inefabilidad de la imagen.

Este paréntesis metodológico implica que es posible leer desde la crítica los textos teológicos o religiosos –siendo el caso de las narraciones de milagros– a partir un método propio de crítica visual, que rastrea las manifestaciones, pero más importante aún, los ocultamientos de lo visible –su economía propia– para entender la tradición visual de los milagros que interesan por su subsistencia, adaptación y sintomática cultural. Eso es lo que el abordaje del fenómeno religioso no permite apreciar, la experiencia de una posibilidad visual, que ligada a un acontecimiento (idealizado y ficticio), se ha desplazado en el tiempo, y que vinculada a un territorio, ha conquistado otros. Es quizá un asunto de creencia, pero que sus artilugios señalan claramente que no sería posible sin la innovación y el desarrollo de tecnologías visuales, por lo que comprender sus procesos es el objetivo del método tecno-visual.

Continuando el procedimiento, la palabra “maravilla” tiene su raíz en el mismo grupo arcaico, proveniente de *mirabilia*, y es a este sentido original al que alude la utilización de Miguel Cabrera, *Maravilla americana*, relativo a la Virgen del Tepeyac. La mirada, que es atención y detenimiento, supone una anticipación, como una espera de la “*mirabilia*”, dado que detenerse es dar valía a algo. Por lo tanto, mirar es estar ya en cierta mirada, anticipar, “ver desde”, y ese “desde” no es una posición individual, como puede ser la creencia, sino un posicionamiento relativo al artificio visual. Mirar no es una facultad del individuo, sino un andamio de la experiencia general: “ver desde el marco”. Ese marco general inyectaría rasgos del milagro visual en otros fenómenos, así que reducir los milagros visuales a sus técnicas puede ayudar a descubrir algo de la experiencia de ver.

La mirada, por lo tanto, no es lo mismo que la imaginación, no se puede explicar en términos psicológicos (ver Noël Lapoujade 1988), sino visuales y culturales, es decir a partir de los códigos que construyen la experiencia una y otra vez, desde el límite; asumo la caracterización que hace María Noël Lapoujade respecto a la imaginación: el trayecto de la mirada es un hacerse continuo, lábil (hay muchos casos de imágenes milagrosas olvidadas, que pierden la “*mirabilia*” al no poder integrarse ya a una mirada), pero no lo considero una “función” interna, sino

una posibilidad de la experiencia que viene de fuera, en configuraciones culturales variadas, donde siempre hay un objeto sobre-significado (imagen) que es el foco de la mirada. La mirada no es autónoma ni auto-referente, es una construcción histórica compleja, no siempre reconstruible.

El asombro que conlleva mirar implicaría apreciar algo desde su superficie, sin transgredir la presentación de lo inasimilable. En sí, ninguna imagen es asimilable, pero la sobre-presentación de la imagen milagrosa evidencia esa constante en la imagen. La mirada sería el nombre de una experiencia particular que implica detenimiento y quizá enajenación, entrega al objeto que se tiene enfrente, aunque con rasgos históricos y geográficos particulares, cuya lectura permitiría abstraer la estructura de esta experiencia.

Se opone a la mirada otra posibilidad visual, esto es decir, el “ojeo”, el vistazo instantáneo, la vista inatenta que salta (Jay 2003, p.238). En este sentido, el “ojeo”, como esquema visual es una inquietud que siempre está en el presente, reanuda un ahora permanente e inquieto; la mirada es anacrónica, es decir, atraviesa múltiples temporalidades, y es resultado de una tradición que trae el pasado al presente, que renueva acontecimientos y construye continuidades por medio de superposiciones, su funcionamiento depende de un proceso de sedimentación, cuyo resultado es la imagen-acontecimiento.

“Ojear”, sin embargo, tiene un carácter subjetivo más que objetivo; en cambio, mirar requiere un objeto, por lo que el mirar es una experiencia enajenante. Es por eso que la imagen milagrosa, que captura la mirada, tiene una temporalidad híbrida y a la vez una territorialización fija, es decir, una “casa”. En esta tensión se constituye el objeto de la mirada.

1.3 Discusión metodológica

La mirada ha sido abordada en diversos momentos y distintos enfoques. En este bloque esbozaré y justificaré más claramente el mío teniendo en cuenta las definiciones que han surgido a partir de los estudios de la imagen, dado que

claramente la mirada debe entenderse a partir del binomio mirada-imagen. La mayoría de las veces el intento de comprender la mirada es un derivado de haber abordado antes la imagen; ya he mencionado que mi procedimiento es la inversión de este camino en cuanto mi objeto, la imagen milagrosa, parece demandarlo. La “promiscuidad de la imagen” (Buck-Morss, 2009) obliga a seguir su camino, bordear sus límites, antes de intentar un acercamiento.

Una definición sencilla de la “mirada” que ayuda a introducir la discusión es la de Zamora Águila, quien, por ejemplo, la define como la “visión interesada”, definición que en su sencillez introduce un abordaje esencialista que piensa una estructura general sin historia, el mismo defecto que presenta el estudio general de “La imagen”. Esta definición tiene el defecto de no preguntar antes qué es el interés o la intensión, o bien, como se manifiestan en términos visuales:

Quienes dicen que no hay mirada inocente tienen razón. Pues la mirada es por definición intencionada. Pero la visión sí es inocente en tanto está “antes”, “después” o “más allá” de la mirada. La visión es la mirada menos la intención, el interés y la interpretación, así como la mirada es la visión más la intención, el interés y la interpretación (Zamora Águila 2015, p. 249)

Pensar que la mirada es intencionada podría ser aceptable, aunque el carácter meramente individual de la misma debería criticarse, pero lo que no puede aceptarse es algún grado de mirada inocente, reducida, llamada visión, fuera del código visual generador de significados y de focos de visión. Un campo visual, fuera de toda jerarquía de la visión es uno de los postulados fenomenológicos que en cuanto inocentes resultan mistificadores. Como puede verse no se trata solamente de una discusión terminológica, sino del centro epistémico de una teoría de la visualidad.

La asunción de una visión pre-intencionada, pre-interpretación, pre-cultural, sin marca, postulada como una necesidad, a la que sin embargo nunca se tendrá acceso, debe ser sacudida en cuanto oblitera el problema visual. Esa visión no tiene un desde, no tiene un marco, *topos*, o siquiera contexto. Ese nivel podría corresponder a la mirada, pero la mirada también pierde raigambre al robársele su

marco, al reducirla a un acercamiento intencionado. Este parece ser la misma asunción de María Noël Lapoujade al hablar de la imaginación como integradora de la percepción (Noël Lapoujade 1988, p. 241), en vez de hablar de imaginación desde la percepción, donde percibir siempre es imaginar, donde ver el mundo es haberlo imaginado.

Existe otra definición posible de la mirada, que por el momento solo cabe esbozar, la cual no la aborda como un grado superior a una facultad sensitiva atemporal, como una variedad interesada de la visión. La mirada es posibilidad de la visión, de una visión que siempre es fantasmática (imaginaria) y articulada por las tecnologías propias. La mirada es un acceso evanescente, material e inmaterial a la vez, afirmación afín a la de los llamados “regímenes escópicos” de Jay, aunque prefiero llamarla posibilidad de la visualidad, a partir de su génesis tecnológica.

Sin embargo, la noción esencialista que pretendo criticar es más bien la constante en este ámbito. Algunas propuestas fenomenológicas muy influyentes, han introducido en los estudios visuales el concepto de “aparición”. La imagen siempre aparece en cuanto existe un grado sensible irreductible.

Por el contrario, la imagen posee una posición que siempre está definida frente al espacio en que se la observa —el espacio se encuentra siempre frente a ella, incluso cuando la enfrente. El espacio de la imagen no es— como el espacio de una escultura— parte del espacio real en que *aparece*; sólo surge a partir de la diferencia entre el objeto material en el que se presenta la imagen y la presentación de la imagen. La aparición de una escultura es la aparición de un objeto en el espacio. La aparición de una imagen tiene lugar en la superficie del objeto en el que se la presenta. (Seel 2010, p. 245) ¹

El concepto que apuntala esta noción de aparición es el de “diferencia icónica” postulado por Boehm: “Lo que apreciamos como imagen —sostiene Boehm— se basa en el contraste fundamental entre una superficie total, abarcable en la mirada, y todos los eventos internos que encierra.” (Seel 2010, p. 266), pero esta noción tiene la desventaja de suponer condiciones de acceso estables que no

¹ La bastardilla es mía.

pueden ser asumidas, mucho menos en el fenómeno que me ocupa. El espacio neutro de una superficie también neutra como la que suponen Seel y Boehm quizá se apliquen en el ámbito museístico más tradicional, pero a costa de una abstracción empobrecedora las posibilidades de análisis, comenzando por el estudio de la visualidad.

El concepto de “diferencia icónica” requiere un enmarcamiento amplio, cuya tecnología expositiva no es claramente elucidada por los autores, y cuya investigación no es el objeto de este trabajo. Me limito a señalar que este abordaje asume una visión natural imposible de adoptar, sobre todo si se considera que las condiciones de acceso son mediadas e inestables, por lo que el concepto de “aparición” propuesta por estos teóricos alemanes, que podría ser tan productivo, tendrá que ser investigado a través de otra metodología, dado que la fenomenológica resulta inadecuada.

Como he dicho partiré del marco, de la espacialidad necesaria para la constitución de la mirada, dado que ella tiene que llegar a ser en todo momento. La mirada se renueva, no se trata de una constante, y requiere un soporte técnico que evoluciona. La historia de la mirada implica una historia de las tecnologías visuales. La mirada que me ocupa surge con una serie de prácticas que es difícil reconstruir en su totalidad, pero cuyo paso se puede estudiar a través de gestos significativos, de testimonios materiales, a través de la comparación de tradiciones similares, que se consolidan en distintos ámbitos y latitudes; los llamo síntomas de la visualidad en razón de que tienen la capacidad de revelar cualidades importantes de la misma. La mirada es histórica, “ver desde”, así que alertado contra las definiciones “atópicas”, que considero esencialistas y mistificadoras, pasaré a las netamente históricas.

Es común que el soporte de las experiencias, y más de las experiencias del pasado, parezca prácticamente etéreo, meramente hipotético. Y sin embargo su postulación es algo que debe tomarse en serio, y existen caminos que se han ensayado, y tomaré los elementos que convienen a mi proyecto para construir mi camino propio, uno que permita atacar los problemas que atañen a estas páginas.

El primer camino se define por su carácter arqueológico, reconstructivo. En la Historia del arte lo ha desarrollado Baxandall, mediante sus valiosos trabajos de Historia Social del Arte en los que investiga lo que llama el “ojo de la época”. El historiador parte de la necesidad de comprender el acceso a la imagen, que para él es eminentemente el arte, que puede reconstruirse, o comprenderse al menos parcialmente, mediante el análisis de los campos de saber concomitantes, es decir, que para saber cómo un hombre del Renacimiento miraba es necesario explorar la manera en que contaba o apreciaba la danza, siendo los “hechos sociales” los que “conducen al desarrollo de ciertos hábitos y mecanismos visuales distintivos” (Baxandall 1978, p.13).

De este enfoque surgen dudas del alcance explicativo que pueda tener. Sin duda funciona con imágenes de cierto tipo, concebidas para ser “leídas”, artísticas –todo su *corpus* está integrado por imágenes del Renacimiento– pero ¿explica la tesis del “ojo de la época” de Baxandall el carácter de las imágenes milagrosas y las prácticas asociadas a ellas? Cuando se considera que la imagen milagrosa, para sostener su poder, ha dependido muchas veces del misterio, de la percepción rarificada, y de un recurso a la fuerza, este camino “reconstructivo” resulta menos prometedor. Además, el procedimiento del “ojo de la época” tiene problemas para delimitar el campo de las prácticas a estudiar, y esa delimitación constituye implícitamente un sujeto ideal, que en el caso del estudio de Baxandall es el merchant burgués, cuyo estudio completo requeriría sobrepasar la historia efectual, y el mismo horizonte histórico del historiador. Lo que considero más inadecuado es que tal abordaje no contempla la creación de nuevos significados, o la renovación de los mismos, mediante la tecnología visual.

Jean Louis Déotte introduce una distinción tecnológica que puede ayudar a comprender el problema, dado que según el autor existen sistemas de imágenes que dependen de un “aparato” de visión, que divide en dos: la marca –en el caso de la imagen sagrada– contra la perspectiva –en el caso de la imagen artística (Déotte 2007, p.18). Sin duda, es una distinción importante en el caso de la imagen milagrosa, dado que es de considerar que muchas veces, más que representar en

el sentido mimético, funciona como una “presentación” de lo sagrado, lograda a través de diversos medios.

El análisis del milagro en términos visuales, sin embargo, rebasa el de los aparatos de visión propuestos por Déotte. Es necesario abarcar el espacio consagrado a la imagen, y su leyenda, además de las prácticas de reproducción que caracterizan este tipo de tradiciones, y abordarlas en su particularidad para proceder a la lectura general. El espacio es inaugural para las imágenes milagrosas, no solo lo liga al acontecimiento y activa la imagen, sino que transmite significados a través de fenómenos constructivos, la arquitectura es mnémica; por otra parte las copias funcionan en un espacio ambiguo entre la representación y la presentación trasplantada, como evocación y “co-presencia” múltiple. Entonces, quizá podríamos acordar con Déotte que la tecnología (aparato) arcaica de la “encarnación” funcionó, pero se ha emancipado de este recurso limitante, y transgrede esta tecnología al incorporar otros elementos en el trayecto de su pervivencia, por lo que no es posible limitarse a este concepto.

Aunque comprender los hábitos sociales desde el estudio cultural amplio propuesto por Baxandall es didáctico y puede ser abordado en ciertos momentos, cierra las posibilidades de la imagen a un fin único, que sobra decir no es el efecto de lo maravilloso. En el fondo, el planteamiento de Déotte resulta cercano al de Baxandall, en el sentido en que para ambos autores la experiencia tiene un principio explicativo, siendo nada más que el resultado de un proceso que la configura como experiencia.

Además de Déotte, Jonathan Crary ha trabajado esta perspectiva “reconstructiva”, aunque desde un punto de vista foucaultiano que, aunque tiene la virtud de incluir lo “dispar” de la cultura, y se preocupa por la visión, no deja de ser reduccionista al pensar la “visión” como un resultado: “...lo que determina la visión en un momento histórico dado no es una estructura profunda, una base económica o una forma de ver el mundo, sino más bien el funcionamiento de un ensamblaje colectivo de partes dispares en una única superficie social” (Crary 2008, p. 22). Esta “visión de la época” parece algo inverosímil, aunque sea el resultado del

atomismo microfísico. Si la visión es colectiva, ésta se da en los sujetos, y su dispersión parecería inevitable, ¿de qué manera se lograría esa articulación, la suma de las partes? La “visión de la época” puede ser una de las ficciones más anheladas por ciertos teóricos, pero la imagen milagrosa, heredera de un sistema visual medieval, que lo pone a funcionar a la vez que lo renueva, hace dudar de ese postulado. La construcción de un sistema de visión subjetivo (en lo colectivo) deja sin cuestionar la articulación de una visión local que depende de las jerarquías, ocultamientos, y prácticas que lo hacen posible. El modelo de visión de Crary olvida también esos pequeños mundos visuales que generan nuevas posiciones y jerarquías. El “desde” de ese sujeto en el colectivo se pierde, las posibilidades de visión múltiples, los efectos continuamente requeridos y renovados desaparecen, junto con lo fundamental del acontecer de la mirada, que se construye a cada momento.

Con lo anterior quiero señalar que la visualidad nunca se puede explicar del todo: cualquier modelo determinista está abocado al fracaso, dado que las tecnologías visuales solo la canalizan, y están en la base de su configuración sin determinarla totalmente; sobre todo porque al ignorar su articulación cultural y su implantación específica, se está generando un error epistémico grave. Como menciona Marquard Smith, son sólo: “...viewing apparatuses, which include our ways of seeing and practices of looking, and knowing, and doing, and even sometimes with our misunderstandings and unsettling curiosity in imagining the as-yet un-thought” (Smith 2006, p. 457). Esta manera de entender el “aparato” es lo que he llamado tecnología visual, que va más allá del dispositivo, pero ciertamente no tiene la capacidad de clausurar las posibilidades visuales, dado que no genera contextos controlados y delimitados, aunque ofrece cierta integración.

Sin embargo, hay otro posible acercamiento al problema, que se apega más al psicoanálisis y la antropología que a la arqueología. Investigaciones en este camino se localizan en los escritos de Benjamin, pero también de otros historiadores como Warburg. Didi-Huberman los resume de la siguiente manera:

... si, como señala Benjamin, "la imaginación desborda por todos lados los límites del arte", eso quiere decir que Warburg tenía mucha razón en apelar, más allá de la historia del arte "autónoma", a una verdadera *antropología de las imágenes* capaz de analizar los aspectos fundamentales, pero también específicos —incluso formales—, de esos mismos "desbordamientos" (Didi-Huberman 2008, p.147)

Este camino constituye un planteamiento bien distinto, que más que reconstructivo en detalle de la experiencia visual, indaga sobre algo "fundamental" en las imágenes que articulan las diversas posibilidades de la visión. Y de hecho no habría una mejor palabra para definir a la imagen milagrosa como un "desbordamiento", que debe ser entendida no en su objetualidad, sino en el trabajo que realiza en sus copias y múltiples reproducciones, y gracias a máquinas visuales incrustadas en un marco, que potencian y canalizan sus atribuciones "taumatúrgicas", como la "casa". Aparece de nuevo la pregunta ¿Cuándo hay imagen?, pero modificada para mis objetivos ¿Cuándo hay milagro? Es importante recordar que con "milagro" me refiero a las manifestaciones visuales de las tradiciones de imágenes milagrosas en Hispanoamérica.

Creo que este camino filosófico es el adecuado para comenzar a entender la dimensión visual del milagro, como un camino para conceptualizar las manifestaciones de la mirada y la imagen. No puede entenderse la experiencia visual desatada por las imágenes milagrosas de manera total al reconstruir las piezas, siendo ella misma una disrupción, desbordamiento. En cada imagen milagrosa hay una ruptura original, y quizá es la falta original la que pone a trabajar las tecnologías para su renovación, sobreviviendo así imágenes milagrosas hasta nuestros días.

Las imágenes milagrosas ofrecen un objeto de estudio privilegiado, dado que han pervivido por más de cuatro siglos en el continente americano, muchas veces sin perder jerarquía. Como objetos, continúan renovándose y encontrando nuevas manifestaciones y situaciones. La imagen milagrosa vuelve, y al mismo tiempo se renueva, aparece en la cultura hispana una y otra vez, de nuevo emerge el término

“aparición”, pero resulta claro que no se trata del “aparecer” fenomenológico antes mencionado:

La paradoja visual es la de la *aparición*: un síntoma aparece, un síntoma sobreviene, interrumpe el curso normal de las cosas según una ley —tan soberana como subterránea— que resiste a la observación banal. Lo que la *imagen-síntoma* interrumpe no es otra cosa que el curso normal de la representación. Pero lo que ella contraría, en un sentido lo sostiene: ella podría pensarse bajo el ángulo de un inconsciente de la representación... La "atención a lo repetitivo" y a los *tempi* siempre imprevisibles de sus manifestaciones —el síntoma como juego no cronológico de latencias y de crisis. (Didi-Huberman, p.p. 64-67)

¿Y de qué son síntoma las imágenes milagrosas? ¿Qué señalan? ¿Es posible unificar el fenómeno y hablar de lo “visual maravilloso”? Sin duda, lo que está en juego es la mirada. Quizá pueda decirse que esa irrupción típica de la retórica milagrosa manifiesta en sus narraciones, sea la que cimienta una imagen como síntoma de la mirada, posibilidad visual del asombro, que es suspensión. La reiteración es esencial al milagro, una forma de renovar el acontecimiento al que remite la imagen.

La imagen funciona, una y otra vez, como una aparición, que no es inmanente —como en la fenomenología de la imagen— sino que llega a ser en su renovación. La irrupción reiterada apuntala la idea de que algo fundamental se puede entender mediante este síntoma. Bajo este esquema se debe entender la “experiencia audiovisual”, (el concepto puede aplicarse a otras tradiciones, pero me parece que el cine y el video porno son ámbitos susceptibles para aplicar esta interpretación), dado que en ella se manifiesta algo inacabado que por ello tiene que volver.

Benjamin interroga la mirada y llega a pensar a la sensibilidad como inscrita en una estructura histórica que afecta la composición y funcionamiento de la misma. La recepción no es algo estable, clausurado en el encuentro de un objeto por el sujeto, sino que es moldeado por el exterior, el marco histórico, que no excluye las pervivencias del pasado:

Al interior de grandes intervalos históricos, junto con los modos globales de existencia que se corresponden a los colectivos humanos se transforman también, al mismo tiempo, el modo y la manera de su percepción sensible. Pues el modo y manera en que la percepción sensible humana se organiza –como medio en el que se produce –no está sólo natural sino también históricamente condicionado. (Benjamin 2008, p. 56)

Este es quizá uno de los giros más interesantes que introduce Benjamin a la teoría de la imagen, dado que se ocupa de una sensibilidad articulada como un constructo general y extendido, que es resultado de los propios dispositivos operantes. Ese espacio que soporta la experiencia, ese “ver desde”, es lo que llamo el “marco” de la mirada. Abordar esta sensibilidad histórica requiere renunciar al recurso de algún sustrato natural, antes debe recurrirse a las tecnologías y prácticas de visión, aunque sin caer en determinismos como los que postulan Déotte o Baxandall.

Sin embargo, deben hacerse algunas revisiones a las nociones de Benjamin. Sin duda el “aura” es un concepto que ayuda a entender estas imágenes consideradas milagrosas, sin embargo, no es un atributo que pueda remitirse de forma simple a la imagen, sino que llega a ser en el marco propio del experiencia audiovisual, sin ser algo previamente constituido:

Ese concepto de aura, que queda sugerido más arriba para objetos históricos, conviene ahora ilustrarlo con el aura propia de los objetos naturales. En efecto, definimos esta última como la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse (Benjamin 2008, p. 58)

Benjamin desdibuja el concepto de “aura” al remitirla a objetos naturales: el aura es algo que puede encontrarse incluso en un paisaje. Pierde así su cualidad histórica dentro de un marco de la sensibilidad estructurado, y por lo tanto la naturaliza. Sin embargo, desde la perspectiva tecno-visual, más que pertenecer a los objetos, el “aura” es un efecto visual de la estructura general de enmarcamiento que posibilita la experiencia de un objeto “cargado”, es decir que posee una jerarquía preponderante en el sistema. El esteticismo remanente en la palabra

“aura” debe ser desactivado si se quiere aplicar a las imágenes milagrosas, que no son dadas a la apreciación, no son objetos preciosos; esa es la condición de este abordaje.

Más que aura hay un efecto-aura, que problematizo en este capítulo, pero de manera más profunda con análisis de caso en el segundo, que trata de las copias. Ahí se muestra que la fijación y la propagación de las imágenes no alcanzan esas cualidades por sí mismas, sino mediante un proceso copístico especial, cuya relación con el “aura icónica”, muestra ser contraria a la establecida por el propio Benjamin. La reproducción tecnificada de las imágenes milagrosas a partir el siglo XVIII posibilitó su supervivencia a todo lo largo del siglo XIX, las privilegió como objeto de la mirada por medio de una jerarquización fina: el “aura” es técnicamente generada.

Por esas razones es mejor referirse a los efectos-aura de las imágenes milagrosas. El “aura” no ancla la experiencia, como se desprendería de Benjamin, al contrario, la experiencia implantada en torno a la imagen conforma constantemente múltiples y disímiles efectos-aura, que no refieren a un acontecimiento original, fuera de la narrativa propia de la tradición. El acontecimiento original requerido implícitamente por Benjamin, y que en la tradición milagrosa puede ser localizado en las narraciones o informaciones de milagros, en realidad no tienen la capacidad genética que Benjamin les atribuye, como atestigua el uso constante de la tecnología en el despliegue de la imagen, dado que si el “aura” tuviera capacidad de emanación autónoma, sería completamente inútil, e incluso iconoclasta, el despliegue tecnológico que en este estudio se muestra fundamental.

Al contrario de Benjamin, hay que decir que tecnología es parte de la imagen, que no es posible separarlas netamente, y que la experiencia audiovisual se renueva mediante el trabajo de esa tecnología, muy lejos de ser un hecho original de fuerza autónoma:

Dicho en otras palabras: el valor único de la obra de arte «auténtica» tiene su fundamentación en el ritual en cuyo seno tuvo su valor de uso originario. Claro que dicha fundamentación puede estar tan mediada como quiera, más sigue siéndonos aún reconocible como ritual secularizado, incluso en las formas más profanas del culto a la belleza (Benjamin 2008, p. 56)

El efecto-aura nos permite pensar que el valor “auténtico” no depende de un *ritual originario*, postulado benjaminiano sólo sostenible a partir de una ficción esteticista inadecuada. La experiencia audiovisual es continua y renovada, un performance necesario que produce el “aura”, y si “sigue siéndonos aún reconocible”, como se menciona en la anterior cita, es porque el efecto-aura se cumple en una temporalidad compleja, múltiple, postulada desde las narraciones de milagros, y efectuada en las transformaciones que el “original” experimenta a partir de su estela de copias. Sin embargo, la experiencia audiovisual se renueva gracias a la reactualización de una fina tecnología visual.

El enfoque esteticista resuena en la obra de Gadamer, quien a pesar de sus enormes aportes a la teoría del arte, tiende a reducir toda la imagen a un funcionamiento particular de la misma:

«Ello sale afuera» es más bien algo que uno no ha visto jamás así. Incluso cuando se trata de un retrato y se conoce a la persona retratada y se encuentra semejanza en la imagen, sucede no obstante como si a esa persona no se la hubiera visto nunca. Hasta tal punto es ella. Uno tiene que penetrar, por decirlo así, en la imagen. Y cuanto más se hace, tanto más «ello» sale afuera. El retrato es ciertamente un caso especial. Sin embargo, en la imagen de un dios o en la imagen de un santo se lo dice uno también a sí mismo. La imagen tiene su propia majestad. Se dice incluso de un maravilloso bodegón o de un paisaje, porque en la imagen ¡todo está tan bien! Entonces uno prescinde de toda referencia a la reproducción. ¡Tal es la majestad de la imagen! (Gadamer 2001, p.p. 246-247)

¿Es un retrato siquiera comparable a la imagen de un dios o un santo? Seguro Gadamer piensa en la escultura helénica, donde es posible situarse en un marco psicológico de interpretación. Fuera de esa tradición los esquemas de interpretación deben ser otros, dado que la relación de la imagen de culto no se

construye en una dialéctica de acceso que el mismo Gadamer ha llamado de “apropiación” (Gadamer 1998, p. 283) –otra influencia de Benjamin–, concepto recuperado en este trabajo. El concepto “imagen” no debe equiparar fenómenos tan disímiles como son el arte al tipo particular de imágenes que me ocupan, las llamadas milagrosas.

Otro enfoque antropológico cercano a mi postura es el de Hans Belting, quien en su *Antropología de la imagen*, ha insistido en fundamentar el análisis desde la crítica de los medios y su relación con el cuerpo humano, dado que según él, nuestra vivencia visual de los medios que soportan las imágenes es, en cierto nivel, comparable a los cuerpos físicos, siendo cuerpos ficticios que satisfacen las necesidades de integración de la experiencia:

La escenificación en un medio de representación es lo que fundamenta primordialmente el acto de la percepción. El esquema de tres pasos que aquí esbozo es fundamental para la función de la imagen desde una perspectiva antropológica: imagen – medio – espectador, o imagen – aparato de imágenes – cuerpo vivo (donde éste debe ser entendido como cuerpo medial o “medilizado”). (Belting 2007, p. 26)

Este enfoque, que llama “medial”, resulta adecuado y será adoptado en este trabajo, pero debe ser ampliado, al igual que sucede con el marco abstracto de Melot, dado que el “medio” de la imagen no es simplemente su soporte, sino la cadena tecnológica que organiza su visualidad. El medio, en el caso de la virgen de Guadalupe no es la tilma, sino su proyección arquitectónica, que da a la narrativa original un sentido, e incluso lo subsume. Ése es el anclaje de la mirada, que al mismo tiempo se desestabiliza contradictoriamente mediante la proliferación de copias, generando “efectos aura” que se renuevan en ese movimiento. Es por eso que la reproducción y la copística son fundamentales para la producción de una imagen “auténtica” u “original” de mayor jerarquía.

Belting recupera estos asuntos en varios momentos, donde la situación (territorial y jerárquica) es ineludible para la comprensión del “fenómeno imagen”.

La transformación del sistema visual generado, en ese sentido, es necesaria para su misma supervivencia:

En cada percepción ligada a una época las imágenes se transforman cualitativamente, incluso si sus temas son inmunes al tiempo... Si bien nuestra experiencia con imágenes se basa en una construcción que nosotros mismos elaboramos, ésta está determinada por las condiciones actuales, en las que las imágenes medievales son modeladas (Belting 2007, p. 27)

La relación de los lugares con las imágenes es lo que se aborda en este capítulo, pero la “casa” de la imagen no sólo es un lugar, sino el eje sobre el que recaen y se aplican las tecnologías visuales. Esta articulación le roba naturalidad al cuerpo, que es un cuerpo situado desde ese marco que lo hace posible como espectador. Y Belting continúa:

Ya desde épocas muy tempranas el deseo de reproducciones auténticas fue satisfecho mediante procedimientos técnicos anónimos que excluyen la imitación humana y que eliminan la intervención humana mediante la imprecisión de una mirada que no obstante sólo podría ser igualada por la del espectador. En lugar de la mimesis convencional, se introdujo una garantía técnica de semejanza. *La duda en la confiabilidad de las imágenes, cuya mayor expresión se manifiesta en la fe, fue el impulso antropológico para la invención de técnicas de la imagen incapaces de equivocarse, pues están cargadas de automatismos* (Belting 2007, p. 54)²

“Autenticidad” y “aura”, son necesidades en sistemas visuales específicos, no alcanzables sino mediante la movilización de tecnologías adecuadas, que evolucionan, y empujan a esos sistemas visuales a nuevos estados. Así ocurre constantemente con los fenómenos constructivos, donde cada “casa”, su tecnología, está destinada a ser afinada con el paso del tiempo.

El “milagro” es un fenómeno predominantemente visual: su narración es visible y su “acontecer” requiere de reiteración audiovisual; así es como ocurre que

² La bastardilla es mía.

en esta cultura incluso las visiones son remitidas al milagro. No se trata, por lo tanto, de problematizar sin fundamento histórico, sino de hacer de ello la materia de esta reflexión de carácter filosófico, donde los síntomas que regresan obligan a interpretar su sentido.

Habiendo establecido el punto de partida es necesario ir al marco, el soporte del desbordamiento que caracteriza a los efectos propios del “milagro”. Como si este siempre fuera una irrupción que tiene efecto en una superficie, por lo que buscar lo “esencial del milagro” o “La imagen milagrosa” sería caer de nuevo en un despropósito. La fundación de un “milagro” no tiene un en sí, sino memoria y territorios con cargas diferenciales dentro de unos límites porosos.

1.4 “La casa”

La casa no es solo el alojamiento de la imagen milagrosa, sino que tiene que ver con el desencadenamiento de la experiencia audiovisual. Las imágenes pueden haber sido movidas de su sitio de origen, migran, pero se territorializan necesariamente para continuar su funcionamiento. Algunas imágenes milagrosas eran llevadas a Europa como trofeos, pero a estas rápidamente se les atribuían milagros en su nuevo destino, por lo que muchas veces cambiaban su advocación, a menos que su prestigio dependiera de su origen exótico (como Constantinopla).

La “casa” de la imagen es por lo regular un templo, un habitáculo donde puede “vivir”, pero esta no es una metáfora simple. Señala que se concibe a la imagen como una persona, que muchas de las veces elige el emplazamiento de su casa. Esta concepción es herencia del periodo bizantino: “Los iconos milagrosos eran concebidos, después de la querrela iconoclasta, como personas que en sus templos se encontraban «en casa»” (Belting 2009, p. 246).

Con la “casa” en América, se puede comprobar respecto a las imágenes estudiadas, que esta tiene un carácter fundacional, aunque mediante su monumentalidad continúe funcionando como una máquina de exhibición. El

fenómeno constructivo no se debe entender sólo como una apropiación del territorio durante la conquista, como una manera de introducir la religión católica en las colonias (ver respecto a México, Gruzinski, 1992; respecto a Colombia, Acosta, 2011); aunque sí se haya tratado de un fenómeno real en ese momento, esto no explica la evolución del fenómeno constructivo hasta nuestros días.

Asumir esa explicación histórica simple, deja sin tocar la pervivencia del rito audiovisual y de la tradición milagrosa viva hasta nuestros días. Esta tradición despliega tecnologías medievales y modernas (las más de las veces de tipo barroquizante), que pueden rastrearse juntas y trabajando al unísono. El “milagro” es un fenómeno híbrido que forma nuevas posibilidades visuales, “los regímenes escópicos” que organizan la experiencia.

“El aura de las imágenes antiguas no era solamente un concepto de cosa sacralizado en secreto, sino, aun en mayor medida un sublime concepto de lugar” (Belting 2007, p. 77). El lugar vive en la imagen y viceversa: la mirada se activa mediante esa relación tensa. Esa tensión es constitutiva de lo que llamo “imagen-acontecimiento”, y que sitúa la mirada en una renovación constante, excéntrica, dado que mina la individuación: la mirada viene de fuera, desde el marco, desde la construcción de lo colectivo, la mirada es múltiple.

Más individual es la imagen, que como se verá en el capítulo sobre las copias, se multiplica en un intento de mantener su identidad. Esta imagen-persona, se anima, vive e impregna los espacios de su casa. Este análisis muestra que la imagen que tiene un *locus*, que impone un “ver desde”, y obliga al observador vivir la periferia, el límite que no es la imagen, pero la constituye. La “casa” de la imagen es más que una metáfora, es uno de los dispositivos significantes más importantes de la imagen, verdadera ancla de la mirada.

1.4.1 Basílica y Nueva Basílica

En 1976 se terminó la Nueva basílica que albergaría la célebre imagen de la Virgen del Tepeyac, de base circular, y sin pilastras que sostuvieran la techumbre. La justificación para construir esta edificación era que la afluencia de peregrinos volvía insegura la basílica del siglo XVIII, al pie del cerro del Tepeyac, donde se dice que se apareció la virgen.

Según su narración fundacional, apareció allí en un inicio para pedir un templo; la narración de 1535, el *Nican Mopohua* (“Aquí se cuenta”, en náhuatl), narra las apariciones de la virgen a Juan Diego, quien debía pedirle al obispo Zumárraga un templo, “una casita”. Desde entonces se harían muchos templos en diversos estilos, de los cuales el último es la Nueva Basílica.

El fenómeno guadalupano está ligado a la construcción. Parece que además de los argumentos de seguridad y de la necesidad de acoger a los peregrinos que arriban para la fiesta del 12 de diciembre, el proyecto de la Nueva Basílica de 1976 repite el gesto fundacional que mueve la narración, la búsqueda de esa “casita” que pedía la Virgen al obispo.

Ese parece ser el hecho fundamental: de no haber sido así, la imagen no se habría estampado en la tilma. Hay entonces una circularidad estructural en la narración del *Nican*: 1. La virgen quiere un templo. 2. El obispo no cree a su mensajero. 3. La virgen se estampa en la tilma, imagen sin la cual el templo que pedía la guadalupana habría estado vacío.

En este orden de ideas, la construcción de la Nueva Basílica parece tener motivaciones profundas, parte de una necesidad mucho más significativa que los argumentos técnicos esgrimidos. Se trata de una herencia histórica arraigada, dado que la historia del culto guadalupano siempre tuvo como trasunto la importancia simbólica de la edificación, pero también, como argumentaré en el segundo capítulo, en la reproducción, propagación, multiplicación y diseminación de imágenes de diverso carácter.

Esta lectura cobra mayor sentido histórico al reconocer algunas características comunes a otros templos marianos a lo largo de la historia, que dan sentido a la Nueva Basílica, y que la retrotraen en la historia como el cumplimiento simbólico del culto. La sustitución de la Vieja Basílica por la Nueva, si bien tenía justificaciones técnicas, cumple una búsqueda afirmativa dentro de un modelo de visualidad propio de la tradición, que el viejo templo no podía ya satisfacer.

El edificio hoy conocido oficialmente como Templo expiatorio a Cristo Rey tuvo una resonancia especial para la sociedad novohispana, dado que pretendía dignificar el culto guadalupano, pero así mismo dignificar a toda la Nueva España. Así es como se ha señalado, sobre todo en base a representaciones pictóricas, que el templo es una sinécdoque idealizada de la Nueva España, que se proyectó como una Nueva Jerusalén, o al menos así comprendieron algunos coetáneos el diseño original de Diego Durán. (Cuesta Hernández 2009, p.130)

Sin duda era osado trazar una planta basilical para el templo, inaugurado en 1709, dedicado a un culto que oficialmente era menor, ya que hasta 1754 se llevaría a cabo la declaración pontificia del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre la Nueva España. Este diseño habla de ambiciones y sueños de la sociedad criolla novohispana, y sin embargo la tecnología operada en este dispositivo de despliegue icónico, siendo hasta el siglo XX la última “casita” de la virgen, nunca estuvo del todo a la altura de las pretensiones.

En primer lugar hay que decir que la fastuosidad del templo autorizaba *de facto* la narración milagrosa que sustentaba la devoción por la imagen. En una sociedad tan dada a los deslizamientos alegóricos de significado, la masividad y autoridad del emplazamiento se trasladaban a la imagen, volviéndose un atributo de la misma.

Es posible asegurar que el culto tuvo que ser construido a base de templos (entre muchas otras actividades de promoción eclesiástica, como señala pertinentemente Camacho de la Torre respecto a la formación de patronatos), que sumarían 3 desde 1556 hasta el del siglo XVIII que me ocupa, sólo en Tepeyac.

Esta autoridad era acentuada por el hecho de que la imagen no se encontraba disponible en todo momento, sino que se hallaba cubierta, resguardada de las miradas, y se descubría sólo en ciertas ocasiones (De Florencia, p. 101), por lo que el tratamiento expositivo era más bien el de una reliquia portentosa, más parecido al del Manto de Turín, que al de una imagen protectora.

El misterio que bañaba su exposición litúrgica tenía su contrapunto en ocasiones festivas, cuando se mostraba la imagen y se le animaba con procesiones. Estas prácticas en momentos opuestos (liturgia normal-fiesta/ ocultamiento-mostración) constituían la base de una “economía escópica” de rarefacción, o de despliegue limitado, lo cual se manifiesta en las copias de la época, las cuales, como explicaré más adelante, tienen dificultad al momento de establecer la definición y estatus de la imagen, por lo que las primeras reproducciones son variadas y en cierto sentido experimentales.

Sin embargo, la necesidad de difusión y engrandecimiento de la imagen terminó por cambiar su estatus, pasando de ser el de una reliquia al de una imagen omnipresente. Hubo muchos problemas en el siglo XVII para definir el carácter objetivo del ayate, y los principales tratadistas hicieron un esfuerzo para definirla como una pintura divina, similar a la Virgen de Santa María Maggiore, tendencia contraria al esfuerzo de Becerra Tanco de definirla de manera “natural” o “física” como una imprimación de los rayos del sol sobre la tela, por lo que la imagen de la Virgen sería en cierto sentido, la virgen misma (De la Maza, 1953). Esta estabilización jerárquica se realiza en el siglo XVIII, época del reconocimiento vaticano, y por lo tanto de la validación de su estatus de *acheropoiotos*.

Desde entonces este parecer imperaría, por lo que el tratamiento visual más sistematizado que se daría a la virgen, conlleva que las características de las copias de la virgen ya no cambiarían demasiado desde finales del siglo XVIII hasta el siglo XX. Luego la tecnificación revolucionaría completamente el fenómeno llegando a nosotros con alta fidelidad y copias que superan el tamaño natural.

Es importante señalar, respecto al templo, que las remodelaciones subsiguientes avanzarían, además de a una renovación, hacia la búsqueda de un aumento de la exposición y constituirían al mismo tiempo una búsqueda de engrandecimiento y de significación. La sustitución de un altar barroco por uno neoclásico en 1802, dirigida por Manuel Tolsá, aunque interrumpida por la guerra de independencia, refuerza y encamina un cambio en la economía escópica, que ha dejado atrás la misteriosa economía de rarefacción y ha alcanzado la de proliferación. En una pintura de Édouard Pingret (s. XIX), se observa que la imagen se encuentra disponible a la vista tras una vidriera.

Posteriormente en 1895, para celebrar la coronación de la virgen concedida por León XIII, se cambió el altar por un baldaquino, además de ampliarse la nave. Nuevamente, y esta vez mucho más ambiciosamente, el aumento de las dignidades de la guadalupana se corresponden a una puesta al día en las tecnologías visuales, que ahora en una economía de proliferación, buscan ampliar visualmente la “exponibilidad” de la imagen. Debe considerarse este cambio en relación a su hipóstasis.

¿Qué dice esto sobre la mirada que se busca definir? Sin duda, el cambio de régimen expositivo es una de las columnas clave para entender la visualidad de las imágenes milagrosas en la contemporaneidad, su supervivencia. La supervivencia de lo milagroso es el centro de la cuestión, y previene de toda tentación de fijar el sentido de lo milagroso. La evolución es enorme, el primer templo habría sido vivido como un gran relicario, el segundo es una vidriera gigante, y esta transformación tiene implicaciones en la definición de la imagen, en su integración como objeto. La primera se fincaría en su carácter de tilma-reliquia; la segunda en una aparición renovada, en una imagen-acontecimiento, cuya materialidad es solo un dato secundario, la imagen tiende a su desmaterialización.

La conformación de un régimen de proliferación, que ya no busca un gobierno de la imagen, su administración, sino su omnipresencia, el grado máximo de exhibición, buscaría naturalmente un despliegue absoluto, o al menos más perfecto del que permitía la basílica proyectada por Durán. Es posible comprender el

proyecto dirigido por Pedro Ramírez Vázquez como la culminación de esa búsqueda, iniciada en el siglo XVIII, por satisfacer las necesidades de un culto en el que la visualidad es vital. El moderno templo circular goza de una “vista radial, es decir que el lienzo original de Guadalupe puede ser visto desde cualquier punto del edificio en que se coloque el visitante” (Martínez 2009, p. 194). La imagen se encuentra ligeramente descentrada, lo que amplía el espacio frontal por donde se accede.

Esta proyección no instaura una simbólica del todo novedosa. En Roma el primer templo mariano fue el Panteón, de planta circular, y posteriormente en Bizancio estas habían sido las características de los templos marianos, estructura ligada en un principio al culto a las reliquias (Belting 2009, p.90). La rotunda engrandecida y visualmente intervenida no se encuentra desligada de estas raíces, y más bien hablan de un cumplimiento de la historia de tipo anacrónico, que como señala Didi-Huberman: “... no aparece en la historia más que como un síntoma — un malestar, una desmentida más o menos violento, una suspensión” (Didi-Huberman 2008, p. 49), pero en este caso, la temporalidad de la mirada no simplemente cumple con sus promesas, sino que es lanzada a nuevas posibilidades.

Otra de las características de este espacio es que el retablo dorado también facilita la visibilidad de la imagen, dado que es de una sencillez extrema con volúmenes poligonales sobresalientes pero irregulares, lo que genera los visos luminosos de un retablo estofado, pero sin distraer la atención del ícono central, el único, una función a tono con la construcción radial que otorga un protagonismo ubicuo a la imagen.

La iluminación, como en las iglesias góticas y barrocas, es fundamental, y como es previsible, recae sobre el ayate, confiriéndole a la imagen una renovada aura sobrenatural, cada vez más difusa, como tendiendo a su desmaterialización. Me parece posible resaltar un nuevo emparentamiento con el templo gótico: en este caso la innovación es una especie de modernización del deambulatorio, dispositivo que en la Edad Media permitía que los peregrinos recorrieran las capillas de la

iglesia sin interrumpir la celebración de la misa. En el caso de la Nueva Basílica se trata de una banda mecanizada que, a la inversa, pasea a los peregrinos por debajo de la imagen, esto durante 30 segundos, tiempo que según dicen es el que requiere rezar un Ave María. Este dispositivo funciona como una animación ficticia de la imagen, que constituye una experiencia audiovisual íntima pero programada, como un parpadeo dado al acontecimiento; es el espectador el que se mueve en vez de la imagen, pero el efecto de animación de la imagen funciona en un nivel expositivo, dado que el movimiento es ajeno a todo esfuerzo.

No hay más juego que el protagonismo de la imagen, que después de 256 años de estar colocada en la Antigua Basílica, se reforzó, y asumió, en cierto sentido, la omnipresencia icónica que desde el siglo XVIII se acariciaba, y cuyas tecnologías visuales no había logrado condensar.

No sobra la comparación de esta “casa” con otros dispositivos escópicos, como la prisión benthamiana, cuyo funcionamiento se basaba en una visión ideal, ineludible. En el caso del “panóptico”, la experiencia se constituye en razón de la ignorancia de la efectividad de la visión; a la inversa, en la Nueva Basílica, se haya constituida por la omnipresencia de la visión, cuyo foco predominante dentro del dispositivo originario de la “casa”, no sólo es visto, sino que devuelve la mirada, en cuanto tiende cada vez más a la exposición desmaterializada, u ocultamiento de su medio, en términos de Belting. El ocultamiento del medio constituye un observador descentrado, colocado en la periferia, para el que la animación constituye una experiencia enajenante y no individual.

Se ha abordado este efecto relativo a la imagen como si fuera una presencia icónica, derivada directamente del *ixiptla* nahuatl (Gruzinski 1994, p.105; Zamora 2015, p.352), pero siguiendo el despliegue de la imagen en su tecnología visual, se puede ver que esta imagen no trabajó de manera distinta al modo medieval a lo largo del siglo XVII, donde lo definitorio fue el misterio y el acceso rarificado. La “presencia” no es un rasgo propio de la imagen sino hasta que llega a conformarse dentro de la omnipresencia visual. La imagen se hace, se construye de manera constante, por lo que su “presencia” es un logro de las tecnologías que la enmarcan.

Como señala Mitchell, no es posible volver a "... metafísica de la «presencia» pictórica" (Mitchell 2009, p. 23), sino que es necesario enfrentar la complejidad de la imagen desde el estudio de la visualidad, es decir, el proceso de su actualización constante, proyecto que requiere tener siempre en cuenta su constitución periférica y liminal.

Se trata de un cambio consistente en la economía escópica que gobierna la imagen, que desde el siglo XVIII aviva la innovación alrededor de esta imagen, y es esto lo que la hace tan paradigmática. La "presencia", tan mitificada por ciertos autores, es trabajada también por los fenomenólogos alemanes, mostrando que siempre hay una presencia en la imagen, como hay presencia de objetos. Sin embargo, desde el análisis cultural, debe abordarse el modo en que se devela la presencia y se oculta, esto para evitar caminos ilusionistas y naturalizantes, con el objetivo de consolidar un método que aborde la visualidad y su tecnología propia.

Este método parte de un campo de jerarquías manifiestas en la imagen y la visión, pero que se originan en el campo diferenciado y cargado de fuerzas de lo invisible, dominio que posibilita la visión. Por lo anterior, me deshago del concepto "presencia", al menos para comprender el fenómeno de estas imágenes milagrosas, por caer en complicidad con dualismos mistificadores (representación/presentación), cuando lo que interesa es el campo de diferencias complejas que son el marco de la mirada.

Propongo que la posibilidad visual llamada mirada, experiencia caracterizada por la suspensión y la enajenación, depende de un campo diferenciado y jerárquico, consolidado espacialmente en la "casa", marco inaugural de la imagen, renovada por la vinculación a ese espacio narrativizado como asiento del "acontecimiento original".

1.4.2 Emulaciones y divergencias

La otra tradición que sigo de cerca, la devoción a la virgen de Chiquinquirá, es un fenómeno de enormes parecidos con la tradición mexicana, y que hasta el siglo XIX adopta características propias, sobre todo a partir de la terminación de su propia Nueva Basílica.

A pesar de que el fenómeno devocional tiene tintes distintos, sus hagiógrafos tienden a compararla con la “Guadalupana”, comenzando con Tobar y Buendía, pero Alonso de Zamora acerca más ambas narrativas al introducir el elemento indígena y señalar –detalle nunca antes señalado– que el soporte de la imagen era la tela de los indios locales, de la que Tobar y Buendía solo dice que era “más ancha que larga”, cualidad a partir de la cual explica muy ingenuamente su iconografía (Cummings 1999, p. 66; ver también Zamora 1701).

Esta otra tradición permite pensar la mirada, en sus variaciones y continuidades, es por eso que me parece importante, y no debe ser desdeñada como siendo de menor interés que la tradición mexicana. Al contrario, el funcionamiento y posibilidades visuales de ambas tradiciones permiten extraer caracteres generales. También es necesario decir que, muchas veces, los estudios separados ocultan una fascinación por la imagen contraria a todo pensamiento crítico.

Pues bien, dentro de esa tendencia de imitación, se puede comprobar el mismo cambio de régimen escópico, dado que la imagen se encontraba oculta y a partir del siglo XIX se le expone de manera “abierta”. Estas adaptaciones en su modo expositivo, pueden interpretarse en relación a la introducción del pensamiento científico, en el caso de México con Becerra Tanco, donde el estudio de los principios naturales se extiende y la teología se hace experimental.

Sin embargo, el problema de la mirada en esta tradición muestra que la visibilidad es tanto manifestación como ocultamiento. Lo invisible informa lo visible, dado que la manifestación “milagrosa” de la imagen, a diferencia de la mexicana, se considera de renovación y no de estampación. Según su leyenda, la imagen

misma, que habría sido vulnerada por el descuido y los años, se manifiesta a una devota mujer que se lo pide continuamente. La narración describe el momento en una capilla de techo de paja.

Aquí, la “casa” sufre una modificación, dado que el emplazamiento original no funciona simbólicamente como una “casa”, tratándose de una choza donde ni siquiera se oficiaba misa: al igual que en la tradición mexicana, es hasta la irrupción de la imagen, su toma de posesión, que la “casa” se asume como tal.

Además emergen nuevas paradojas visuales que no dejan de ser interesantes: ¿cómo es posible decir que la imagen manifestada “milagrosamente” sea la misma que la que pintada originalmente, sobre todo si como indican sus narraciones, la misma era entonces invisible? Aquí el texto viene en apoyo de la imagen, puesto que en las “informaciones” del milagro –“las investigaciones” del archivo de los dominicos– los párrocos de la zona informan de la continuidad icónica de la imagen, garantizando su identidad al afirmar su “renovación”.

Entraré en más detalles de la narración etiológica de la imagen en el segundo capítulo, donde es necesaria una comparativa visual, pero mientras discurro en el marco no me distraeré en la superficie de la imagen, lo importante aquí es su tejido exógeno. Así es como la textualidad propia en la que se apoya esta tradición es la primera divergencia respecto a la tradición mexicana; quizá, si esta última es más rica visualmente, sea porque carece de ese apoyo relativamente necesario para su reconocimiento cultural.

La imagen, pues, era invisible, pero se hace “visible” según la narración, aunque sea muy difícil distinguir la imagen en las condiciones actuales de exposición. Es difícil identificar netamente las figuras en el lienzo tras la vidriera, ya que si este fue retocado o cambiado, de nuevo fue vulnerado por la misma devoción. La imagen fue maltratada por cada vez que era “tocada”, práctica de los fieles en la que se frota su superficie para obtener bendiciones. Éste es el momento en que se le sitúa como una reliquia, que coincide con una exposición velada o rarificada, es

decir con una economía escópica de rarefacción, de la misma manera que la tradición mexicana.

Hay una doctrina de las imágenes que regula estas prácticas, y que coincide con el cambio del control de la imagen por el clero secular al regular, pero la tendencia del funcionamiento visual de ambas tradiciones es consistente. El objeto cambia, la mirada se mantiene, muestra que para sostener el asombro, la tecnología debe virar de lo misterioso a lo luminoso, de lo material a lo inmaterial.

Una imagen, que no me queda más que calificar de “semi-visible”, es el objeto de una tradición de renovación que, desde un limbo visual, es más bien el señalamiento de esa posibilidad por la tradición (de nuevo la narración y las copias constituyen aquí elementos definitorios), que una mostración del mismo. El resto del trabajo recae en los dispositivos visuales que evolucionaron y quizá continúen haciéndolo. La imagen se conoce mejor a través de sus copias, apoyo indiscutible de sus iconógrafos e historiadores, por lo que la estela visual de la copística es aquí tanto documental o informativa (¿pedagógica?) como propagandística. Esta última función es la determinante en la tradición mexicana, que en su originalidad encuentra nuevas posibilidades de formar visualidades.

El actual templo en que se expone la imagen es una basílica tradicional de tres naves, a la que fue trasladada desde su sitio original de “renovación”. En 1794, su “casa” y “capilla de la renovación” se derrumba, por lo que se inicia la construcción de una nueva por el arquitecto valenciano Domingo de Petrés, pero debido a la necesidad de engrandecimiento mediante una construcción masiva, no esalzada sino hasta 1797, y a más de 100 metros de distancia del sitio pantanoso donde se encontraba la original.

Esta desterritorialización fue un embate al sentimiento de propiedad de la imagen, dado que se registran reyertas entre los frailes y la comunidad local que la administraba originalmente. Sin duda la primitiva “casa” relicario (que no es la choza original), satisface necesidades distintas a las crecientes ambiciones de los dominicos que no necesariamente contemplan a los pobladores.

Seguiría afinándose su tecnología visual, hasta llegar el actual baldaquino donde hoy día se expone la imagen, si bien resulta físicamente inaccesible, interponiéndose una escalinata y su balaustra. Este dispositivo la vuelve asequible ópticamente desde cualquier punto de vista que se adopte en las naves basilicales.

De nuevo el caso es motivo de una discusión sobre Walter Benjamin, pero también sobre la mayoría de las teorías sobre la imagen que no abordan la visualidad como un tejido complejo. La lejanía aurática que propone Benjamin no se revela en ningún momento como esencial a la imagen, más bien la semi-visibility que la caracteriza pone en marcha diversos efectos-aura desde su marco, en una exposición constante que construye una de las posibilidades visuales o experienciales de la mirada: la creación de la expectativa de una imagen-acontecimiento. La imagen semi-visible exige un esfuerzo del espectador, que recuerda el ocultamiento típico de las tradiciones místicas.

El templo, que funciona como un *axis mundi* mariano (las capillas son quince como los misterios lauretanos), desliza su significado a la imagen, sin la cual, como en el caso mexicano, no tendría razón de ser. Las continuidades del fenómeno se hacen notar a pesar de ciertas configuraciones particulares propias de cada tradición.

La animación de la imagen es limitada debido a razones puramente técnicas, tratándose de una imagen semi-visible. Como paliativo a este recurso, que pretende generar *mirabilia*, la imagen se incrusta en un marco de rayos dorados (¿herencia barroquizante?) que resignifican la imagen como un acontecimiento renovado en cada visión y remite a la renovación en que consistiría su milagro. Sin embargo, la invulnerabilidad de la imagen que Cabrera atribuye a la virgen del Tepeyac, aquí no es necesaria: la semi-visibility es capaz de ser canalizada y puesta a trabajar en la mirada, dándole un sentido.

Además de los rayos, la imagen trabaja en una articulación prostética con los emblemas plateados de sus coronas, cetro, joyas y luna que penden de la tela. Esta práctica de “vestir” a la imagen es parte de la herencia bizantina de constitución de

la imagen-persona, pero visualmente prostética y funcional a falta de un contorno y colores definidos apreciables para el espectador visitante: no se trata de añadidos, sino de las guías para espectador. Entonces lo superfluo se vuelve esencial.

Estos auténticos emblemas de la imagen –tan típicos de las tradiciones de imágenes milagrosas– adoptan una función expositiva, como un marco que penetra una imagen sin límites definidos, y la constituye como foco de la mirada. La imagen existe en ese borde que no es ella, que la delimita y la hace visible. El objeto de la mirada se desdibuja, se desdobra, sin perder su magnetismo.

1.5 Territorios de la mirada

En los puntos anteriores resulta claro que la mirada no es una facultad individual, ni tampoco un momentáneo encuentro de relación entre un sujeto y un objeto. Se define las más de las veces como una experiencia individual, pero dista de tener ese carácter. La fijeza de la mirada se opone al fisiológico ojeo (movimientos sacádicos) que problematiza Martin Jay para hablar de los “regímenes escópicos” de la modernidad. Las tecnologías que generan esa experiencia, “la mirada”, evolucionan de manera extendida.

La mirada llega a ser, no es más que una posibilidad visual, la del hallazgo en el objeto de una cierta *mirabilia*. Es necesario insistir que esta *mirabilia* es un efecto que viene desde fuera del objeto, por lo que en ningún momento este concepto se asimila al aura; el aura no ayuda a entender las tensiones, los campos de diferencia que canalizan la atención, a la vez que generan expectativa. Esos campos de diferencia son invisibles, pero tan reales que es necesario inventar una herramienta para seguir su rastro: el estudio tecno-visual.

La mirada supone detenimiento, y éste supone ruptura con lo cotidiano; sin embargo, lo principal es cierto grado de anticipación posible en la mirada, dado por el carácter jerarquizado del mundo de la imagen, cualidad muy acentuada en el mundo de la imagen de culto. La imagen milagrosa es allí como el *magnum opus*

del arte. Pensemos la siguiente escena: un hombre anticipa su “visita” al Louvre (visita a la casa de las imágenes) se coloca frente a la *Gioconda*, imagen que ha visto cientos de veces en reproducciones, pero nunca en original; ya frente a su superficie espera una revelación. La obra calla, no ocurre nada, falta ese efecto que la obra de arte no satisface sin un *expertise* necesario para su “gusto”. Ese detenimiento solo funciona en la mirada, no en la apreciación, posibilidades visuales distintas y polarizadas. Apreciación y observación no cumplen los requisitos de la mirada, no poseen su andamiaje.

La mirada se fija, se ancla ligada a un acontecimiento, pero no es naturalmente, sino que llega a ser mediante el ejercicio de las tecnologías visuales que activan la particular experiencia audiovisual. La mirada se define como una posibilidad visual en el espectro general de la experiencia, que muchas veces es difícil de delimitar. Ésta es una posibilidad de la visión, y ella misma es objeto de visiones, como ocurre en la cultura mística. Sin duda esto confirma su centralidad.

El asombro no es una posibilidad exclusiva de la imagen cultural, pero esta constituye el máximo éxito de su puesta en operación. El ojo se baña en cierta *mirabilia*, lo que quiere decir, se mueve en una experiencia audiovisual, que si bien puede o no poseer una lejanía inconmensurable que señala Bejamin, más bien se caracteriza por el detenimiento, la suspensión de una asimilación. Quizá esa ansiedad que motiva la imagen, es paliada en la imagen milagrosa, y por ello mismo es pensada muchas veces únicamente como “presencia”. Sin embargo, este concepto es una manera muy parcial de captar los desbordamientos, *mirabilia*, de la imagen-acontecimiento

Este abordaje que llamo tecno-visual, tiene la ventaja de dar la vuelta a los presupuestos de las diversas teorías del ícono o de la imagen, que si bien tienen aciertos, se centran en una temporalidad lineal muy limitada, en una actualidad cercana. Es verdad que hay un nivel sígnico y simbólico de la imagen, pero antes de ello hay situación respecto de la imagen. La imagen no subsiste a la mirada, siendo la primera el foco (*imago*) de un proceso que invisibiliza las tensiones de su origen, su tejido exógeno.

La semiótica de la imagen es necesaria, no es posible negarlo, pero el campo de indeterminaciones del que emerge el significado como son sus jerarquías y las posiciones de espectador que generan, es objeto de una investigación más básica sobre la visualidad, sobre su propia emergencia.

Imago es la retención de lo ausente, del amado que se ha fugado, según la narración de Plinio el Viejo: lo irrecuperable hecho registro, marca, indicio: es una falta presente, manifiesta como co-presencia. Pero esta narración no es el origen de la imagen, sino el resultado del juego de fuerzas que forman el marco, el desembocamiento de una jerarquía (lo amado sobre lo indiferente) en la anticipación, la espera de esa fuga, que está en la raíz del mirar. Mirar supone ese campo de diferencias que alimentan a la imagen y se renuevan en la tecnología visual.

¿Querer apresar algo está en la raíz de toda experiencia audiovisual? ¿El deseo es la fuente motriz de la mirada? Según Quignard en la mirada siempre hay una ausencia (Quignard 2014); pero en este trabajo la ausencia no es irrastreable, sólo está invisibilizada por su objeto focal: la imagen. Lo aparentemente ausente se oculta tras el marco exógeno de sus propias fuerzas invisibles. Lo visible emerge desde las jerarquías solo rastreables (no del todo recuperables) de lo invisible, y tiende a ellas.

Por ello me centro en la acción del mirar, posibilidad que es vórtice de fuerzas. Reivindico la virtud de las imágenes milagrosas para mostrar esa tensión de lo invisible que las informa, que en nuestro campo ya no se manifiesta como unas fuerzas abstractas, simple jerarquía o valorización, sino que es tecnología visual fina. La tecnología visual subsume en sí los dispositivos visuales y el campo de valorizaciones diferenciadas (jerarquizaciones conceptualizadas), que se organizan en una “economía escópica”. Si el “régimen escópico” es posible, es decir, si existen las prácticas que nuestros cuerpos hacen pasar por naturales, gestos que parecen arcanos, es debido a ese marco invisible, pero cargado, diferenciado.

Este nivel de abstracción no es más que el resultado de una crítica cultural, situada, basada en comparaciones, que acosa los dominios de lo evidente. Encarar a la imagen de esta manera permite señalar su inesencialidad, siendo sólo fuerza magnética cuyo trayecto aglutina prácticas, significados, dispositivos y mucha historia. Me pareció que el mejor método era la inversión: buscar lo exógeno, lo liminal, lo anicónico. ¿Funcionaría este procedimiento en el mundo de la imagen digital, cada vez más inmaterial, cada vez más incontrolable? Sin duda el hecho de que los estudios visuales (me refiero a los *Visual Studies* o los *Visual Culture Studies*) se hayan centrado en el fenómeno “imagen”, y no en lo que su nombre sugeriría, la visualidad misma, muestra que esta adquiere brillo, se naturaliza, y reactualiza de nuevas maneras. No obstante, los procesos de penetración e información de lo invisible dentro de lo visible permanecen inalterados en el mundo digital.

Se trata de analizar estas co-presencias en el ícono, que se ha señalado son lo característico del índice (Palazón 1991, p. 213); pero, las co-presencias son menos evidentes a como se manifiestan en el índice peirciano. El marco presenta “indicios” (se les podría llamar articulaciones de lo visible) que compenetran la imagen y la construyen. Esta metáfora tomada de Derrida, no es caprichosa en este capítulo, tiene para mí un sentido metodológico profundo, un aporte potencialmente importante en el estudio filosófico de la cultura y la visualidad, pero no pretendo hacer un seguimiento estricto del pensamiento del filósofo francés. Este concepto, el “marco”, tiene la virtud de considerar el campo diferencial de fuerzas en que se construye la visualidad. En el siguiente capítulo será adoptado otro de sus conceptos, la “iterabilidad de la marca” (Derrida 1971, p. 15-16), porque considero que también aborda el signo desde las fuerzas que lo hacen posible, y que es el objetivo del método que llamo tecno-visual. Su problematización de un “contexto indelimitable” en ese trabajo, recuerda sin duda el de marco.

El siguiente capítulo, “El problema de la imagen”, sigue el mismo camino que he emprendido en éste, pero a partir de los procesos de reproducción, que no son más que el resultado de valorizaciones y la adopción de definiciones jerárquicas

que cargan la mirada en un sentido, tendencia que no se ve, lo invisible que se hace visible. Irónicamente, este método tiene por efecto, que mientras más me aproximo a la imagen, más se amplía el marco.

CAPÍTULO 2. EL PROBLEMA DE LA IMAGEN

La posibilidad de repetir, y en consecuencia, de identificar las marcas está implícita en todo código, hace de éste una clave comunicable, transmisible, descifrable, repetible por un tercero, por tanto por todo usuario posible en general.

Jaques Derrida. *Marca, acontecimiento, contexto.*

2.1 Introducción

He invertido el recorrido teórico habitual al comenzar por la mirada. En el anterior capítulo he señalado que la imagen no es tan evidente como se ha pretendido. La imagen se manifiesta como el foco de una serie de fuerzas que se encuentran en tensión. El campo visible que surge de lo invisible que, sin embargo, no es indeterminado. Comencé a enfocar este problema al verificar que la imagen no es un fenómeno aislado y estable, sino que depende un sistema jerarquizado, un campo diferenciado que hace que la misma funcione de manera distinta en diversos momentos. Esos momentos muchas veces son producto del trabajo de las imágenes, que generan temporalidades complejas abiertas. Es el caso de la imagen-acontecimiento, que se presenta como una renovación a cada vista.

La jerarquía de la imagen resulta fundamental, porque pensar de esta manera evita las simplificaciones usuales de la historia del arte o la filosofía de la imagen; contra ellas hay que agregar que no hay un objeto unívoco, y que no existe un sujeto estable. Estas afirmaciones serán abordadas en este capítulo desde otros parámetros, un espectro del marco tanto más definitorio de la imagen en cuanto más difuso.

En el caso de las tecnologías estudiadas en el primer capítulo, que operan como un marco que hace respirar a la imagen milagrosa, no colaboran a establecer un objeto unitario individual: La imagen. Sus “poderes”, su “magia” son inestables, al depender de una serie de efectos-aura que provocan cierto detenimiento, una suspensión, contraria a la asimilación, como sucede durante las actividades de apreciación (estética o no) y observación, que animan de otra forma a la imagen

(artística o no). He llamado *mirabilia* al efecto de una tecnología que imposibilita la posible asimilación. Se puede decir que cuando esa aproximación suspendida se logra mediante la tecnología visual, acontece el milagro visual.

Considero que esta suspensión tiene una dimensión ritual, pero no sólo porque se trate de imágenes culturales –el ritual tampoco sería exclusivo a este ámbito–, sino porque las tecnologías que operan alrededor de la imagen imprimen a la experiencia situada un sentido de renovación de un acontecimiento que se postula como originario, presentado por las leyendas de cada tradición. Sin embargo la leyenda no es más que una tradición oral o escrita (en cada caso, textual) que requiere una manifestación visual, y a la producción de esta noción de “hecho originario”, y de una “imagen original”, contribuyen enormemente las copias. Cierta expectativa respecto al original se genera gracias a diversos grados de exposición logrados mediante las reproducciones.

La jerarquía de la imagen se relaciona con la actividad de copiar la imagen milagrosa, que es un acto contradictorio en cuanto funcional. En primer lugar eleva la categoría del original, al mismo tiempo que la define como replicable por la técnica. Este es el “gesto del copista” que se aborda en este capítulo, que es una actividad compleja en cuanto define la imagen original, pero más importante, una tradición visual entera.

La “reproductibilidad técnica” de la imagen existe desde el siglo XVIII en América, como un elemento central en el trayecto de las imágenes milagrosas. La imagen milagrosa funciona de tal manera, que su reproductibilidad es fundamental, dado que un amplio espectro de exposición, y sobre todo su propagación, generan la expectativa que impulsa su sistema visual. La imagen-acontecimiento funciona en este montaje de temporalidad compleja.

Ya mencioné que la “economía escópica” se transformó durante el siglo de las luces. El “gesto del copista” evoluciona en el mismo sentido, sobre todo en la tradición mexicana, que es más rica a causa de su tradición textual débil, dado que no existe el apoyo de las “investigaciones” que sí sustentan a la tradición

colombiana. De nuevo la falta es el motor de la imagen, la ausencia la mueve, la falta motiva la tradición visual.

Mitchell ha teorizado un campo de la imagen complejo, definido en parte por la textualidad, donde texto e imagen se compenentran para completar una entidad compleja llamada "imagentexto" (Mitchell 2009, p.89). Sin embargo, este no es más que el inicio tímido del derrumbamiento de la metafísica de aristotélica que ha regido los estudios sobre la imagen: materia-imagen vs palabra-forma.

Por mi parte, entiendo que la compenetrabilidad del texto en la imagen es una manifestación de la marca dejada por lo invisible en la imagen, el campo de fuerzas diferenciadas que debe considerar los valores, las jerarquías (las posiciones variadas de los dispositivos culturales), y los gestos (la dimensión simbólica y funcional de una práctica). Este amplio espectro sólo se rastrea e interpreta mediante la tecnología, articulación de los dispositivos y las jerarquías, en prácticas con sentido: el marco invisible de la imagen.

Debo aclarar que es difícil trazar una línea nítida entre estos conceptos, dado que la articulación de dispositivos y jerarquías (valorizaciones fijas) se realiza sólo mediante la práctica, que a su vez permite comprender los valores cuando tiene el valor sintomático (simbólico) que he llamado gesto; además toda acción depende de dispositivos básicos o complejos. A causa de esta indeterminación definitiva, puede decirse que el método tecno-visual no es más que el rastreo de esos campos de diferencia por medio de la tecnología.

Es importante recuperar el valor simbólico que manifiesta la tecnología, pero no por ello sigo el abordaje típico de la mitocrítica o teorías afines, que naturalizan la imagen, hasta casi hacerla desaparecer, olvidándose de la visualidad. El símbolo, en el plano de la visualidad, no revela ninguna eternidad de la imagen, sino las fuerzas que llevan a su pervivencia o a su muerte. La pervivencia de la imagen milagrosa es lo que despertó esta investigación y sigue motivándola.

La dimensión simbólica no aparece aquí mediante una imagen suprasensible, arquetípica, sino como una carga compleja que se manifiesta en su

invisibilidad: la jerarquía sobre-significada de una imagen, el gesto de copiarla, la construcción en torno a un territorio consagrado por la imagen, y la posibilidad de la mirada, que implica pausar el movimiento de apropiación que genera la imagen.

El acto de mirar es simbólico, también el acto de copiar. Como el *symbolon*, unen dos partes. Simbolizar es un acto renovado necesariamente: el acto de ejercer fuerzas, de llenar ausencias, de aplicar jerarquías, y generar identificaciones. Esas acciones son anteriores a la creación de un sentido inteligible. Por ello, considero a la mirada como un acto simbólico, dado que al suspender la apropiación, al generar efectos-aura, *mirabilia*, alcanza un equilibrio precario que ha de recomenzar. En este sentido el símbolo como acción que conjura la ausencia, se opera gracias a la tecnología de la imagen. Esta postura estaría apoyada por algunas teorías antropológicas que derivan el símbolo de la tecnología:

On theoretical grounds, I am contending that the symbolism encoded in so many human artifacts is largely an epiphenomenon; such symbolism is properly regarded as the result of technological activities that generate shared cultural meaning, rather than the cause of such meanings. (Pfaffenberger 2001, p. 80)

Aunque entender al símbolo como un epifenómeno implica una lectura radical, además de cierta simplificación del símbolo, ayuda a liberar al símbolo de una lectura figurativa simplista e incluso cosificada. La dimensión simbólica arranca con los gestos, con los actos significativos que articulan la vida de una cultura. Los símbolos son performativos en ejecución constante, no imágenes suprasensibles existentes *ad aeternam* en cualquier cultura. Es por eso que la tecnología visual es tan importante, porque sitúa la visualidad en toda la complejidad de la cultura, como el vehículo que canaliza las fuerzas y las jerarquías de las culturas interconectadas.

Ha quedado claro que el estudio de la visualidad es algo más complejo que el abordaje de los asuntos que caerían dentro de la óptica, o de la estética, entendida como el estudio de la sensibilidad. La visualidad no puede limitarse a los límites de lo sensible, o reducirse sólo, como se ha producido tantas veces, al significado cultural o a la intención, sino que remite al campo de la diferencia

primordial, a los movimientos que tienden hacia la imagen, las tendencias antropológicas de apropiación, y su posible suspensión en una mirada que tiende a la imagen-acontecimiento.

Encuentro este proyecto afín a ciertas posturas hermenéuticas, aunque el análisis sobre terreno del acervo de la historia visual obligue a hacer ciertas precisiones metodológicas:

Para entender el acto interpretativo analógico-icónico hay que tener muy claro que la iconicidad no sólo es visual. La iconicidad es también lingüística. Más aún, nuestros iconos textuales acostumbrados se colocan en la línea de lo lingüístico. Con todo, van más allá, por la fuerza misma de la iconicidad, que los simboliza y los hace tender a lo cósmico. (Beuchot 2013, p. 47)

La compenetración de las fuerzas textuales y visuales ha quedado comprobada, lo que ha impulsado, por efecto o defecto, a las tradiciones visuales. Pero esta intuición debe sumarse al hecho de que la interpretación debe realizarse en un campo de lo real jerarquizado, donde los íconos están en una posición privilegiada dentro de un sistema visual que organiza las capacidades del individuo, el cual siempre se encuentra colocado en la periferia. La capacidad de interpretación, aquella que los ideales de la hermenéutica elevan al nivel de la “comprehensión”, supone una pureza, un posicionamiento privilegiado y un balance de fuerzas que, no son posibles dentro del campo visual real.

Si bien son importantes las aportaciones hermenéuticas, a ellas hay que sumar la función del marco de la imagen, su carácter fundante y dinámico. Este procedimiento evitaría la idealización de una relación objeto-sujeto, una dialéctica estable solo sostenible mediante una ficción teórica, que llega incluso a dignificar sus aporías: “...el deseo de comprender que las miradas contribuyen a construir las imágenes y que las imágenes erigen sus miradas” (Lizarazo 2004, p.15). ¿Cómo salir de esta dialéctica circular? Creo que el camino es descentrar el problema, analizar lo extra-icónico, lo invisible en lo visible, complejizar para hacer volar los puntos comunes. El rodeo, insisto, es necesario: hay que ampliar el marco.

Gadamer ha señalado que la interpretación tiene que colocarse en terreno común a los disímiles dominios culturales, pero eso común debe ser lo invisible que informa lo visible (las prácticas y las jerarquías), no imponer equivalencia simple:

Lo que yo he descrito es la majestad de la imagen en las artes plásticas y el dictado del texto en la «literatura». En ambos casos se trata de una fuerza normativa. Lo mismo que toda norma, es siempre asequible únicamente en distintos grados de aproximación. (Gadamer 2001, p. 248)

El que exista una posibilidad de interpretación común no implica que se deba definir a la imagen como un texto, cuando la imagen no es nada sin un sistema de visualidad que depende de las tecnologías que posicionan, que facilitan o administran. Por lo tanto la reducción de la imagen al texto resulta inaceptable:

Hemos planteado previamente que podemos definir por mirada icónica la disposición que hace el *texto icónico* para definir una manera de observarlo: a partir de un encuadre, de una angulación, a partir de una transparencia u opacidad representativa, el texto construye el lugar de la mirada. (Lizarazo 2004, p. 215)³

La compenetración de las fuerzas textuales, basadas en las fuentes testimoniales y argumentales de la tradición, dentro de la trayectoria visual es clara, pero la construcción de una mirada es precisamente la clausura de un acceso “lector”. La mirada es descentrada por medio del marco, y ese “desde” es comúnmente olvidado. Se pretende hacer una interpretación desde “dentro” de la imagen, pureza que es imposible de encontrar en el campo de la diferencia, de la inequidad de fuerzas, del ámbito cultural. Toda una serie de problemáticas que no están allí, que la filosofía no ve o no quiere ver, es necesario sumar al análisis.

Adopto la lectura moderada de Gadamer cuando señala la imposibilidad de realizar una división neta entre lo textual y lo visual a partir del carácter normativo de ambas, aunque considero importante realizar aproximaciones diversas para

³ La bastardilla es mía.

cada una: una interpretación de la visualidad que ignore su construcción desde la tecnología no podría abordar la particularidad cultural de los fenómenos.

Para ampliar esta discusión es necesario ir a la tecnología de la reproducción, de la que el gesto del copista es muy revelador. En el anterior capítulo definí la mirada como una posibilidad de la visualidad, un acceso que depende de una jerarquía de la imagen, que en el caso de las imágenes milagrosas parte de la doctrina de la imagen, aunque sin reducirse a ella; la imagen crea sus propias jerarquías. En las modalidades de la reproducción, dentro de las cuales la “copística” sólo es una, la visualidad tiene una lógica autónoma, las más de las veces a partir de carencias o funciones débiles importantes para la tradición, como ocurre con la función textual.

Al abordar el problema de la reproducción, debe tenerse en cuenta el concepto de *acheropoiotos*, la máxima jerarquía de la imagen cultural. Sin embargo esta categoría no se encuentra incorporada de modo definitivo, sino que exige para su mantenimiento la evolución de las tecnologías visuales que le dan sentido. Ya se explicó, en el caso de la “casa”, lo que como parte de un marco de la imagen ella implica para la consolidación de una mirada, ahora se verá otro aspecto de ese marco, el de la leyenda y la copística, que aunque elementos exógenos, son determinantes para el estatus de la imagen. Esta lectura compleja de la tecnología pretende escapar al determinismo tecnológico a la vez que al esencialismo de la imagen.

2.2 El gesto del copista

Hans Belting señala que el misticismo comenzó a considerarse un modelo de experiencia ideal desde el siglo XV, pero esta experiencia solo habría sido posible gracias a que las funciones de la imagen viraron del culto público a la devoción privada.

En un continuo de prácticas en torno a la imagen, “la visión” es considerada una especie de milagro o de “maravilla”:

No es ninguna casualidad que las visiones se multiplicaran en la misma medida en que la meditación se convirtió en un estándar general de la religiosidad. Los contenidos de estas visiones son dos, los mismos que los temas de las imágenes: garantizan bien el diálogo personal, bien la visión directa de acontecimientos de la historia de la salvación... (Belting 2009, p. 550)

La era privada de la imagen planteada por el autor, donde la experiencia, más que mística, es diálogo abierto, forma parte de la herencia histórica en que se desarrolla el giro de la “economía escópica” de las imágenes milagrosas. Sin duda, la copística no habría tampoco sido posible sin este movimiento, pero no se trata solamente de señalar su sino propagador, sino también de dilucidarlo en cuanto gesto, como síntoma de la visualidad, y como práctica simbólica que concreta sus significaciones.

En este capítulo quisiera demostrar que la práctica copística es fundamental para la consolidación de las imágenes milagrosas, dado que ella constituye un ensayo para la definición de las mismas. En las narraciones de milagros se insiste en la inmediatez de la evidencia “maravillosa”, pero esto maravilloso se muestra como un sistema articulado con sus propios códigos visuales, que constituyen una especie de pedagogía del milagro.

El estatus de la imagen deriva de su *praxis*, de un ensayo colectivo que no está determinado desde arriba, desde una estructura jerárquica determinada. ¿Apoya esto nuestra tesis sobre la mirada, la mirada como esa experiencia habilitada desde un marco? Aunque la copística se muestra como inesencial a la imagen, derivativa, en realidad es productiva de un género de imagen. Entre sus principales funciones –que no la principal– es la de la articulación de los efectos-aura, además de la propagación, y finalmente la naturalización y la generación de expectativas.

No es sorprendente la imbricación imagen-visiones que señala Belting. En la cultura mística existe un apuntalamiento de la visualización de la imagen –como en *Los Ejercicios* de Ignacio de Loyola. Pero esa “sugestión”, que sugiere un sistema visual complejo, no inicia con la acción inmediata de la imagen, sino que es el

resultado de una práctica reiterada: antes tuvo que ser constituida e integrada en ese cuerpo visionario al que contribuye. El marco de la mística (la articulación tecno-visual de palabra-imagen, su materialización en el arte y su circulación expositiva) es un camino para entender las ausencias, las cargas diferenciales de las que emerge esa experiencia.

Sería fácil decir que la gente se sugestionaba –movilización del subconsciente, como si tal cosa fuera evidente o natural– con las imágenes que estaban a su disposición y tenían visiones, el equivalente a alucinar. Esa imagen evoluciona desde las instituciones del arte, interpela ciertos individuos, como se sostiene en las tesis arqueológicas del “ojo de la época”; sin embargo es posible sostener que el juego de valores se mantenía en disputa constante, la mirada se mantenía viva no solo gracias a las creaciones artísticas que venían desde fuera, sino que en su adopción, en la manera de hacerlas circular, en su misma supervivencia, ya se manifiestan los valores y jerarquías primarias.

En la práctica que ahora me propongo desarrollar, se analizan en términos visuales esas posiciones culturales, y por lo tanto indirectamente las valorizaciones que jerarquizan el mundo de las imágenes. Entender la copística como gesto requiere abordar sus especificidades para cada caso, las necesidades que satisface, su naturaleza simbólica.

Por otro lado, es imposible hablar de todas las copias que forman parte de la estela visual estas imágenes milagrosas, que ya de por sí en la selección ha dejado de lado muchas latitudes y ejemplos fascinantes. Sin embargo, es posible hacer un perfil de esta práctica en los más emblemáticos pintores que difundieron a través de sus lienzos el fenómeno de la imagen milagrosa americana. Aunque existen grabados y otros documentos visuales que pueden haber tenido una circulación mayor, es claro que su influencia directa en la definición de la imagen original es menor, y por eso me he ceñido a la pintura de los “grandes maestros”, a pesar de que su calidad artística sea lo menos interesante para mis objetivos.

Múltiples autores se han encargado por ejemplo, de las copias de la virgen del Tepeyac en España⁴, pero lo importante en estas páginas, es explorar cómo la realización de copias es una actividad que mediante códigos y recursos diversos, enviste al original en cuanto milagroso, dotándolo no sólo de su efecto-aura, sino conformando la jerarquía de la imagen de la que depende el milagro, la *mirabilia* que le es propia.

A partir de aquí, los problemas de análisis se hacen más complejos, ya que cada vez se van derrumbando límites de la teoría del arte que se aplican a estos objetos, y que ignoran su funcionamiento. El límite entre la copia y el original no siempre funciona en este ámbito, y siendo la imagen colombiana y la mexicana tan distintas, formal y materialmente, se siguen caminos distintos que, sin embargo, tienen múltiples cruces en sus soluciones.

De nuevo este recorrido sirve para hacer una revisión de los conceptos de Benjamin, dado que la reproducción técnica no es nueva, y esa “autenticidad” del original se revela como un derivado de la copística, al menos en una economía de proliferación:

El ámbito de la autenticidad en cuanto tal se sustrae entero a la reproductibilidad técnica indicada, y en realidad, no solo a ella... Eso es lo primero. En segundo lugar, puede poner a la copia en situaciones que no estén al alcance del que es el propio original. Ante todo, permite que éste salga al encuentro de su propio perceptor... (Benjamin 2008, p. 54)

A veces ocurre que las copias se asumen como “auténticas”, no solo por la forma de copiado, sino como una especie de desdoblamiento de la imagen original. Es como si la apertura de la exhibición dentro de la economía de proliferación no fuera suficiente, y la copística constituyera la extensión de esa economía visual. Muestra de la relación dinámica entre la autenticidad y la copística, es que las imágenes reproducidas engendran de nuevo “casas”, como las basílicas menores,

⁴ Para saber sobre los legados que los españoles enviaron a sus respectivas tierras desde la Nueva España, ver: Patricia Barea. “Iconografía de la Virgen de Guadalupe de México en Granada” en *Cuadernos de Arte*, 2007, p.p. 317-322; y Patricia Barea “Pintura guadalupana en las islas canarias” en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 2012 p.p. 891-914.

donde de nuevo se experimentan los significados de la imagen milagrosa y sus posibilidades visuales.

¿Qué tipo de reproducción se lleva a cabo? Esta función generadora no debe ser tratada a la ligera. ¿Se trata de réplicas, reproducciones, o copias? Esta función de desdoblamiento no es simple, y acepto el término copia, en cuanto se libera de la carga benjaminiana presente en el término “reproducción”. La copística no solo da resultados, es una de las prácticas experimentales más efectivas y reveladoras – ¿animistas?– de la imagen.

2.2.1 El milagro en la época de su reproductibilidad técnica

En el caso de la Virgen del Tepeyac, la reproducción tiene particularidades únicas, que distinguen esta tradición de todas las tradiciones milagrosas anteriores. Sin embargo, su retórica no siempre es constante, por lo que el estatus de la imagen se experimenta mucho antes de consolidarse, pero el camino del pensamiento visual al conceptual y viceversa se confirma en este proceso.

El estatus de la imagen dimana no sólo de la doctrina de las imágenes, sino de la fuente de pensamiento que es la pintura, donde la jerarquía se consolida. El pensamiento visual se experimenta mediante la imagen, la hace llegar a ser, expone sus movimientos y desviaciones, a pesar de cierta dirección institucional. ¿Si la imagen depende de una jerarquía para aglutinar su propia inteligibilidad, se puede hablar de una naturaleza de la imagen? Este es un asunto que sólo se puede atacar desde el estudio de la visualidad.

El arte de la pintura fue una manera en la que se representó la imagen desde el siglo XVII, apta para ciertas prácticas pero no para todas; las técnicas son tan variadas como las devociones. Un edicto de 1637 que prohibía la realización de copias inexactas, da cuenta tanto de la flexibilidad de representación así como de la necesidad de esta, condiciones que obligaban a normarla para su institucionalización (Bargellini 2004, p.87). También muestra que la imagen ya era apropiada de forma popular, antes de su tardía apoteosis institucional.

No existe nada de natural en la forma en que realizaron copias de la Virgen del Tepeyac, así que el trayecto de esta imagen no debe ser descontado de forma simple. Por ejemplo, Martí Cotarelo explica que:

A la Guadalupana se le representaba tradicionalmente en pintura por dos razones principales: la imagen milagrosa quedó estampada en el ayate en forma bidimensional y la pintura resultó el mejor medio para imitarla; además, la tradición criollista consideraba necesario diferenciarla de la Virgen de Guadalupe española, imagen en escultura a la que se venera en Extremadura. (Martí Cotarelo 1999, p.27)

Se menciona una razón histórica muy válida, la necesidad de diferenciarla de la Virgen de Extremadura, pero la realización de esculturas de bulto hacen pensar que los requerimientos visuales de esta advocación en ocasiones festivas no habrían sido desempeñadas siempre de manera exitosa por medio de la pintura, y que otros medios de representación se habrían ofrecido más pertinentes para estas ocasiones, como lo describe Sigüenza y Góngora respecto a una fiesta en Querétaro en que se paseaba una escultura de bulto antes de colocarla en su sitio de adoración (Zelaa e Hidalgo 1803, p.102).

Para entender el trayecto de la imagen milagrosa habrá que comprender las particularidades de la reproducción de la imagen milagrosa y su relación con las definiciones de la imagen, tomando en cuenta, incluso, a los hagiógrafos y defensores institucionales, dado que pueden dar la clave de las metáforas que articulaban las prácticas en torno a ella.

Probablemente fue la búsqueda institucional por normalizar las copias de la Virgen, una de las condiciones que facilitó a Juan Correa la oportunidad de hacer un calco en “papel aceitado”, quizá en ocasión de una supuesta restauración llevada a cabo por el artista (Sebastián 1990, p.1), aunque el asunto no queda claro del todo. De él se conserva un lienzo en Navarra, que es una solución netamente icónica, es decir que no se trata de la representación objetual de la tilma.

Éste es el gesto del copista que hay que elucidar de esta tradición, y que hacen de la imagen milagrosa una matriz para la realización de muchas otras imágenes. Se trata de algo inédito en el caso de las imágenes milagrosas, dado que si bien es

cierto que aparecían “verdaderos” rostros, y otras versiones “auténticas” de imágenes afamadas en la Edad Media se repetían, este gesto del calco parecería en el sistema medieval de la imagen, cercano a la iconoclastia o la desmitificación. La repetición del canon pictórico no permite dar cuenta de un proceso de copia, sino del mantenimiento de reglas de producción estrictas, como ha estudiado Panofsky⁵. Por el contrario, esta tecnificación de la copística viene en apoyo de una imagen específica y se deriva de unas necesidades particulares.

Éste es el antecedente más inmediato de las copias que realizó Cabrera, cuya noticia fue mucho más promocionada que la de Correa. Aparecen referencias de ella en varios de los pareceres de pintores incluidos en *Maravilla Americana*, teniendo noticia del calco de Correa sólo por una carta de José de Ibarra, que sirve más bien para establecer la “extrañeza” en opinión del pintor: el carácter único del dibujo que da forma a la imagen, cuyas finas cualidades requerirían este tipo de traslado (Cabrera 1756, p.p. 31-32).

Ya antes se habían hecho copias que representaron si no la imagen-insignia o la imagen-mensaje –que como explicaré más adelante, es el paradigma dieciochesco– sí de la tilma. La pintura puede ser una forma de testimonio que da cuenta de una reliquia en su materialidad, como para subrayar el sentido de una “estampación”. Es el caso de una pintura de Echave Orio de 1606, que representa una tela generosa en dobleces (Figura 1). Sin embargo, no todas las pinturas tempranas decantaron por la representación de la tilma, como atestigua una obra de Lorenzo Delapiedra fechada en 1625 (Vargas Lugo 1989, p.61).

Ambas composiciones son soluciones posibles para establecer una jerarquía de la imagen, pero la primera, la objetual, que representa la tilma como en el cuadro de Echave Orio, obedece más a la economía misteriosa de rarefacción, que depende de la materialidad de la imagen, representándola sin ambages. Siendo la primera representación conocida (digo representación, dado que no intenta realizar una

⁵ Ver Panofsky, Erwin (1987) “La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos” en *El significado en las Artes Visuales*. Alianza, Madrid.

copia en el sentido en que se aborda más adelante), es plausible su conjugación en la evolución del modelo expositivo que propongo en el primer capítulo.

Se trata de un ámbito de evolución visual que se manifiesta autónomo, y no sigue ningún modelo textual, dado que las más antiguas narraciones de milagros que se conocen, el *Nican Mopohua*, y el *Huey tlamahuizoltica*, no señalan un estatus de la imagen, a lo sumo dicen “se apareció”, aportando sólo un sentido visual ambiguo.

Sin embargo, la iconografía de la tilma se repetiría, pero en momentos especiales, diríase ilustrativos de la leyenda o pedagógicos. El personaje de Juan Diego aparece ocasionalmente en esas imágenes, y sólo en el retrato realizado por Miguel Cabrera se le da una personalidad independiente. Sin embargo, puede asegurarse estadísticamente que esta solución, la representativa, testimonial y misteriosa, es menor a la solución icónica.

La debilidad de la tradición textual en torno a esta imagen ya ha sido señalada, y es que no existían esas “informaciones” como las que respaldaban la imagen novogranadina de Chiquinquirá. ¿Es esa carencia lo que mueve el sentido “fuerte” de estas copias, la solución icónica? En esta tradición se ensayaron ambas vías y prevaleció la segunda, la icónica.

El fenómeno de las copias en México se decanta por el dibujo, es decir una imagen desmaterializada, por lo que el mismo original se desprende de su materialidad. Se trata de una necesidad manifiesta claramente en el ámbito mexicano y no en el colombiano, donde incluso los añadidos de joyería se incorporan en las copias, animándolas, logrando un efecto similar al de una imagen pintada.

Los “refuerzos” textuales vinieron algo tarde, hasta 1648, con el libro de Miguel Sánchez, después de una serie de abandonos y recuperaciones del culto durante la colonia (Gruzinski 1994, p. 122). El libro de Sánchez es posterior a la experimentación pictórica que resultó tan importante para determinar la jerarquía del original, pero parece haber fijado el camino de las copias, ya antes probado. De

nuevo hay que comprobar que la imagen no es autónoma, sino que responde a fuerzas culturales exógenas.

El estudio de los hagiógrafos se hace necesario para entender ciertos movimientos culturales, ya que en cierto sentido, ellos “inventaron” el culto. En todo caso se realizará una lectura crítica de los mismos.

En primer lugar se encuentra Miguel Sánchez, quien establece dos conceptos que resultan culturalmente fundamentales en la definición de la imagen: 1. Recupera la autoridad del *acheropietos*, 2. Establece mediante una interpretación tipológica, el concepto de *Signum*. Esto último tiene un sentido profético que influirá en la tradición visual, que si bien no está del todo determinada por las definiciones, tampoco es independiente.

¿La noción de revelación fue decisiva al momento de realizar las copias de la virgen del Tepeyac? La reproducción de la imagen, después de los primeros experimentos pictóricos, se realizó de una manera especial y distinta, de alguna manera tecnificada, lo que garantizaba el parecido “exacto” al original. Esta práctica, que involucra de manera especial al pintor Miguel Cabrera, aunque no únicamente, se explica por varios factores institucionales y sociales, pero también doctrinales.

Si Correa había hecho un calco de la imagen alrededor de 1650, hecho ya de por sí interesante, este gesto cobra sentido en la práctica de Miguel Cabrera. Cabrera funge como el transmisor de un “mensaje”: la copística serial que emprende el pintor se basa en una idea ubicua de fidelidad, donde el reconocimiento no basta. Esta reproducción, sin duda, tendrá influencia en lo que he denominado el cambio de la economía de rarefacción a la de proliferación, dado que la copística elimina la herencia medieval de esta tradición: ya no es simple índice, sino revelación continúa, es transmisión de sentido gracias, entre otras cosas, a una tecnología de reproducción. Éste es el sentido que adquirió a partir de las copias de Miguel Cabrera, y el que prevalecerá a lo largo del siglo posterior, donde las soluciones icónicas son la norma.

Otro rasgo de este fenómeno, quizá derivado de la falta de apoyo textual, es la difusión de réplicas “reforzadas” por el contacto con la imagen venerada y milagrosa, práctica extendida, existiendo una pintura en Tepotzotlán así certificada, del pintor Sebastián Salcedo, fechada en 1793, pero tocada el 15 de mayo de 1797 (Ruiz Gomar 1994, p.p.31,33). Este rito de contacto era muy común, y según Cabrera es causa de un daño a la imagen original de la virgen, refiriéndose específicamente a su delgado perfil dorado, invisible a la distancia debido a esta práctica. No se trata ya del contacto medieval, que buscaba extender bendiciones, sino de un contacto que refuerza el sentido (fiel) buscado mediante la elaboración de copias calcadas: un requisito para certificar reproducciones.

Los partidarios del sentido de la “presencia” –noción criticada en el capítulo 1– de esta imagen, podrían tener razón respecto a la operatividad de la imagen anterior a la segunda mitad del siglo XVIII, regulada por una economía escópica de rarefacción. Sin embargo, estas copias, no sólo icónicas, sino calcadas, que datan de la época en que ya funcionaba la nueva “casa”, evidencian un sistema visual muy distinto de proliferación, que desmaterializa la imagen original, la desdobra al convertirla en un mensaje, como respuesta a una tradición textual débil.

El trayecto de la imagen se rastrea por la identificación de las prácticas que le rodean, y por lo tanto la definen. La tesis de la “presencia” de la imagen, como otras, debe ser acotada para que no resulte esencializante, porque en sí misma ignora las tecnologías que activan y generan mirada; con ello simplemente quiero decir que no es definitoria. Es posible que la imagen del Tepeyac no superara o abandonara su “presencia”, sino que esta se multiplicó, se desdobló, a tal grado que el cumplimiento de sus demandas visuales requería cada vez tecnologías más finas. La “presencia” de la imagen aspiraba a una omnipresencia, y se convirtió en mensaje a interpretar.

El *Signum*, revelación, establecido por Miguel Sánchez, se volvió sitio común en los textos de hagiógrafos y propagandistas. Lazcano, el teólogo jesuita más importante de su tiempo, dice que el texto de Cabrera “...ha puesto en nuestros ojos unos bien graduados cristales, y celestiales ópticos tubos, para que podamos

admirar la conjunción portentosa de Planetas que se observan en el Guadalupano *Signo... un Empíreo de nuevas verdades para los Teólogos...*” (Cabrerá 1756, p. XI)⁶. Nada original, pero la metáfora óptica es esencial, conveniente a una institucionalización de la imagen que experimentaba con su definición, a la vez que refinaba tecnologías que conviniesen a esa definición. La imagen no se separaría ya de su concepto.

Filosófica y visualmente, este afán institucional obliga a volver a Benjamin, quien se refiere a la tensión entre lejanía y cercanía. Pues bien, esto tiene su paralelo en el juego dieciochesco de explotar un mensaje oculto y manifiesto:

Al definirse el aura como «la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse» no se está suponiendo nada más que la formulación del valor de culto de la obra de arte en categorías de la percepción espacio-temporal. Lejanía es lo contrario de cercanía. Lo *esencialmente* lejano es en sí mismo, ya, lo inacercable. De hecho, la inacercabilidad aquí descrita es una de las principales cualidades de la imagen de culto. Por su propia naturaleza, sigue siendo aparición de una «lejanía por cercana que ésta pueda hallarse». Porque la cercanía que se pueda obtener ahí de su materia en nada perjudica a lo lejano que conserva tras su aparición. (Benjamin 2008, p. 58; n. 7)

Como siempre, los conceptos benjaminianos son sugerentes, pero deben ser criticados. En primer lugar no existe nada “esencialmente” lejano, sino lo tecnológicamente “alejable”, la visualidad tensa y suspensa que construye una mirada. Así, el aura no está garantizada por el culto, sino que es un efecto precario, si cabe decir, no una cualidad atribuible directamente a la imagen.

Lazcano sólo evidencia la atribución y el juego espectacular que redefinían la imagen mediante su tecnología, colocando al copista en un lugar mucho más alto del que podría pensarse, como un intérprete de este mensaje: de una imagen definida como guía o mapa, e incluso como códice. Es por eso que leer a los hagiógrafos ayuda a comprender la imagen como proyecto cultural, así como para abordar las tecnologías que la ponen en acción.

⁶ La bastardilla es mía.

El círculo de ideas se confirma en Francisco de Florencia, quien en *Estrella del Norte*, presenta a la imagen como un *mapamundi* y “un cielo abreviado” (Peterson 2014, p.176), con lo que se vuelve a la metáfora de signo celestial de Lazcano. En ambos casos, la metáfora es un instrumento de una cultura profética, que impone una definición de la imagen como revelación de una verdad oculta.

La doctrina neoplatónica de las imágenes, como instrumentos de revelación, que promovían jesuitas como Lazcano, habría influido notoriamente en Cabrera, quien en la *Maravilla* (1756) se imponía como un eslabón esencial de ese proyecto que redefiniría el trayecto de la imagen y su tradición visual. Estas ideas, repetidas en sermones⁷, reordenan la jerarquía de la imagen mediante el reclamo de la categoría de *acheropoiotos*, implícita en el tratamiento del *Signum*, pero sumando el sentido contemplativo visual mediante metáforas que activan una “lectura” de la imagen.

Las copias de Cabrera que se localizan en muchas iglesias del país se reconocen por una serie de elementos estilísticos a los que no escapan las copias más “fieles”: sombreado de ojos que dan una apariencia más voluminosa, brillantes dorados y pincelada sin contrastes, casi aterciopelada. Sin embargo, estas evidentes variaciones resultan explicables debido a que la idea no era duplicar, sino copiar, lo que significa reproducir para reestablecer el orden visual jerarquizado del que depende la tradición. Las tecnologías no efectivas tienden a replicar, a causar variaciones, advocaciones múltiples y locales; éste no es el caso: la imagen se propaga desdoblándose, haciéndose icónica, tensando así las contradicciones generadas por el sistema abierto de economía de proliferación.

Se sabe que el progreso de la habilidad copística de Cabrera tiene su parteaguas en 1756 –fecha posterior a su análisis de primera mano de la imagen en 1752, y contemporánea de la publicación de *Maravilla Americana*– periodo en

⁷ Se ha escrito sobre la predicación y el trayecto de esta imagen. Este dominio tan complejo como necesario no puede ser abordado en estas páginas, pero como tantos otros, tiende a la animación de la imagen, como sucede en el caso de las procesiones y las fiestas. Este trabajo ha sido realizado por escritores como Alicia Mayer en *Flor de Primavera*, y en el ámbito español por, Juan Luis González en *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*.

que da muestra de un conocimiento especializado y técnico, nada comparable al de sus pinturas anteriores, como la que posee el Museo de la Basílica, fechadas en 1748, de dibujo mucho menos “correcto”.

El gesto del calco no debe ser ignorado en su significación e importancia cultural y visual, dado que forma parte de una articulación fundamental en la tecnología visual de la tradición mexicana, que tiene mucho de innovación, aunque haya sido motivada para paliar las debilidades de textuales que la caracterizan. El calco es un acto simbólico que contribuye enormemente a la modernización de la imagen.

La definición de la imagen como “mensaje” parece atacar directamente la deficiencia principal de la tradición de la virgen del Tepeyac, marcada por la falta de testimonios “en forma” como los que exigía el Vaticano para la confirmación del milagro y establecimiento del culto. He llamado a esto una tradición de “textualidad débil”, cuya visualidad se vuelve más agresiva en compensación, tradición que se apoya de copias para su propagación (Cuadriello, p.56).

La tradición visual se define por esta falta, por una debilidad estructural que moviliza nuevas interpretaciones en su provecho, articuladas en un marco que da sentido a la imagen, e incorpora una *mirabilia* particular. La auto-evidencia o presencia de la imagen, es superada al dotar a la imagen de un sentido nuevo (*Signum*, mensaje), y poniéndolo a circular mediante sus tecnologías visuales. La circulación de esta nueva definición depende de una economía escópica abierta, proliferativa. Ahora, bajo esta redefinición, se entiende el sentido de la “casa” construida en el siglo XVIII, cuyo trasfondo profético (recuérdese que fue proyectada como una Nueva Jerusalem) cobra sentido.

Se trata de la resignificación de la imagen *acheropoiotos* en un cuerpo discursivo nuevo, mediante la metáfora del mensaje –mapa, documento o código–, que habrá de comunicar una verdad, y más que una manifestación autoevidente – como el medieval rostro de Jesús– se interpreta como un mensaje que debe atenderse y reproducirse: así, mientras más se exhibe la imagen, su contenido se

mantiene en cierta forma hermético, y esa irresoluble contradicción mueve esta tradición visual hasta la actualidad.

2.2.2 Pintar lo invisible

Al ocuparme de la copística en esta tradición sudamericana resaltan de nuevo una serie de convergencias y divergencias respecto a la mexicana, derivadas de la constitución visual del objeto, además del apoyo textual fuerte. ¿Estos documentos que sí existen para la imagen colombiana influyen en la lasitud de su tradición copística? Sin duda la cuestión de la autenticidad, indispensable para toda imagen milagrosa, según Belting, está garantizada en Colombia y no en México, por lo que los ensayos pictóricos tuvieron una importancia y alcance mayores en el país del norte. El estatuto de la imagen es más fijo en cuanto el texto de las “informaciones” no permite las ambigüedades de la tradición poética del *Nican*.

Habré de adoptar la misma estrategia que en el apartado anterior, recurriré a las fuentes de los hagiógrafos, pues si bien la pintura y el pensamiento visual tienen cierto grado de autonomía para definir conceptos y modelos visuales, estas conceptualizaciones sirven para identificar sus sintomáticas y movimientos culturales.

Los temas se repiten, y son derivados de la asunción milagrosa de la imagen, sobre todo de su estatus particular establecido en la narrativa milagrosa que apoyaba a la imagen. El estatus de la imagen de nuevo resulta fundamental para mantener la inteligibilidad particular de su tradición visual.

El lugar común dentro de este tipo de tradiciones consiste en definir a la imagen como un objeto inefable, y tal observación no falta en el texto de su mayor hagiógrafo, Tobar y Buendía, quien se presenta como un pintor que no haría justicia a la grandiosidad de la imagen: “... ha de parecer un borrón la pintura, que yo hiciera...” (Tobar y Buendía, p.28). Lo mismo hace Sánchez: “Retocarla con amorosos Elogios, al pincel, y rasgos de la cortedad de mi ingenio” (Sánchez, p.37). El acto de presentarse como un pintor es más que un simple tropo, dando testimonio

de una cultura visual que tiene exigencias diferenciadas por región, con acentuados acentos estéticos en Tobar, y escatológicos en Sánchez. Al respecto no debe olvidarse lo que se señalaba como propio de las visiones místicas, tratándose de experiencias en continuidad con una serie de prácticas y usos de la imagen.

Es posible que la leyenda del pintor que no podía copiar la imagen milagrosa sea pintoresca, pero otorga a la copia un lugar específico al engrandecer el original, que en el caso de la Virgen de Chiquinquirá reta todo sentido común. En esta tradición los procesos visuales no son siempre evidentes, al tratarse de una imagen –al menos en esta época, pero es probable que siempre haya sido así, dado el acento en el estado ruinoso original de la pintura– semi-visible.

El pintor que menciona Tobar, Baltazar Vargas de Figueroa, realizó al menos una copia de la Virgen de Chiquinquirá, pero esta ya había sido copiada por Antonio Acero de la Cruz, quien podría haberla copiado cuando esta fue desplazada a Santa Fe o en una visita del pintor a Chiquinquirá. El que se diga que a Vargas de Figueroa se le “turbó la vista”, en cierta manera también engrandece el arte de la pintura y el lugar del pintor, habiéndola copiado “de vista” a pesar de la cualidad “maravillosa” del original.

En la pintura de Acero de la Cruz, fechada en 1643 (Figura 2), se aprecia una copia fiel que incluso pudo haberse realizado en serie: existe otra casi idéntica en el pueblo de Sopó, de las mismas dimensiones y con el mismo dibujo, lo que parece indicar un bosquejo que se reutilizó para realizar varias copias.⁸ Utilizo las copias de este pintor no por su calidad artística, sino por su valor canónico, que se difunde hasta hoy día, como demuestra el uso de una copia de la pintura de Acero (a su vez una copia) que se encuentra en la Basílica de Chiquinquirá, y es la que se usa para procesiones de ordinario.

El pintor intenta en estas obras recrear el momento del resplandor que narra la leyenda, manteniéndolo; esto genera una imagen interior, que remite a cierta

⁸ Ver el catálogo de copias en Vences Vidal, Magdalena (2008). *La Virgen del Rosario de Chiquinquirá, Colombia: afirmación dogmática y frente de identidad*. Museo de la basílica de Guadalupe, México. La autora sostiene la misma afirmación.

experiencia “idealizada” del original. La cuestión de la fidelidad es relativa, porque Acero anima a la imagen; si bien las proporciones están bien guardadas, se arreglan algunos detalles del original, hecho patente en la cruz que lleva san Andrés, por no hablar la estilización de su mano, dado que el original parece mostrar rasgos más toscos.

No aparece en la imagen original la tabla posterior de la cruz, por lo que la copia es una corrección de las “deficiencias” de la primera. Es una copia en el sentido tradicional, dado que si bien se preocupa por la exactitud y el detalle, no duda en insuflarle más vida, en animarla y modificarla, siempre que no se intervenga en exceso. Sin duda, es la copia más fiel con que se cuenta dado que cuidó mucho la cromática, la misma que describe Tobar y Buendía, así como las proporciones de los personajes.

Es necesario resaltar la importancia de la écfrasis realizada por varios hagiógrafos. Se sabe que los colores de la Virgen del Tepeyac han cambiado gracias a varios testimonios, incluyendo el de Cabrera; pero en esta tradición, al tratarse de un original semi-visible, resulta tan fundamental como desconcertante: ¿si las copias corresponden a descripciones de la época pueden considerarse como documentos visuales válidos, o esta concordancia sólo evidencia un fenómeno de dirección institucional del copista?

Se trata de una cuestión que no será posible dirimir en estas páginas, siendo un problema más propio de la Historia del Arte, pero es pertinente preguntarse al respecto: ¿la copia es una guía pedagógica para “ver” el original? La virgen se encuentra rodeada por una mandorla luminosa que no se aprecia en el original, y que si bien pudo haberse apreciado en la época, no parece ser un detalle evidente aunque sí presumible. No queda en esta tradición más que trabajar con los efectos provocados por el trayecto de la imagen, al contar con una imagen original semi-visible, lo cual consiste literalmente en partir de una “historia efectual”.

Las copias de imágenes milagrosas tienen el objetivo de extender la devoción por la imagen, pero por medio de estrategias particulares, dado que se insinúa que participan del original. En la firma de Acero se lee “...la hizo y la vio a maior gloria

de Dios”, lo que sitúa a la copia en un espacio de participación con el original y el “hecho milagroso”.

El pintor antes mencionado, Vargas de Figueroa, hizo lo propio al realizar una pintura de la imagen original, así que la “turbación” de su vista no lo impidió del todo. El lienzo atribuido a su autoría presenta cambios significativos de estilo respecto al de Acero, pero lo interesante es la inclusión de elementos que no se encuentran en la manta original: dos angelillos que sostienen una corona, ornamento ahora desaparecido (Figura 3).

Por grabados se sabe que estos angelillos se adherían a su corona como parte de la joyería. Esta solución se observa en otra copia del Banco de la República, y aunque estilísticamente no podrían ser más distintas, quizá por la incorporación de este tipo de detalles, se le atribuyen al mismo autor. La composición de estas copias, al incorporar a los ángeles, en la primera encarnados y en la segunda representando la orfebrería añadida que eran, hace pensar en una “imagen pintada”, como la que se hacía con las esculturas de bulto. En sí, estas copias constituyen una contradicción, porque a la vez que siguen fielmente el dibujo de la manta de Chiquinquirá, lo animan al encarnar elementos que le son “ajenos”, como si la copia fuera una idealizada visión transportadora.

Se sabe que este pintor pudo ser cercano a los frailes dominicos que resguardaban la antigüedad, y había sido comisionado en 1660 para realizar las pinturas de su “casa”, pero por razones desconocidas no las realizó (Álvarez White 1986, p. 42). El lienzo probablemente se realizó poco después, tres décadas antes de la aparición del libro de Tobar. Es un periodo plausible de realización dado que el elemento añadido de los ángeles es de esa época, aparece en grabados de la época hasta el siglo XVIII. El pintor vio la imagen realzada e incluyó los ornamentos, animándolos.

El lienzo agrega e incorpora lo ajeno a la imagen: la luna en ambos lienzos, por ejemplo, muestra una serie de finas filigranas propias de la joyería, un emblema similar al que ostenta la imagen original hoy en día. La importancia de estos “añadidos” es básica para la comprensión de la imagen, y evidencia la imposibilidad

de distinguir el arte del objeto cultural. La incorporación de lo exógeno a lo primigenio, permite interpretar esta copia como una “imagen pintada”, tipo de representación que si bien es más característico respecto a las imágenes de bulto, recurre a las mismas estrategias de animación e incorporación que aquellos lienzos típicos de la época.

Este tipo de ejecución obliga a reconsiderar el problema del “marco” antes planteado, como un espacio que posibilita la visualidad, una condición de la misma que no siempre es fácil delimitar:

Un *páreigon* se ubica contra, al lado y además del *ergon*, del trabajo hecho, del hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera. Ni simplemente afuera, ni simplemente adentro. Como un accesorio que uno está obligado a recibir en el borde, a bordo. Es, en un primer abordaje, el a-bordo... Lo que los constituye como *páreiga*, no es simplemente su exterioridad de excedente, sino el lazo estructural interno que los fija a la falta en el interior del *ergon*. Y esta falta sería constitutiva de la unidad misma del *ergon*. Sin esta falta, el *ergon* no necesitaría *páreigon*. La falta del *ergon* es la falta de *páreigon*, del vestido o de la columna que sin embargo siguen siendo exteriores a él. ¿Cómo tener en cuenta la *energeia*? (Derrida 2005, p.p. 65-70)

El “marco” no es un objeto específico, no es un simple corte. Pretende ser un corte, pero el límite se desdibuja por el trayecto de la imagen; el marco se amplía, pasa a ser la vidriera, el baldaquino, altar, templo, emblemas de plata, estela de copias, etc. El fenómeno visual siempre viene de fuera, por lo que el tratamiento objetivante (sujeto-objeto) debe ser superado. La posibilidad visual de una mirada es el efecto actualizado de su tecnología. ¿Qué mirada se reactualiza en estas copias?

Sostengo que la herencia textual fuerte de esta devoción tuvo un efecto en la configuración de su tradición visual. La imagen es menos compulsiva, además de tener vertientes de interpretación que no se cierran como en el caso mexicano. La experimentación visual en este caso sigue abierta.

El problema que manifiestan estas copias, tanto las de Acero de la Cruz como la de Vargas de Figueroa, es la posibilidad de comprender la imagen bajo esquemas

visuales distintos. El primero adopta una solución icónica idealizada, como pintando el momento de la renovación que narra la leyenda; el segundo se acerca más a su objeto en cuanto “manta”, reliquia que obra milagros y ostenta sus adornos terrenales; el primero pinta el acontecimiento fundacional de la leyenda, el segundo la animación de la imagen, el acontecimiento de una mirada idealizada. La primera es una solución que se desentiende de lo material, en la segunda prevalece la ambigüedad material que siempre resulta de la animación de las “imágenes pintadas”.

Sin embargo, en ambos casos, no son las copias las que siguen una conceptualización, sino al contrario. Las copias son un acercamiento, un ensayo para definir una imagen que siempre estuvo en la ambigüedad visual, que era (y a la vez no era, dado el reclamo de una renovación milagrosa) un lienzo encargado a un platero andaluz; esta situación ambigua genera una idea del “original” corrompida que no era más que una función textual dentro de los testimonios contenidos en las “investigaciones”, pero incapaz de ser un referente estricto dentro de la tradición visual.

El libro de Tobar y Buendía vendría a asentar una definición de la imagen milagrosa que se experimentó numerosas veces por caminos visuales. En un primer momento, la pintura de Acero de la Cruz testimonia una recuperación fiel de los patrones compositivos semi-visibles que se transformarían en su obra, para construir una visión del acontecimiento narrativo fundacional, una guía pedagógica para “mirar” el original. Sin embargo, es la solución de Vargas de Figueroa la que parece reflejarse en el texto de Tobar que, con la incorporación de los elementos no pictóricos (orfebrería), se impuso en la mayoría de las representaciones posteriores. La retórica de Tobar, con sus visos y efectos “mágico-visuales” parece derivarse de un modelo de “imágenes pintadas”, que se animan y “viven” frente al espectador. La articulación de la función textual y la visual (en Tobar y Vargas de Figueroa respectivamente) parece apuntar a la búsqueda por consolidar la imagen-acontecimiento, la construcción de una posibilidad visual cuya ejecución depende del movimiento efectivo de una cadena tecnológica.

Los cambios son sutiles, pero significativos. ¿Esto es suficiente para sostener el gesto del copista como un ensayo visual de alcances mayores? De seguir este camino, hay que sostener que en el caso de la Virgen de Chiquinquirá, sus tempranos ensayos visuales habrían impuesto una lectura estética por sobre la icónica, resultado parcialmente derivado de la particular situación semi-visible de la imagen original.

Este original que, según su leyenda, es el resultado de la renovación del lienzo realizado por un platero andaluz, y que ya era invisible al momento del “acontecimiento milagroso”, implica la idea de “aquello que estaba”, pero aumentado, y ese “más milagroso”, que es un circuito abierto, se activa icónicamente al animar el original en sus copias.

La costumbre de enjorar a la imagen (como a las imágenes de bulto), es un tipo de práctica extendida, característica de la imagen cultural, resultado de la concepción de la imagen-persona, pero que se afina en búsqueda de la consolidación de su “presencia”, requerimiento visual para alcanzar la suspensión que caracteriza la *mirabilia*. Así es como, contrario a la tradición mexicana, cuya reproducción fue estabilizada, en la tradición colombiana cada copia es una variación de lo semi-visible manifiesto en el original, que nunca se definió sino en texto. Su ambigüedad, imposible de codificar del todo, requiere que cada copia sea la presentación pedagógica de una mirada particular.

La objetualidad del lienzo es superada parcialmente. La imagen en las copias de Vargas de Figueroa incorpora lo icónico a lo extra-icónico, el *parergon* penetra y define. El límite del marco es tan difuso que el estatus del original no adquiere un sentido totalmente ordenador. La constitución del original por medio de la copia es en esta tradición lo más fuerte que podría ser.

El problema no es la imagen, sino el acontecimiento que se pretende como milagroso. Su narrativa impone mantener el modelo de personalización medieval de la imagen, superada durante los procesos de codificación y desmaterialización de la tradición mexicana. Ese es el contraste entre una tradición visual que se

moderniza visualmente y una tradición cuya función textual autoriza, y por lo tanto no produce la experimentación visual generada por la falta.

2.3 Acontecimiento e imagen

El proceso de repetición realizado mediante las copias también funciona como una tecnología que activa a la imagen. Estrictamente, después de haber seguido la estela de las copias, cabe poner en duda cualquier pretensión por definir una “naturaleza de la imagen”: lo único que es posible afirmar es un proceso que movilizan las tecnologías visuales, movimiento en el que la imagen se consolida constantemente. Si el sistema rizomático solo se puede seguir por la “...circulación de sus estados”, y se caracteriza por su transferencia y actualización (Palazón 2017, p.57), entonces esta investigación apunta a una concepción similar, aunque en general la conceptualización general sea muy propia.

El concepto de marca usado por Derrida, como paradigma para comprender la circulación de la preferencia y su performatividad, es elocuente adaptado a la circulación de los códigos visuales. La búsqueda realizada en las copias redefine la imagen original, es experimentación visual, pensamiento en imagen. Estrictamente, en términos derrideanos, es marca que se reitera, pero no se repite: se altera, muta. En este sentido, las copias son tanto documentos que evidencian las fuerzas que afectan la visualidad, así como las transformaciones de las cuales son agentes.

Este movimiento no es contemplado en la teoría de la imagen, que en su “vía directa”, concibe un objeto estable que se presenta a un sujeto. Sin embargo, fuera de toda jerarquía –resultado de un campo cargado de fuerzas y valores– no es posible más que mitificar la imagen. El estatus del original milagroso (*acheropoiotos*) motiva la copia, proceso que a la vez que restituye el orden político de su reproducción. Seguir estos movimientos requiere considerar el campo visual, y extra-visual, textual y no-textual.

El marco que generan las copias es muy amplio, este recorrido es apenas un atisbo, una selección que si bien considero representativa, tiene una deuda enorme.

Las fuentes de animación de la imagen incluyen las estampas, las procesiones, además de la digitalización. He seleccionado los que parecieron más sintomáticos, aunque es bien sabido que en cuestiones de imagen, la anomalía es la regla.

Esta lectura introdujo la importancia de la tradición textual. La carencia, la debilidad de la misma en el lado mexicano motiva una innovación en las tecnologías de reproducción: el ensayo es más necesario, por lo tanto más atrevido y definitorio. La imagen siempre es imagentexto, no necesariamente en el sentido literal que aborda Mitchell, de imágenes que incluyen vocablos, letras o leyendas; sino porque parte de las fuerzas que la consolidan son textuales.

Quisiera en este apartado agregar algunas consecuencias de esta estela de copias para cada tradición. He dicho que la tradición mexicana tiene un apego codificado a la idea del original, que se ha continuado hasta el presente: hoy día se realizan copias que cumplen esa necesidad de fidelidad, como si la idea de transmisión simbólica propia de una herencia profética continuara ordenando la “reproductibilidad”. Son copias fieles –ya no por medio del calco, sino de la fotografía de alta definición– de tamaño real, y certificadas –ya no por la leyenda “copiada del original” o la firma de Cabrera, el copista por excelencia, sino por un sello y firma de los directivos del santuario. Las mismas características de las copias que realizara Cabrera en la segunda mitad del siglo XVIII; la tecnología visual del siglo XXI actualiza el acceso a las definiciones establecidas en el siglo XVII.

La copística colombiana, en cambio, se caracteriza por una enorme variabilidad, sus reproducciones actuales cambian incluso los elementos iconográficos más definitorios de esa imagen semi-visible, que por ello mismo se encuentra indefectiblemente “lejana”, como la huella de un hecho originario que simplemente se asume. Las copias son esa tecnología que la acerca, que la vuelve accesible a la visión como un acontecimiento vívido. La variación de su tradición copística continúa, habiendo generado nuevas advocaciones como ocurre en Antioquia y Venezuela, que ya no remiten al original, e incluso disputan el estatus de su culto. La tradición visual menos codificada genera esas derivas, esas apropiaciones localistas.

Ese es el sentido de la “marca” que se reproduce. La imagen no debe entenderse únicamente como un elemento reproducible, sino que su misma vida depende de esa posibilidad: los significados sedimentados mediante la experimentación visual consolidan el sentido de la imagen. Antes que el valor sígnico de la imagen, debe subrayarse la interpretación indiciaria de la misma. El índice es marca que se reproduce en razón de la co-presencia fundamental de las fuerzas visuales constitutivas. No existe nada esencial, ella es síntoma de lo que no se ve, aquello ausente, la “falta” que se manifiesta en las fuerzas textuales, jerarquías visuales, y las posiciones excéntricas espectador generadas por la tecnología.

En la imagen milagrosa esta cualidad indéxica se mantiene fuertemente por medio de tecnologías diversas que la alejan de la representación, que si bien tienen un sentido de presencia, apuntan a construir una experiencia particular, la mirada, que es la renovación de un acontecimiento. En este sentido la pervivencia de la imagen milagrosa depende directamente de la capacidad que tienen las tecnologías para reactualizar el “acontecimiento originario” que reclaman las narrativas propias de estas tradiciones visuales.

La imagen-acontecimiento es el foco de una posibilidad visual que se caracteriza por la suspensión de todo movimiento de apropiación de la imagen, la mirada. La *mirabilia* es un efecto perseguido por las tecnologías integradas en este tipo de tradiciones, donde no existe una única solución, pero que al menos las manifestaciones abordadas permiten conceptualizar como el resultado de una búsqueda visual consistente. El milagro visual, como cualquier otro fenómeno visual, se rastrea por sus tecnologías.

CONCLUSIONES

El objeto de este trabajo no es la imagen, sino la visualidad. Un objeto que puede parecer abstracto, pero que rastreado por medio de las tecnologías que la constituyen se revela como el problema ineludible para entender la imagen, que muestra la imbricación de la imagen y la mirada en una urdimbre cultural amplia.

Las imágenes “milagrosas” son objetos culturales privilegiados que evidencian una posibilidad de la visualidad, e incluso pueden constituir una vía para conceptualizarla. En ningún momento me preocupé por las imágenes “en sí”, sino por el modo en que llegan a ser y por cómo trabajan en un sistema mayor.

Ése procedimiento se debe a que no se puede acceder a la visualidad por una vía directa, sino que se accede a ella mediante los procesos propios de las tecnologías que la soportan y actualizan. En este sentido el análisis de la tecnología es fundamental, y los estudios de caso (ineludiblemente limitados) pretenden mostrar esta situación mediante un método que he denominado tecno-visual, motivado por la carencia de herramientas teóricas que nombraran el tipo de análisis requerido por las tradiciones estudiadas.

La tecnología visual se define como la integración, mediante diversas prácticas de importancia cultural variada –existiendo algunas de capacidad simbólica elevada que he llamado “gestos”–, de los dispositivos con los valores contenidos en las jerarquías y definiciones experimentadas. Éste es el medio de la imagen que es necesario problematizar de inicio y que consideré importante abordar para lograr mis propios objetivos.

La definición de la tecnología visual rebasa las limitaciones mediológicas: no es únicamente soporte, es además la organización de una cierta textualidad exógena que resulta definitoria para las conformaciones de las posibilidades visuales. La tecnología es el medio disponible para rastrear los valores y fuerzas que son el marco de la visualidad: lo ausente.

Es precisamente la pregunta por lo ausente lo que no puede olvidarse al investigar la visualidad. El concepto de falta, de ausencia, reubica el estudio de la

visualidad más allá de la percepción, revelando la manera en que construimos un mundo por medio de nuestras prácticas simbólicas, que algunas veces posibilitan la apropiación, y algunas veces la dejan suspendida.

El símbolo, entendido como una práctica constante, se revela como la acción que desemboca en posibilidades visuales, donde los valores y las jerarquías son lo que se debe investigar en primer lugar. Lo invisible define lo visible, por lo tanto la mirada y la imagen no son más que el foco central de un proceso de integración compleja.

La experiencia audiovisual implica la vuelta a la imagen que deja una búsqueda frustrada de asimilación; este movimiento depende de una cultura, de la circulación y articulación de las tecnologías visuales. La imagen milagrosa pervive sólo mediante la integración de una posibilidad de acceso que es la mirada. La mirada implica detenimiento, suspensión del movimiento de asimilación implícito en la experiencia audiovisual.

Por lo tanto la mirada sí puede ser definida en términos culturales: su integración tecnológica la define como una posibilidad visual que consiste en la investidura de una cierta *mirabilia* en la imagen. Sin embargo, esta *mirabilia* siempre viene desde fuera, desde un marco integrado tecnológicamente que sitúa al observador, que delimita su acceso y su experiencia.

La mirada por ello nunca es particular, no existe algo como “mi mirada”, siendo actualizada por un marco de lo visible cuyas fuerzas son invisibles. La “casa” es sólo la metáfora más clara que permite plantear ese “desde” ineludible del que se debe partir, el eslabón más evidente de una larga cadena tecnológica.

La mirada como posibilidad visual se distingue de la observación (o de otras posibilidades visuales) en que no es un movimiento de asimilación, sino que se define como la experiencia que resulta de la aplicación tecnológica en la construcción de un acontecimiento renovado: la imagen-acontecimiento. Las tradiciones milagrosas dependen de la exitosa transmisión de un “hecho original”, y

que la tecnología pretende renovar; esta búsqueda inacabada es lo que a su vez motiva la evolución de las tecnologías visuales.

Rastrear estos procesos es indispensable para entender la visualidad, que depende de prácticas integradoras, y que en mi caso se vieron reducidas a tres desarrollos específicos: 1) la maquinaria expositiva (la “casa”) y su evolución, en el primer capítulo, territorio donde la mirada es experimentada; 2) la estela copística, que en las imágenes milagrosas puede funcionar como un desdoblamiento (Virgen del Tepeyac) o una guía pedagógica (Virgen de Chiquinquirá); 3) la tradición textual, que ofrece definiciones claras, aunque en los casos estudiados fueron experimentadas con anterioridad por métodos visuales.

La tecnología es la integración de las fuerzas que consolidan el carácter de la tradición visual, manifestación documental de la que me valgo para investigar la visualidad; se aprecia por ejemplo una concordancia entre la función textual fuerte y la necesidad de exponibilidad en cada una de las tradiciones; también los fenómenos constructivos acompañan planes visuales recreativos de las definiciones ensayadas tanto visual como textualmente.

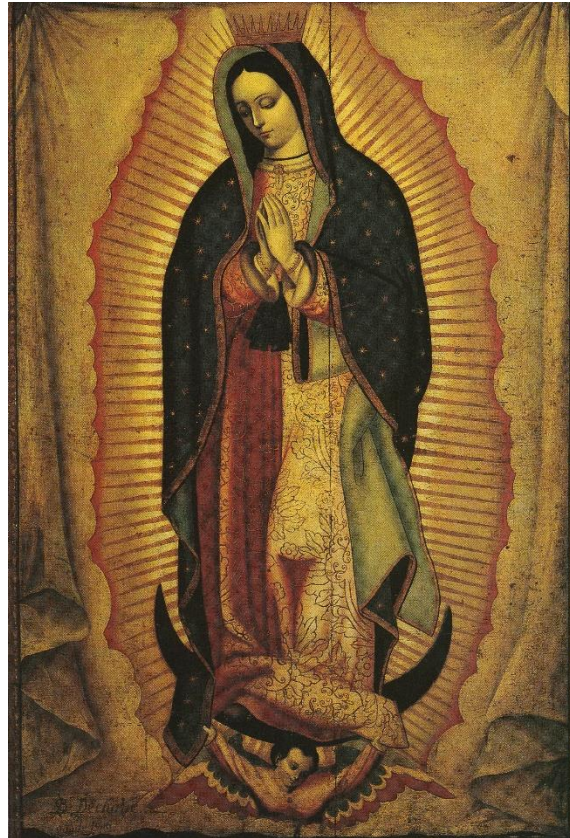
Una manera de generar un centro para los Estudios visuales que no sea la imagen o la recepción puede ser el estudio de las fuerzas invisibles que enmarcan lo visible (las jerarquías y valores primarios) por medio de tecnologías efectivas. El estudio de la visualidad debe partir de las prácticas complejas (en este caso, la copística y la construcción) necesarias para el desarrollo de la experiencia audiovisual. Algunas de ellas pueden ser consideradas verdaderos síntomas, gestos reveladores que permiten comprender los procesos visuales que obedecen a una integración tecnológica organizada en jerarquías mediante valores culturales.

El caso de las tradiciones estudiadas, permiten descubrir una posibilidad visual, la mirada, como experiencia de detenimiento y centrada en un objeto cargado de fuerza jerárquica, la imagen, que puede ser entendida como una marca (huella dejada por múltiples fuerzas invisibles) que no sólo es posible reproducir, sino que depende de este proceso.

El sistema de imágenes jeraquizadas, se plantea mediante el problema del original y la copia, cuya lógica particular define estas tradiciones, donde el original es redefinido mediante su reproducción pictórica. Este proceso evidencia la penetración de la tecnología visual en el dispositivo que llamamos imagen, que como la parte visible del complejo, tiende a ocultar las fuerzas que impulsan su pervivencia, siendo estas fuerzas, el auténtico objeto a estudiar para entender la visualidad cultural.

FIGURAS

Figura 1



Copia de la tilma, o de imagen pintada (reliquia)

Echave Orio, Baltazar (1605). *Virgen de Guadalupe*.
Colección Particular, México.

Figura 2



Imagen pintada con joyería incrustada (emblemas)

Acero de la Cruz, Antonio (1643). *Virgen de Chiquinquirá*. Museo de la Basílica de Chiquinquirá, Colombia.

Figura 3



Copia animada con emblemas pintados

Vargas de Figueroa, Baltazar (1660-1667). Virgen de Chiquinquirá. Colección particular, Colombia.

REFERENCIAS

Acosta Luna, Olga Isabel (2011) *Milagrosas Imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Iberoamericana/ Vervuert. Madrid.

Álvarez White, Maria Cecilia (1986). *Chiquinquirá. Arte y milagro*. Presidencia de la república/ Museo de arte Moderno de Bogotá, Bogotá.

Archivo de la Provincia de San Luis Beltrán, Bogotá. *Informaciones de los milagros de la Virgen de Chiquinquirá*. Chiquinquirá: 1950. 0606- 4/2/52/784-873

Bargellini, Clara (2004). "Originality and invention in the painting of the New Spain, en Pierce, Donna *et al. Painting a New World. Mexican Art and life. 1521-1821*. University of Texas Press. Denver, 2004.

Bal, Mieke y Bryson, Norman (1991). "Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders", en Preziosi, Donald (2009). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford University Press, Nueva York.

Baxandall, Michael (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Gustavo Gil, España.

Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Katz, Argentina.

..... (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Akal, Madrid.

..... (2011). "Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo" en García Varas, Anna(Ed). *Filosofía de la imagen*. Universidad de Salamanca, España (p.p. 179-210).

Benjamin, Walter (2008) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Obras Libro 1/ vol. 2*. Abada, Madrid.

Beuchot, Mauricio (2013). *Las caras del símbolo: el icono y el ídolo*. BUAP, México.

Boehm, Gottfried "Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen", en Linda BAEZ RUBÍ y Emilie CARREÓN BLAINE (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 17-40

Buck-Morss, Susan (2009) "Estudios visuales e imaginación global" en *Antípoda* no. 9 Julio-Diciembre. p.p 19-46

Cabrera, Miguel (1756). *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. de Guadalupe de México* [Ed. facsimilar]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Revisado en octubre de 2015.

Camacho de la Torre, María Cristina (2001). *Fiesta de nuestra señora de Guadalupe*. CONACULTA, México.

Corominas, Joan (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos, Madrid.

Cuadriello, Jaime. Zodiaco Mariano (2004). *250 años de la declaración pontificia de María Guadalupe como patrona de México* México, Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya.

Cuesta Hernández, Luis Javier (2009). "«La mayor fábrica que en este tiempo se ha ofrecido que es la de la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe». La construcción del templo. Algunas cuestiones", en *Tres siglos en el Tepeyac. El antiguo templo y morada de Guadalupe (1709-2009)*. México, Museo de la Basílica de Guadalupe.

Cummings, Thomas (1999). "On the Colonial Formation of Comparison: The Virgin of Chiquinquirá, The Virgin of Guadalupe and Cloth" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXI, Nums. 74-75, Mexico, 1999, p.p. 51-77.

Crary, Jonathan (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Cendeac, España.

Deotte, Jean-Louis (2007). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Materiales pesados, Santiago de Chile.

Derrida, Jaques (1971). *Firma, Acontecimiento, Contexto*. www.philosophia.cl

----- (2005). *La verdad en Pintura*. Paidós, Argentina.

Didi-Huberman, Georges (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de la imagen*. Adriana Hidalgo, Argentina.

Favrot Peterson, Jeanette (2014). *Visualizing Guadalupe. From Black Madonna to Queen of the Americas*. University of Texas Press, EUA.

Gadamer, Hans-Georg (1998) *Estética y Hermenéutica*. Tecnos, Madrid.

..... (2001). *Hermenéutica, Estética e Historia*. Sígueme, Salamanca.

Goodman, Nelson (1990) *Maneras de hacer mundos*. Visor, Madrid.

Gruzinski, Serge (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristobal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. FCE, México.

Jay, Martin (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Paidós, Argentina.

..... (2007). "¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada", en *Estudios Visuales no. 4 ¿Un diferendo "arte"?* Enero 2007. <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/jay_4_completo.pdf> (Consultado en mayo 2015).

Lasso de Vega, Luis (1926). *Huei tlamahuzoltica*. Carreño e Hijo, México.

Lizarazo Arias, Diego (2004). *Iconos, figuraciones y sueños. Hermenéutica de las imágenes*. Siglo XXI, México.

Martí Cotarelo, Mónica (1999). *Miguel Cabrera, un pintor de su tiempo*. CONACULTA, México.

Martínez, Iván (2009). "Los estrenos de una casa. Los templos y fiestas de Guadalupe" en *Tres siglos en el Tepeyac. El antiguo templo y morada de Guadalupe (1709-2009)*. México, Museo de la Basílica de Guadalupe.

De la Maza, Francisco (1981). *El guadalupanismo mexicano*. FCE, México.

Melot, Michel (2010). *Breve historia de la imagen*. Siruela, España.

Mitchell, W.J.T. (2009) *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Akal, Madrid

Moxey, Keith. "Los estudios visuales y el giro icónico" en *Estudios visuales No. 6. Puntos suspensivos...* Enero 2009. En <http://estudiosvisuales.net/revista/index.htm> (Consultado en marzo de 2015)

Noël Lapoujade, María (1988). *Filosofía de la imaginación*. Siglo XXI, México.

Palazón Mayoral, María Rosa (1991). *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*. UNAM, México.

..... (2017). "La estética en México. Siglo XX" en *Enciclopedia de la filosofía mexicana*. http://dcsh.izt.uam.mx/cen_doc/cefilibe/images/banners/enciclopedia/Diccionario/Disciplinas/ESTETICALaesteticaenMexico_sigloXX-Palazon_MaRosa.pdf (Consultado en junio 2017).

Pfaffenberger, Bryan "Symbols Do Not Create Meanings-Activities Do: Or, Why Symbolic Anthropology Needs the Anthropology of Technology" en Schiffer, Michael Brian (2001) *Anthropological Perspectives on Technology*. University of New Mexico Press, E.U.A.

Quignard, Pascal (2014). *La imagen que nos falta*. Ediciones Ve, México.

Ruiz Gomar, Rogelio (1994) "Representaciones de la Virgen María" en Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, A.C. *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán*. Tomo II. INAH/CONACULTA, 1994.

Sebastián, Santiago (1990). *El barroco americano. Mensaje iconográfico*. Ediciones Encuentro, Madrid.

Seel, Martin (2010). *Estética del aparecer*. Katz, Buenos Aires.

Smith, Marquard (2006) "Visual Culture Studies: Questions of History, Theory and Practice" en Preziosi, Donald. *The Art of Art History*, Oxford University Press, New York, 2009, p.p. 455-467

Vences Vidal, Magdalena (2008). *La Virgen del Rosario de Chiquinquirá, Colombia: afirmación dogmática y frente de identidad*. México, Museo de la basílica de Guadalupe.

Vargas Lugo, Elisa (1989). "Algunas notas más sobre iconografía guadalupana" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol XV, Num 60, México, 1989, p.p. 59-66.

Zelaa e Hidalgo, José María y Carlos de Sigüenza y Góngora (1803). *Glorias de Querétaro en la fundación y admirables progresos de la muy i. y ven. Congregación Eclesiástica de Presbíteros Seculares de Maria Santísima de Guadalupe de Mexico*. Imprenta Guadalupana, México.

Zamora, Alonso de (1701). *Historia de la Provincia de San Antonio del Nuevo Reyno de Granada*. Joseph Llopis (impr), Barcelona.

Zamora Águila, Fernando (2015). *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. UNAM-FAD, México.