



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

INVESTIGACIÓN EN ESTUDIOS DE LA IMAGEN

EL ÍCONO MUTANTE.

**LA TRANSGRESIÓN ICÓNICA COMO ESTRATEGIA
PARA CONTESTAR LA VISUALIDAD HEGEMÓNICA**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

JOSÉ RUBÉN ROMERO GUTIÉRREZ

TUTOR PRINCIPAL:

DR. VÍCTOR FERNANDO ZAMORA ÁGUILA (FAD)

COMITÉ TUTOR:

DRA. LAURA ALICIA CORONA CABRERA (FAD)

DR. DARÍO ALBERTO MELÉNDEZ MANZANO (FAD)

MTRO. JOSÉ MIGUEL GONZÁLEZ CASANOVA (FAD)

MTRO. JOHN LUNDBERG (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, DICIEMBRE DE 2022



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.

EL ÍCONO MUTANTE

LA TRANSGRESIÓN ICÓNICA COMO ESTRATEGIA
PARA CONTESTAR LA VISUALIDAD HEGEMÓNICA



L.H.O.O.Q., Marcel Duchamp, 1919

AGRADECIMIENTOS

Al Programa de Posgrado en Artes y Diseño por procurar un espacio de reflexión y acción creativa donde pude llevar a cabo el presente proyecto.

A los miembros del sínodo, por haber ampliado y enriquecido los horizontes de este trabajo.

Al Dr. Víctor Fernando Zamora, por haber abrazado esta investigación con generosidad.

A los profesores y compañeros que durante el posgrado formaron un espacio valioso de retroalimentación constante y amable complicidad, a pesar de las condiciones adversas que enfrentamos durante la contingencia.

A los y las artistas que dan vida a la escena del fanzine y la gráfica alternativa, por inspirar y dar sentido al objeto de esta tesis.

A mi hermano Miguel, por enseñarme el valor del esfuerzo y la dedicación.

A mis padres, Norma y Rubén, por su apoyo incondicional.

A Adriana, por haberme acompañado en el curso de esta aventura.

CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	1
Capítulo I. VISUALIDAD HEGEMÓNICA	3
1. La imagen como instrumento de la ideología	8
2. Íconos de la hegemonía en México	12
2.1. Los Ixiptla y la Conquista idoloclasta	14
2.2. Virgen de Guadalupe	18
2.3. Pinturas de castas	24
2.4. Raza cósmica y Muralismo	29
2.5. Guerra Fría, Imperialismo y Ruptura	32
2.6. Televisa y medios de comunicación de masas	39
2.7. Posmodernidad y Globalidad	43
Capítulo II. CONTESTAR LA HEGEMONÍA VISUAL	48
1. Contravisualidad y resistencia imaginal	51
2. Transgresión Icónica	56
2.1. Subvertir la retórica de la imagen	60
2.2. Acción deformante en la transgresión icónica	68
2.3. Hermenéutica de la transgresión icónica	81
2.4. La transgresión icónica como activismo visual	82
3. Mediatizar las imágenes contestatarias	89
Capítulo III. EI ÍCONO MUTANTE	95
1. Un fanzine para un archivo de imágenes transgresoras	97
1.1. América y Cristobal Colon	104
1.2. Dios, la Virgen y la Monarquía	110
1.3. Imperialismo rastrero	116
1.4. Cómo dibujar al Pato Donald	120
1.5. Posmodernidad y la nueva sacralidad	125
1.6. Juárez, Zapata y Madero no eran ciegos	130
1.7. Shrek y la otredad visual	134
CONCLUSIONES	137
BIBLIOGRAFÍA	142

INTRODUCCIÓN

La investigación que planteamos a continuación es el resultado de reflexionar en torno a un enfrentamiento radical que se da en el flujo de las representaciones visuales, en el contexto de un mundo globalizado. Enfrentamiento que surge al contraponer dos tipos de imágenes antagónicas: la imagen confeccionada, que es producida y distribuída desde los centros del poder ideológico para someter la visión de lo real bajo su valores jerárquicos, contra una imagen contestataria, producida desde múltiples territorios de disidencia, que subvierte el orden de lo visual desde el juego y la experimentación libre. Todo esto según una hipótesis en donde la primera aliena y oprime, mientras la segunda, es capaz de liberar y ampliar la mirada.

Es en este sentido que presentamos al *ícono mutante*, fruto de la *transgresión icónica*, en la búsqueda de alternativas con las cuales enfrentar a la organización de un aparato visual hegemónico, donde se reproducen una serie de dinámicas problemáticas que perpetúan formas de sometimiento simbólico y violencia sistemática. En suma, nos enfrentamos a la cuestión de cómo afectan las imágenes nuestro devenir en el mundo, condicionando nuestras formas de existencia, en lo cultural, lo social, lo político y lo subjetivo.

De modo que con ayuda de la historia del arte, los estudios visuales y la filosofía de la imagen, pretendemos sustentar que por medio de la transgresión formal de ciertas representaciones icónicas es posible emprender una resistencia imaginal capaz de generar un corto circuito suficientemente fuerte como para desestabilizar la continuidad significativa de las imágenes hegemónicas, abriéndolas hacia nuevos sentidos que se fugan a partir de una fisura crítica. Por lo que la argumentación presente ronda cuestiones del tipo: ¿Puede la imagen producir pensamiento crítico? ¿Qué pasa con el significado de una imagen cuando se le modifica formalmente? ¿Es posible liberar al sujeto de una narrativa que le oprime a través de alterar las representaciones que le reiteran?

El desarrollo de nuestro análisis se encuentra dividido en tres partes. En el primer capítulo señalamos la problemática gestión de las representaciones hegemónicas desde los centros ideológicos, que después abordamos desde el contexto específico de la cultura visual mexicana, donde identificamos una serie de casos históricos en los cuales las imágenes han sido instrumentadas con el fin de ejercer formas control sobre las mentalidades locales. Posteriormente, en el segundo capítulo analizamos las particularidades de la transgresión icónica como forma de resistencia imaginal, concentrándonos en inspeccionar su proceso subversivo, su mecánica deformante, así como su efecto crítico-disruptivo, para terminar meditando sobre la coherencia de sus posibilidades mediáticas. Finalmente, en el tercer capítulo presentamos un proyecto práctico dedicado a la colección, difusión y reflexión alrededor de algunos *íconos mutantes* encontrados en el devenir cotidiano, que fueron recopilados en dos publicaciones como resultado práctico de la maestría en Artes Visuales del Posgrado en Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En conjunto, en la investigación titulada *El ícono mutante. La transgresión icónica como estrategia contestataria frente a la hegemonía visual*, atendemos un fenómeno universal que trasciende el terreno de las artes, pues implica a la variedad de campos disciplinares dedicados a la producción de lo visual. Como consecuencia de ponderar sobre el requerimiento ético que ofrece las pautas de toda vocación social e históricamente consciente destinada a la producción profesional en todos los campos de la cultura. Llamado ético que, desde nuestra perspectiva, exige la coordinación de las prácticas creativas en comunión con una voluntad por enfrentar los esquemas culturales que mantienen dinámicas opresivas, como la colonialidad y el racismo, en atención a perspectivas que perfilan visiones constructivas desde las cuales es posible re-imaginar el presente, como son el pensamiento descolonial y la filosofía de la liberación.

Capítulo I.

VISUALIDAD HEGEMÓNICA

Quizás convendría comenzar con una imagen, pero cuál. ¿Qué imagen elegir de entre un universo de formas visibles que se nos presentan intempestivas ante la mirada? ¿Existirán en el mundo más imágenes de las que uno fuera capaz de ver, sin la ayuda de un Alef o algún otro dispositivo panóptico, tecnológico o fantástico? ¿Hasta qué punto nos dejamos seducir por aquello que miramos? ¿Pueden las imágenes aumentar o limitar nuestra experiencia del mundo?

Quizás valga la pena acudir pronto a una imagen a la que se le pueda someter bajo estos cuestionamientos, pero cuál. En su libro *Filosofía de la imagen*, Fernando Zamora explica que las imágenes son signos, «representaciones que remiten a otra cosa, que se refieren a algo»¹. Y si bien hemos usado antes el término de “formas visibles”, la imagen es aún más amplia: Fernando Zamora señala que además de las imágenes *en sí*, aquellas que son materiales, sensibles, “objetivas”, existen imágenes no sensibles, inmateriales, “imaginarias”². Se presiente que hablar de imagen es abordar un campo tan extenso que se extiende más allá de lo que los ojos pueden abarcar. Al mismo tiempo, entrevemos que la importancia de las imágenes radica en el indiscutible potencial que poseen para definir el mundo y conducir la realidad al borde de lo inimaginable.

Bajo estas consideraciones, no sobra decir que para propósitos de este trabajo abordaremos las imágenes sensibles, “objetivas”, aquellas que tienen una forma determinada, cuya visión se comparte en el plano de lo intersubjetivo. Estas imágenes, por su condición

¹ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen: Lenguaje, imagen y representación* (México: Unam, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2007), 107.

² *Ibid.*, 103.

material, suponen fenómenos estables: son finalmente objetos³, cuyo origen se puede rastrear hasta ciertas coordenadas geográficas y temporales, que implican un contexto tecnológico, cultural y social específico.

Pero aún si supiéramos con qué clase de imagen comenzar, cabe preguntarse cómo proceder con ella. Tal vez quisiéramos saber de dónde viene, quién la formó, cómo y dónde fue imaginada, y aún más: por qué, para quién y para qué. Es en este sentido que Fernando Zamora señala la necesidad y la urgencia de «una teoría de la imagen que abarque al menos tres grandes campos de trabajo»: diacronía y usos de la imagen; metodologías específicas y campos disciplinares; y filosofía de la imagen⁴. Esto es, un enfoque integral que considere usos de la imagen, métodos exprofeso para su estudio, como la iconología y la psicología analítica jungiana, campos disciplinares como los estudios visuales que derivaron de los estudios culturales, donde en palabras de Fernando Contreras, «la interdisciplinariedad es una condición obligatoria en estas investigaciones»⁵, así como una filosofía de la imagen en la que «entran en escena las cuestiones ontológicas, metafísicas, epistemológicas, éticas y estéticas de lo imaginal»⁶. Estos métodos, disciplinas y enfoques se proponen descubrir una dimensión de la imagen que se antoja oculta a simple vista. Con ellas empezamos a entender que la complejidad de las imágenes se fuga en su peso histórico, estético, simbólico, social, cultural, intersubjetivo, fenomenológico, hermenéutico, óptico, ontológico, psicológico, formal, por nombrar algunas de las dimensiones que vuelven tan profundas, enigmáticas y atractivas a las imágenes.

Conviene entonces acompañarnos de algunas de estas herramientas para comprender cómo las imágenes extienden su influencia sobre el mundo que habitamos. Ya el teórico de la

³ *Ibid.*

⁴ Fernando Zamora Águila, “La voz, la figura y la letra: Triángulo virtuoso según la teoría de la imagen” en *Bibliología e iconotextualidad: Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*, editado por Marina Garone Gravier y María Andrea Giovine Yáñez (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2019), 49, 50.

⁵ Fernando Contreras, “Estudio sobre los planteamientos teóricos y metodológicos de los estudios visuales”. *Arte, Individuo y Sociedad*, n.º 29 (2017): 483-499.

⁶ Zamora, “La voz, la figura y la letra”, 50.

visualidad, Nicholas Mirzoeff, señaló que «la distancia entre la experiencia de la riqueza visual en la cultura posmoderna y la habilidad para analizar esta observación crea la oportunidad y la necesidad de convertir la cultura visual en un campo de estudio»⁷. Motivados por la necesidad apremiante de comprender la actualidad, el estudio interdisciplinario de las imágenes ha ayudado a detectar ciertas problemáticas que se perpetúan dentro de la cultura visual y que afectan el campo de lo social y lo subjetivo. Problemáticas que existen de manera integral en un escenario de crisis global asediado por la contaminación, la pobreza, la enfermedad y la violencia. Esta crisis global se extiende sobre el campo de la cultura visual, donde a través de ciertas imágenes se perpetúa, en resumen, la alienación y la enajenación.

Dentro de los esfuerzos por configurar y atender esta crisis, los estudios visuales por su parte se han propuesto inspeccionar el estado de una cultura visual global más allá de los límites categóricos de “las ciencias del arte”, tal como se puede constatar en los diferentes volúmenes de la revista editada por José Luis Brea. A esta válvula de escape disciplinario se debe el desarrollo de un campo del conocimiento denominado “visualidad”, que diluye las jerarquías estéticas del arte para abarcar horizontalmente a la variedad de imágenes en general, ya sean producidas desde la publicidad, la industria del entretenimiento, el diseño, entre otros territorios del escenario visual. En conjunto el giro icónico, que supuso una nueva mirada teórica hacia el ámbito de lo visual desde la filosofía de la imagen y los estudios visuales, ha aportado a atender las imágenes en su densidad política y social, más allá de sus valoraciones formales y estéticas.

Las denuncias de una problemática global en el orden de lo visual, derivan en parte de la crítica emprendida a partir del siglo XX hacia la industrialización y los medios masivos de visibilidad. Las tesis que el pensador francés, Guy Debord, expone elocuentemente en *La sociedad del espectáculo*, publicado originalmente en 1967, han resonado con fuerza para señalar la influencia de la mercancía sobre el mundo real. Ahí, Debord propone que el dominio

⁷ Nicholas Mirozoeff, *Una introducción a la cultura visual* (Barcelona: Paidós, 2003), 19.

de la economía sobre la vida social, en su primera fase, se caracterizó por un desplazamiento en «toda realización humana» del «ser» hacia el «tener»⁸; que terminaría por la ocupación total de la vida social por los resultados acumulados de la economía, que en su fase presente, dice Debord, «conduce a un deslizamiento generalizado del tener al parecer». En este desplazamiento del «ser» al «parecer», a través del «tener», que ha terminado por ocupar la vida social, se concentra la crítica a lo que Debord denominó «espectáculo»; el cual, dice: «no es un conjunto de imágenes, sino una relación social mediada por imágenes»⁹.

Cabe la reserva de preguntarse: ¿Qué tipo de imágenes critica Debord? Pues no se puede negar el valor universal ritualístico de las imágenes, por el que median la vida social operando como vínculos significativos y simbólicos en todas las culturas humanas. La imagen es finalmente, lo visible del mundo. La mercancía es claramente el agente que Debord señala en su argumentación como superficie espectacular: «El mundo, a la vez presente y ausente, que el espectáculo hacer ver, es el mundo de la mercancía dominando todo lo vivido»¹⁰. Se comprende entonces que la crítica que hace Debord atiende al dominio de la mercancía sobre lo social, como síntoma de una total ocupación del mundo bajo una política económica:

Con la revolución industrial, la división manufacturera del trabajo y la producción masiva para el mercado mundial la mercancía aparece efectivamente como una potencia que viene realmente a ocupar la vida social. Es entonces que se constituye la economía política como ciencia dominante y como ciencia de la dominación¹¹.

Debord acusa a políticas económicas del capitalismo de sofisticar sus métodos de dominación, que se expresan a través del establecimiento de la mercancía como mediador de la vida social, hasta constituir una verdadera ciencia de la dominación. Que se renueva a través del desarrollo de nuevas tecnologías, tácticas militares y del estudio de las conductas humanas, lo que

⁸ Guy Ernest Debord, *La sociedad del espectáculo* (Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995), 12.

⁹ *Ibid.*, 9.

¹⁰ *Ibid.*, 21.

¹¹ *Ibid.*, 24.

permite a los operadores de la economía política refinar los instrumentos que han terminado por inaugurar una nueva era, que transcurre bajo el régimen del capitalismo post-industrial, que Félix Guattari denominó Capitalismo Mundial Integrado¹². Junto con la garantía de un progreso rampante las corporaciones multinacionales se han extendido a lo largo del planeta, cobijadas por gobiernos sometidos al imperio del capital, formulando un escenario global interconectado, pero fracturado por los choques que suscita el contraste de lo local y lo multicultural.

Como parte de su dominio sobre la vida social, los operadores del capitalismo mundial integrado gestionan el orden de lo visual, difundiendo las referencias imaginales que terminan por configurar los registros de lo social y lo subjetivo. De esta manera, los principales operadores de lo visual determinan las «formas de parecer» en todos los aspectos de la vida: en lo deportivo, lo sexual, lo racial, lo espiritual, e incluso sobre las formas de resistencia¹³. Dado el calibre de la capacidad mediática con la que estos actores gestionan sus referencias visuales, a través de la publicidad, el entretenimiento, la educación y el arte, su ocupación sobre el escenario visual ha terminado por cimentar una evidente hegemonía visual globalizada¹⁴. El riesgo de una hegemonía visual global, que es gestionada principalmente bajo la égida de una política económica, se agrava cuando a través de las imágenes se ejerce el control absoluto de un tipo de representación donde se perpetúan problemáticas que van más allá de la alienación por la mercancía: reiterando visiones coloniales, racistas, clasistas, sexistas, homofóbicas, en suma, visiones opresivas.

Si bien comenzamos buscando una imagen, terminamos por esbozar un panorama marcado por una crisis global que señala la urgencia de atender el plano de lo visual para equilibrar la tiranía de una hegemonía que gestiona nuestras formas de vida, al servicio de una

¹² Félix Guattari, *Las tres ecologías* (México: Pre-Textos, 2000), 41.

¹³ Ya lo dice Debord, en su famosa sentencia refiriéndose a la sociedad espectacular: «Asimismo como ella presenta los pseudo bienes a codiciar, también ofrece ella a los revolucionarios locales los falsos modelos de la revolución». *Op. cit.*, 32.

¹⁴ Ante el vértigo de una nueva visualidad global, no han faltado los esfuerzos por reflexionar en torno al papel de la imagen en este contexto, como el que se constata en los ensayos publicados en el libro *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea.

manera de pensamiento particular, quizás una ideología, que siguiendo a Debord hemos identificado como la política económica del capitalismo.

1. La imagen como instrumento de la ideología

«I am already eating from the trash can all the time. The name of this trash can is ideology. The material force of ideology, makes me not see what i am effectively eating»

— Slavok Zizek

A pervert's guide to Ideology

Nos hemos referido a una visualidad hegemónica global para señalar al *establishment* imaginal operado por un conjunto de actores especializados en gestionar la visualidad con el fin de suscribir el plano social bajo un orden, donde se hallan las referencias para las formas de vida, desde la producción de imágenes de masas. En el reconocimiento de dicha hegemonía, se percibe que ésta se encuentra organizada desde ciertas industrias que confeccionan imágenes en sintonía con una agenda específica, acotada por parámetros que delinean sus fronteras formales, simbólicas y conceptuales. Si bien, el plano simbólico implica un campo de significaciones que opera en el marco de la convención cultural, su naturaleza es mutable y voluble a las fuerzas naturales de la intersubjetividad. ¿Cuál es entonces esta estructura flexible capaz de someter los registros simbólicos a una jerarquía cuyo centro presenta múltiples caras, pero es siempre el mismo? Quizás podemos llamarle: ideología.

El filósofo esloveno Slavoj Zizek es uno de los pensadores que se ha dedicado a reflexionar en torno a la ideología como parte de la cultura de masas, desarrollando una concepción materialista basada en el psicoanálisis lacaniano y en el idealismo hegeliano. En la película *The pervert's guide to Ideology*, Zizek aborda de manera frontal a la ideología,

apoyándose en el filme *They Live*, dirigido por John Carpenter, donde vemos al protagonista encontrar unas gafas que le permiten descubrir mensajes ocultos en la publicidad e identificar a una raza de extraterrestres que domina el mundo. Zizek se apoya en esta premisa para ilustrar la manera en la que la ideología opera en el sentido de un “marco”, o “filtro” que altera nuestra experiencia de la realidad: «*Imagine ideology as a kind of a filter, a frame so that if you look at the same ordinary reality through that frame everything changes*»¹⁵. Las gafas que desmantelan el filtro de la ideología y que permiten acceder al “mensaje real”, representan en la analogía de Zizek a la crítica de la ideología: «*These glasses function like critique of ideology glasses. They allow you to see the real message beneath all the propaganda, publicity, posters and so on*». Esta concepción de la ideología como un marco o filtro que afecta nuestra percepción de lo real y que oculta su verdadero mensaje, requiere de un ámbito de inconsciencia, o falta de sentido crítico. Con respecto a esto, Zizek es contundente:

La definición más elemental de ideología es probablemente la tan conocida frase de *El capital* de Marx: “*Sie wissen das nicht, aber sie tun es*” —“ellos no lo saben, pero lo hacen”. El concepto mismo de ideología implica una especie de *naïveté* básica y constitutiva: el falso reconocimiento de sus propios presupuestos, de sus propias condiciones efectivas, una distancia, una divergencia entre la llamada realidad social y nuestra representación distorsionada, nuestra falsa conciencia de ella¹⁶.

En esta relación de velo e inconsciencia sobre las propias condiciones efectivas existe sin duda una dinámica abusiva, que cosecha los frutos de la enajenación y la manipulación. Así, se puede deducir que la tarea de la ideología es preservar su estabilidad como sistema de representaciones distorsionadas que esconden sus verdaderos valores jerárquicos, donde se admite la mutación integral de ciertas terminaciones con la condición de mantener un centro más o menos invariable; al estilo de un gatopardismo donde se requiere que “todo cambie para

¹⁵ Slavoj Zizek, *The pervert's guide to Ideology*, dir. por Sophie Fiennes (2012; Londres: Zeitgeist Films, 2012) DVD.

¹⁶ Slavoj Zizek, *El sublime objeto de la ideología*, (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003), 55.

que todo siga igual”. Los centros de este sistema se pueden llamar “esferas de poder”, ya sea político, religioso, económico, o de cualquier otro registro que se esfuerce por suministrar una divergencia con la realidad para conservarse.

Se comprende entonces hasta qué grado los centros de poder requieren de instrumentar la visualidad para echar a andar su carrusel ideológico; al gestionar imágenes confeccionadas al detalle desde sofisticadas industrias especializadas en ofrecer nuevas referencias de aventura, novedad, excitación, sensualidad, esperanza, que refuercen una «falsa conciencia» sobre la realidad social a la que Zizek se refiere. Por medio de esta orquestación, la confección de la imagen-mercancía es utilizada a manera de fetiche ideológico, que pretende presentarse como la única vía con la que cuenta el individuo para definirse dentro de un mundo cuyos índices de sociabilidad e intersubjetividad han sido cooptados.

Es a través de la incorporación de las formas de vida provistas desde la hegemonía por las que el individuo se inscribe a un sistema simbólico donde se expresa la ideología dominante; en otras palabras, el sujeto pasa de «ser» a un «parecer» que se lee a través del glosario de valores significativos propios de una ideología. Así, los valores significativos, superficiales y profundos, de una imagen maquillada como parte de la hegemonía visual se basan y dependen del sustrato ideológico del que parten. De esta manera el sujeto que desea beneficiarse de los valores “contenidos” en una imagen (poder, masculinidad, religiosidad, éxito, felicidad) debe, por lo menos “aceptar” y reconocer el código ideológico, ya sea de manera consciente o no, e integrarlo como referencia que da significado a su “forma” de vida. Es en este sentido que la ideología es el marco de la experiencia social mediada por imágenes espectaculares.

Reflexionar sobre este supuesto *establishment* visual nos exige preguntarnos por sus operadores. Dentro del ecosistema ideológico habrá quien reitera sus referencias de manera inconsciente, esto constituye su ámbito de normalidad; sin embargo se puede detectar una vanguardia que ofrece con más intensidad, pericia y alevosía los parámetros que dicta el

sistema. Pensando específicamente en el orden visual, ésta avanzada está constituida por la variedad de industrias que gestionan la visualidad, a través de la profesionalización y la sofisticación de sus estrategias, métodos, conocimientos y herramientas, desde el entretenimiento, el arte, la publicidad, el diseño, las plataformas digitales y canales institucionales. Estos operadores son los encargados de confeccionar las imágenes que serán suministradas como refuerzo de los estados ideológicos dominantes, cuya labor es pulir y renovar el orden visual para perpetuar una percepción distorsionada de la realidad social, en función de sus referencias morales, estéticas, sociales y afectivas.

No sorprende que incluso aquellas imágenes que no son fabricadas bajo una agenda ideológica sean incorporadas a su estructura flexible, donde se les asigna un valor y una posición en su organismo jerárquico. Esto es posible desde que la ideología nunca es un contenido *en sí*, sino un marco que actúa como un contenedor vacío; tal como explica Zizek: «*This is how every ideology has to work: It's never just meaning, it always has to also work like an empty container, open to all possible meanings*»¹⁷. Y sin embargo advierte que ésta neutralidad del marco, nunca es tan neutral como aparenta.

De modo que la imagen-mercancía-ideológica es utilizada por los centros de poder como un dispositivo de deseo, al que se le recubre de valores que le presentan cual fetiche, de ahí su poder atractor. En otras palabras, la mercancía se vende, se compra, se gasta, se desecha, por medio de la imagen ideológica: la imagen es un medio del deseo. Es la imagen ideológica el núcleo del deseo de tener más, o de transformarse a través de los valores que ésta transfiere a la mercancía. A través de la imagen-mercancía-ideológica el sujeto aspira a satisfacer su deseo de felicidad, de poder, de placer sexual, de goce en general. Las formas producidas desde un núcleo ideológico, encarna esa estructura ideológica que se ubica como foco del deseo, cuya consecuencia y efecto es la enajenación; es decir, el autoengaño del sujeto en su reconocimiento histórico.

¹⁷ Zizek, *The pervert's guide to ideology*, 2012.

Uno de los riesgos que saltan a la luz en este planteamiento, es el de la pérdida de autonomía imaginal que experimenta tanto el individuo como las comunidades mismas. Al habitar un medio que subsume al sujeto a un estado de «*naïveté* básica y constitutiva», éste desconoce su agencia y capacidad para producir sus propias referencias de socialización, existencia y de deseo. En suma, una enajenación grave con la imagen ideológica puede terminar por sustraer toda posibilidad de imaginar otras formas de existir en el mundo; Zizek comparte el alarmante sentido de esta situación: «*The most horrible and ideological act for me, and really horrible, terrifying is to fully identify with the ideological image*»¹⁸. Igualmente preocupante es la manera en la que la ideología absorbe, reduce, antagoniza y anula cualquier perspectiva que signifique un peligro para su estabilidad; propiciando el rechazo sistemático hacia lo otro, desconectándolo antes de cualquier posibilidad de acción.

Más adelante buscaremos la fisura, que nos ayude a reconocer una acción liberadora frente al régimen de la imagen ideológica. Pues a falta de unas gafas capaces de revelar instantáneamente su mensaje verdadero, hace falta una manera de deshacer el velo con el que la ideología recubre la mirada para así re-conocer el mundo real. Al hablar aquí de un “mundo real” no se pretende un mundo objetivo y puro, sino un mundo cultural, intersubjetivo, en el que los sujetos recuperen la autonomía simbólica de sus formas de existencia.

2. Íconos de la hegemonía en México

Vivimos en un mundo de imágenes. Antes argumentamos que éstas pueden ser utilizadas como instrumento para reiterar una visión particular de la realidad. Cabe ahora ilustrar la manera en la que la visualidad ha sido gestionada desde los centros de poder para mantener su hegemonía. Para ello recurrimos a revisar someramente algunos casos concretos en los que ciertas imágenes icónicas propias del horizonte de la cultura visual mexicana han sido producidas,

¹⁸ Slavoj Zizek, *¡Zizek!*, dir. por Astra Taylor (2005: Canadá, EUA, Zeitgeist Films, 2005), DVD.

distribuidas, o bien, destruidas como parte de una orquestación imaginal de dominación ideológica.

En este recorrido nos moveremos a lo largo y ancho de un plano que, al tiempo que abarca pasado y presente, igualmente pasa de lo local a lo global. Destaca en este breve repaso que no solamente han cambiado las técnicas de producción de las imágenes, sino las formas de ver. Proponemos también, a modo de guía, la consideración de por lo menos cuatro registros protagónicos que entran en el juego de la representación hegemónica: la *imagen religiosa* (o de lo sagrado), la *imagen política* (o del poder), la *imagen del yo* (o de lo identitario) y la *imagen del otro* (como lo extraño, lo profano, lo prohibido), sin dejar de prever sus eventuales desplazamientos y entrecruzamientos.

Previo a reflexionar en torno a algunos *íconos de la hegemonía en México* valdría la pena exponer qué entendemos por “imágenes icónicas”. Fernando Zamora señala que para Abraham Moles, uno de los teóricos del concepto, la iconicidad tiene que ver con «la cantidad de imaginería inmediata, contenida o retenida en el esquema»¹⁹. De manera que, dice Moles, «el objeto tal cual es, poseería una iconicidad total»²⁰. Se puede entender pues a la iconicidad como el «valor de semejanza» que hace identificable, reconocible, memorable la imagen de algo. La iconicidad entonces tiene que ver menos con el significado de una imagen que con su apariencia, pero no por esto deja de guardar una relación con el símbolo, cuyo valor está fundado en su contenido²¹. Para los fines de este trabajo, nos remitimos a la imagen icónica en su aparición material, sensible, visual, formal, de «carácter intersubjetivo»²²; concentrándonos en ciertas imágenes icónicas que dada su incidencia histórica, resuenan amplificadas más allá de sus soportes hasta trascender al imaginario de la cultura visual mexicana.

¹⁹ Abraham Moles, *La imagen: Comunicación funcional* (1991) 104-105. Citado por Fernando Zamora en *Filosofía de la imagen*, 140.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Zamora, *Filosofía de la imagen*, 312. Cursivas de Fernando Zamora.

²² «Un símbolo es un signo henchido de valores emocionales, culturales, religiosos, o de cualquier otra índole. Un símbolo es un signo que ha crecido». *Ibid.*, 143.

2.1. Los *Ixiptla* y la Conquista idoloclasta

Cada mundo está conformado por las imágenes que le son propias. ¿Qué sucede con éstas cuando dos mundos colisionan? La llegada de los europeos a las tierras que denominaron como Nuevo Mundo implicó el violento entrecruzamiento de horizontes culturales, que terminó por suscitar la dominación de un imaginario sobre otro.

Los hechos acontecidos durante la Conquista presentan al detalle la brutalidad, la fuerza, así como la coordinación simbólica, ideológica y material, necesaria para dismantelar una visión del mundo en pos de la instauración de otra. El historiador Serge Gruzinsky estudia de manera particular distintas dimensiones de una pugna en el plano de lo visual que no puede calificar menos que como una “Guerra de las imágenes”: «La gigantesca empresa de la occidentalización que se abatió sobre el continente americano adoptó —al menos en parte— la forma de una guerra de las imágenes que se perpetuó durante siglos y que hoy no parece de alguna manera haber concluido»²³. Para Gruzinsky no cabe duda sobre la necesidad e importancia del uso instrumental de las imágenes en el proyecto occidental colonizador:

Por razones espirituales (los imperativos de la evangelización), lingüísticas (los obstáculos multiplicados por las lenguas indígenas [Barrera del lenguaje]), técnicas (la difusión de la imprenta y el auge del grabado), la imagen ejerció, en el siglo XVI, un papel notable en el descubrimiento, la conquista y la colonización del nuevo mundo²⁴.

En el primer momento de esta crónica, el “Descubrimiento”, la mirada europea se reservó al reconocimiento de las nuevas formas que retaban su normalidad occidental. La cuestión fue la de cómo mirar aquello que se estaba descubriendo ante los ojos extranjeros. Sin embargo, Gruzinsky narra con cuánta celeridad y presteza se reaccionó para anular el sentido original de

²³ Serge Gruzinsky, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 12.

²⁴ *Ibid.*

las primeras imágenes autóctonas que Colón observó, para constreñirlas bajo la mirada europea. Una vuelta radical en la manera de ver, que pasó de haberse preguntado inicialmente por la función de las obras indígenas, en una especie de curiosidad etnográfica (abierta), a reducirlas y caracterizarlas como “demonios” bajo el dominio de su horizonte imaginal, posicionándoles dentro del marco ideológico de su cultura visual (cerrada):

La mirada pre-etnográfica de Colón y de Pané fue sustituida por una cultura de la imagen, preñada de cálculos políticos e ideológicos»²⁵. [...] «Pasado el choque de lo desconocido y la primera interpretación colombina, tentativa y flexible, se efectuó el encuadre (Pedro Martir), se redujo el campo, se estilizó y se dramatizó la visión, hasta que surgió la “visión americana”, en realidad réplica pura y simple de un déja-vu europeo. La mirada del colonizador colocó sobre lo indígena la red reductora pero eficaz de lo demoníaco»²⁶.

Así, con una definición en la forma de ver, las visiones autóctonas fueron desplazadas por los europeos hacia el terreno de *lo otro*; poniendo en marcha un proceso de negación que provocaría su eventual desmantelamiento simbólico. Desmantelamiento que se dió al someter a la imagen nativa bajo la categoría de ídolo, denominación que, en palabras de Fernando Zamora, «arrastra una serie de descalificaciones morales, ontológicas y doctrinales que impiden su valoración como algo positivo»²⁷. Zamora recuerda que para los nahuas, aquello que los europeos rápida y sistemáticamente calificaron de ídolo, era conocido con el término *ixiptla*, que implica una concepción de la imagen muy distinta a la europea: «Esculturas y pinturas no tenían como principal función representar las cosas del mundo y las entidades divinas, sino presentarlas. [...] En náhuatl, la palabra “*ixiptla*” era utilizada precisamente en referencia a dicha “presentación”. Aunque es traducida como “representación”, esa palabra significaba sin embargo mucho más que eso, significaba una epifanía»²⁸. De modo que éstas presentaciones

²⁵ *Ibid.*, 30.

²⁶ *Ibid.*, 31.

²⁷ Zamora, *Filosofía de la imagen*, 331.

²⁸ *Ibid.*

epifánicas fueron despojadas de sus valores positivos, para convertirse en ídolos, representaciones de demonios espurios, bajo la mirada occidental:

... el ídolo “malvado y mentiroso”, “sucio y abominable” [como fueron descritos por Bartolomé de las casas] sólo existe en la mirada del que lo descubre, se escandaliza y lo destruye. Es una creación de la mente, que depende de una visión occidental de las cosas²⁹.

La noción de ídolo, dice Gruzinsky, es aquí «concebida como un instrumento de combate que responde a fines políticos e ideológicos precisos»³⁰, entre ellos, la diferenciación y separación fundamental de la visión nativa como falsa, frente a las imágenes cristianas como verdaderas.

Privada del carácter original que dió sentido a su forma, la imagen nativa queda vacía, cual ruina hueca, a lo mucho útil solamente como fetiche estético: «se vuelve una curiosidad inofensiva, bella y seductora, prueba y recordatorio de que la neutralización de las imágenes del adversario debe pasar sistemáticamente por su descontextualización»³¹. Se advierte entonces la relevancia de la “castración simbólica” que una ideología aplica sobre expresiones que identifica como antagonistas. Es por lo tanto congruente que sean las instituciones que constituyen los centros de poder, en este caso monarquía e iglesia, las encargadas de proveer los argumentos políticos y teológicos que condenarían a la civilización e imagen *del otro* a su destrucción. Así, las resoluciones tomadas por parte de los occidentales inauguraron un segundo momento en esta crónica, el de una “Conquista” emprendida con vistas al saqueo y la dominación.

Gruzinsky ubica en 1519 el comienzo del desmantelamiento imaginal por medio de la «extirpación de los ídolos mexicanos» a manos de Cortés, que califica de «progresiva, larga y, a menudo, brutal»³². La temprana y enérgica destrucción de las imágenes indígenas por órdenes de Cortés, demuestra hasta qué grado el español comprendió la trascendencia de la

²⁹ Gruzinsky, *La guerra de las imágenes.*, 52.

³⁰ *Ibid.*, 54.

³¹ *Ibid.*, 37.

³² *Ibid.*, 41.

cancelación del imaginario rival: que, al tiempo que protege la estabilidad de su aparato ideológico, encuentra en la descalificación de los estatutos del *otro*, la justificación ética y moral de su intervención simbólica:

La supuesta idolatría de los locales le ofrecía a Cortés «a la vez un argumento y una coartada: un argumento, pues implica que esos pueblos constituían sociedades complejas, dotadas de instituciones refinadas y de recursos abundantes; una coartada, pues la destrucción de los ídolos legitimó ideológicamente la agresión y justificó la sumisión de esas poblaciones ordenadas³³.

Después de todo, Cortés no estaba inventando, sino reproduciendo una serie de estrategias bélicas vigentes en la época, pues la invasión a las culturas del Nuevo Mundo no puede comprenderse fuera del contexto de una guerra de reconquista de los territorios moros por la corona española. Ésta incursión militar mantuvo las dinámicas de opresión e imposición ideológica utilizadas durante siglos contra judíos y musulmanes.

Además, Gruzinsky va más allá en la descripción de esta aniquilación de los ídolos mexicanos, cuando señala que si bien, algunas figuras sobrevivieron a la devastación, ya sea por su valor material o por la seducción de su forma, éstas fueron sujeto de otra forma de neutralización: al ser incorporadas a colecciones particulares como curiosidades y fetiches provenientes de un mundo exótico. En este respecto, el historiador comenta que prácticamente toda representación autóctona fue pulverizada «a menos que la seducción de las formas, aunada a la fascinación del oro, las salvara de la destrucción, condenándolas a la estetización de las colecciones y, por tanto, a otra forma de neutralización»³⁴.

En su análisis, Gruzinsky señala que ésta operación iconoclasta se puede resumir básicamente en dos acciones: aniquilación y sustitución; binomio que actuó en un doble nivel: material y simbólico. Así, mediante la aniquilación y sustitución física de las representaciones autóctonas, se aniquilan y sustituyen los referentes imaginales que dan forma a una visión del

³³ *Ibid.*, 42.

³⁴ *Ibid.*, 52.

mundo. Por medio de la aniquilación que deshace y desaparece los *ixiptla*, para ser sustituidos por imágenes cristianas, se constata, a través de la ocupación del altar de culto, la conquista ideológica como absoluta e incuestionable. Los colonizadores instauraron en este doble procedimiento su imaginario “verdadero”. Por medio de la oposición categórica entre ídolos e imágenes los españoles justifican la imposición de su visión religiosa en tanto verdadera sobre la calificación atribuida de lo falso, malvado y engañoso. La imagen occidental sería el cimiento sobre el que se edificarían las instituciones invasoras del Nuevo Mundo: monarquía e iglesia, los núcleos hegemónicos que transformaron el orden político y religioso local.

¿Qué pasaría si entes de otro mundo se aparecieran reclamando imponer su verdad? ¿Lo harían a través de las imágenes? A través de la destrucción y sustitución, los españoles transgreden el orden ideológico, político y religioso de las culturas autóctonas para implementar y establecer su propia mirada occidental, sin más herramienta que la espada, la palabra y la imagen. Operación que resume toda la historia de los enfrentamientos humanos, donde la fuerza, en la aplicación de la violencia, es el principal fundamento de la verdad, y donde el sometimiento del cuerpo se preserva en el sometimiento de la imaginación.

2.2. Virgen de Guadalupe

Consumada la derrota militar por las fuerzas aliadas, españolas y tlaxcaltecas, que implicó el fin de la hegemonía del imperio mexica, sigue la instauración definitiva de un nuevo régimen social, político y religioso, acaso sostenido en la visualidad; un tercer momento en la crónica que definió al Nuevo Mundo a través de la imagen: la colonización. Designio que intensificó la sustitución de las imágenes indígenas por aquellas occidentales como los nuevos referentes de poder y sacralidad. Si antes hablamos de la anulación de la *imagen del otro*, ahora tratamos sobre la instalación de un binomio que sienta las bases estructurales de un estado ideológico, a través de la unión coordinada y simbiótica entre la *imagen del poder* y la *imagen de lo sagrado*.

Al respecto de la segunda fase del proceso de colonización visual descrito por Gruzinsky, la sustitución, resulta evidente la alevosa diligencia con la que se comenzó con un proceso de distribución de representaciones europeas para ser injertadas en los ámbitos de poder locales. Situación patente incluso antes de la declaración de guerra, cuando hubo un periodo de relaciones pacíficas entre el imperio azteca y el grupo de exploradores españoles. A lo largo de esta relación se realizaron intercambios y regalos, entre los cuales, no faltaron las representaciones religiosas:

Uno por uno, los indios de Cozumel, los caciques de Tabasco, los enviados de Moctezuma y los sacerdotes paganos de Cempoala recibieron, como presente, imágenes de la Virgen.

Probablemente también estatuillas y, al menos en dos casos, de la Virgen y el Niño. Algunas semanas después, en México-Tenochtitlán, los conquistadores obtuvieron autorización de Moctezuma para que una Virgen “en un pequeño retablo de madera pintada” y un San Cristóbal fuesen colocados en el Templo Mayor³⁵.

Declarada la guerra, los españoles abandonaron el disimulo de sus pretensiones colonizadoras por una actitud explícita de instaurar los valores de su jerarquía institucional e ideológica. Al equipamiento de los conquistadores, casco, peto y espada, se suman las pinturas y grabados que irrumpieron atronadoras con su estética e imaginería europea: «Parecía que los conquistadores habían llegado a México con un cargamento de imágenes grabadas, pintadas y esculpidas ya que, conforme avanzaban, fueron distribuyendolas con generosidad entre los indígenas»³⁶.

El arrollador proyecto de dominación occidental reforzó la legitimidad de su yugo al unir en una sola figura a los referentes de lo sagrado y del poder. La figura de la Virgen católica sería, junto con la imagen del rey, uno de los envases vitales de esta fusión. En este sentido, la Virgen Conquistadora que fue obsequiada a los tlaxcaltecas materializa el grado de

³⁵ *Ibid.*, 44.

³⁶ *Ibid.*

instrumentalización de *la imagen religiosa* como aval de las nuevas jerarquías del mundo, que traería consigo la opresión de los pueblos nativos bajo la monarquía y la iglesia:

Los fieles aliados de Tlaxcala —sin los cuales la Conquista habría estado condenada al fracaso— recibieron también una Virgen que, con el nombre de *la Conquistadora*, gozó de cierto prestigio en el México colonial. Efigie “conquistadora”, como su nombre lo indica, por ser a la vez la Virgen y ser una imagen, *la Conquistadora* apoyó, legitimó y remató la empresa militar y terrena de los conquistadores³⁷.

Sin embargo, el desmantelamiento de la visión autóctona exigía llenar los espacios vacíos que los supuestos ídolos habían dejado; de manera que el éxito de su sustitución dependía en cierto grado de la correspondencia pragmática de las imágenes nuevas con las destruidas. Es decir, se requería que el orden cristiano (sus santos y vírgenes) garantizara su función relativa a las actividades materiales como la cosecha, la pesca, la cacería y la guerra. Señala Gruzinsky:

Así pues, el cristianismo fue planteado en términos de imágenes, tanto más fácilmente cuanto que las imágenes cristianas y los ídolos son considerados como entidades en competencia y, en cierta medida, equivalentes. ¿No se supone que las primeras darían a los indios las mismas ventajas que los segundos?³⁸.

Gruzinsky hace énfasis en la necesaria garantía de esta correspondencia como imprescindible para la aceptación de las representaciones occidentales por parte de los indígenas. No obstante, múltiples evidencias indican que esta aceptación no se dió de forma inmediata, ni siquiera de manera general: ya que ante la sistemática idoloclastia emprendida por los españoles, los indígenas continuaron el culto a sus dioses en la clandestinidad; escondiendo, enterrando y disfrazando sus representaciones divinas, incluso en los mismos templos cristianos que fueron coaccionados a construir con sus propias manos³⁹. Lo que resultó en

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, 48.

³⁹ *Ibid.*, 62.

múltiples y despiadadas represalias por parte de los españoles. Este momento de opresión y resistencia religiosa terminaría por dar a luz a una serie de ritos llenos de ambivalencias que originaron el sincretismo que pervive con fuerza en nuestros días⁴⁰; donde las representaciones no dejaron de tener un papel primordial: «Los indios instalaron en medio de sus ídolos las cruces y las vírgenes que les habían dado los españoles, jugando a la acumulación, a la yuxtaposición, y no a la sustitución [...] La mezcla de las representaciones se sumó a un entrecruzamiento de creencias»⁴¹. De esta manera la yuxtaposición de las formas de lo sagrado produjo un mundo aumentado que no anulaba el anterior; lo que revela la amplitud de la cosmovisión indígena frente a la rigidez del aparato cristiano que llevaba siglos peleando una guerra teológica contra musulmanes y judíos.

Así fue como el proceso de evangelización que pretendió “enterrar” el culto autóctono de los indígenas (al sobreponer de manera literal los templos cristianos sobre los lugares de adoración dedicados a las deidades consideradas paganas por los europeos) propició en gran medida la yuxtaposición religiosa que daría origen al sincretismo; cuyo epítome sea probablemente el culto a la Virgen de Guadalupe en el cerro del Tepeyac. La colina del Tepeyac guardaba desde tiempos ancestrales un sitio de adoración dedicado a la diosa Toci-Tonantzin (“Nuestra Madre”)⁴², lugar donde acudían regularmente los indígenas a dejar ofrendas y sacrificios. De manera que los curas franciscanos tuvieron a bien edificar en ese lugar una modesta capilla consagrada a la Virgen en el año de 1530.

La potencia imaginal que la Virgen del Tepeyac concentró se puede atribuir a tres factores: sea el primero de ellos la herencia sustitutiva de Toci-Tonantzin (1530); en segundo lugar, la narrativa del milagro de su aparición ante el indio Juan Diego Cuauhtlatotzin (1555); y en tercer lugar, pero de igual relevancia, su aspecto de piel morena y rasgos indígenas.

⁴⁰ *Ibid.*, 69.

⁴¹ *Ibid.*, 70.

⁴² *Ibid.*, 104.

Gruzinsky atribuye la producción del milagro de la aparición al arzobispo Montúfar⁴³, quien comisionó al pintor indígena, Marcos, la elaboración de una pintura inspirada en un modelo europeo sobre un soporte de manufactura indígena, que fue colocada en 1555 de manera «subrepticia» en la capilla⁴⁴. Lo que fue interpretado como una aparición milagrosa, que en primera instancia llamó la atención de criollos y españoles. Sin embargo los indígenas no parecían compartir el entusiasmo y simplemente continuaron acudiendo como estaban acostumbrados a hacerlo por tratarse del otrora recinto dedicado a Tonantzin:

Los indios habían conservado el hábito de dirigirse al Tepeyac. Los españoles fueron atraídos por la imagen nueva que mandó colocar Montúfar, por los milagros que operaba y, para apropiarse mejor esta devoción, dieron a la Virgen el nombre de Guadalupe. A su vez, las multitudes indias siguieron el ejemplo de los europeos y adoptaron la apelación española, sin dejar empero de darle el nombre de Tonantzin⁴⁵.

Bajo esta perspectiva, no cabe duda en que la pintura de la Virgen de Guadalupe sea una imagen confeccionada para colonizar la imaginación de un pueblo en un momento y lugar preciso; poderoso dispositivo visual que pretendió unir en un solo culto a criollos e indígenas. El caso particular de su personificación va más allá de la simple aniquilación-sustitución de las deidades locales: por medio de incorporar la fisonomía indígena al aparato visual cristiano, el indígena se ve representado a imagen y semejanza como hijo de Dios, re-conociéndose a través del sistema visual occidental. En otras palabras, la eficaz alquimia de la representación de la Virgen de Guadalupe, para los fines colonizadores, se basa en que asocia la *imagen de lo sagrado* y la *imagen identitaria*. En casos como éste, la Iglesia católica habría de comprobar la

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Una dramatización de esta trama se puede ver en la película *Nuevo Mundo*, de Gabriel Retes.

⁴⁵ *Ibid.*, 105.

eficacia de las imágenes para la imposición de su culto, en un contexto donde la Europa reformista destruía las suyas propias por considerarlas un camino hacia la idolatría⁴⁶.

Consciente de los riesgos nada despreciables del potencial instrumental de la imagen, el arzobispo Montúfar reúne en 1555 el Primer Concilio Mexicano donde hace lo posible por instaurar una política que les permita «emplear al máximo este instrumento, tratando de mantenerlo bajo su dominio»⁴⁷ y en efecto, la Iglesia pretende supervisar la fabricación y el comercio de las imágenes:

Los decretos del Primer Concilio Mexicano de 1555 se anticipan a las preocupaciones del Concilio de Trento, ya que el decreto tridentino sobre el empleo legítimo de las imágenes se publica en 1563, aunque el concilio de México haya hecho mayor hincapié en la forma, en el contenido y la producción de la imagen que en las modalidades de su empleo⁴⁸.

El control sobre la producción, la comercialización y la distribución de las imágenes de culto aseguró para la Iglesia la potestad de sus principios doctrinales cristianos, al tiempo que le protegió ante el peligro que conlleva la variedad y libertad de representaciones no dogmáticas. Así, al adjudicarse el monopolio sobre las condiciones de representación de lo sagrado, la iglesia confirma la exclusividad de su relato sobre las formas de ver y mirar el mundo.

Al lado de la imagen religiosa se encuentra la imagen política, que aunque independientes se coordinan en la gestión de las premisas discursivas e ideológicas del orden establecido por sus capacidades didácticas y por operar en el nivel universal de lo visual. Así, a través de la representación se propagó la imagen del Rey a todos los rincones de la Nueva España. La imagen política se fija y conquista el imaginario a través de su reiteración, en espacios de valor como la moneda, o bien, mediante el ostentoso despliegue de recursos materiales. El poder de la imagen política cuenta con sus propios códigos y referencias locales;

⁴⁶ «La idoloclastia mexicana que azotó al país de 1525 a 1540, aproximadamente, es contemporánea de la iconoclastia europea, de una iconoclastia de inspiración reformada que condena el culto de los santos y prohíbe su representación». *Ibid.*, 72.

⁴⁷ *Ibid.*, 107.

⁴⁸ *Ibid.*, 108.

que cambia según sus coordenadas socio-históricas. Así, la sintaxis que conforma el imaginario político del Imperio Romano se distingue del de las monarquías del siglo XVI y éstas de la propaganda de la Guerra Fría. Gruzinsky observa que a diferencia de la imagen religiosa, la imagen política es efímera⁴⁹.

Tres siglos después, la imagen de la Virgen de Guadalupe sería utilizada por el cura Miguel Hidalgo y Costilla como estandarte del movimiento insurgente que terminaría por concretar la independencia mexicana contra el imperio español. Maniobra de gran trascendencia por parte del sacerdote, que al elegir como patrona una personificación que encarna los valores religiosos y raciales del mexicano, se apropia de los vínculos identitarios y culturales que reclaman su afiliación a la causa. En cambio, las fuerzas realistas buscaron el amparo de la europea Virgen de los Remedios; ambas elecciones sintetizan y marcan con claridad los distintos referentes identitarios imaginables entre los insurgentes frente a los peninsulares.

Aún en nuestros días, la virgen morena conserva un importante peso simbólico, fundado en la unión de los registros de lo sagrado y lo identitario, al que recurren distintos grupos de poder, desde televisoras hasta partidos políticos, para utilizarlo como vínculo de afinidad con el fin de conectar y legitimarse ante el pueblo mexicano.

2.3. Pinturas de castas

Echada a andar, la colonización occidental se extendió sin tregua sobre el Nuevo Mundo. Incluso antes de la fundación de la Nueva España en 1535, la contundencia del dominio español sobre las poblaciones autóctonas resultaron en la paulatina asimilación de las claves coloniales como la nueva realidad religiosa, política y social.

⁴⁹ *Ibid.*, 148.

Conocer la manera en la que los indígenas fueron representados, en esculturas, grabados y pinturas, a lo largo del periodo colonial, ilustra sin ambigüedad el lugar que éstos ocuparon dentro de la sociedad novohispana. Es así que se encuentran entre la iconografía indígena colonial, retratos de caciques, indios principales y clero indígena, todos ellos pertenecientes a sectores que contaban con la posibilidad de comisionar las obras. En ellas se constata la medida en la que sus patrocinadores adoptaron ciertos usos occidentales mientras conservaron elementos de sus culturas originarias, por ejemplo en la manera de vestir⁵⁰.

Por medio de éstas obras plásticas los descendientes de las culturas autóctonas buscaban expresar grandeza, alcurnia y riqueza material, sin embargo, resulta sintomático que aquellos indígenas ricos, con cierta agencia para mandar a producir sus retratos, fueran representados bajo los términos visuales de la nueva hegemonía europea. Pues la aspiración de las élites indígenas por su reconocimiento dentro del nuevo orden social implicó que fueran mostrados acorde a la retórica del poder occidental; bajo sus parámetros estilísticos y estéticos.

Como efecto de esta dimensión colonial arraigada en lo visual, los descendientes de las culturas prehispánicas fueron despojados de sus medios de auto-representación, no en términos tecnológicos, pues algunos indígenas llegaron a ser maestros pintores, grabadores y escultores, sino en términos imaginales. Así, quedaron separados de la capacidad de producir sus referentes identitarios y comunitarios, al tiempo que quedaron cometidos a los impuestos. De manera que la *imagen del yo* indígena fue provista y regulada desde los centros de poder ideológicos occidentales y cristianos, situación que terminó por someter la otredad imaginal bajo los parámetros coloniales.

Resulta revelador conocer los extremos a los que llegó la gestión colonial de la otredad indígena por parte de las autoridades españolas; para cuyos ojos, según Gruzinsky, los indios de la Nueva España significaban «una población que pagaba tributo, paganos por cristianizar y,

⁵⁰ Elisa Vargas, "Breve repaso de iconografía indígena colonial" en *El indígena en el imaginario iconográfico*, compilado por Ivonne Morales (México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas y Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 2010), 41.

luego, neófitos por vigilar y denunciar, pueblos por crear, por trasladar, por concentrar y por separar de aquellos de los españoles»⁵¹. La obsesión por la gestión de la otredad indígena llevó a los colonizadores al extremo de producir una vergonzosa nomenclatura racial que se difundió en las pinturas de castas.

El origen de éste género pictórico data del año 1710, cuando el Virrey Fernando de Alencastre comisionó al notable pintor Juan Rodríguez Juárez la realización de dieciséis pinturas que serían enviadas al Rey Felipe V con el propósito de darle a conocer las diferentes mezclas de razas que habitaban en la Nueva España⁵². Inaugurando un género pictórico que se practicaría principalmente durante el siglo XVIII, a lo largo de México, Perú y España, cuyos elementos los resume el historiador Efraín Castro:

En tales cuadros siempre se pintó a una pareja, los progenitores, miembros cada uno de un grupo racial, acompañados de su pequeño hijo, con textos alusivos a las designaciones que recibían cada uno de los individuos representados, dentro de una clasificación empleada supuestamente para designar a las castas. [...] Cada uno de los miembros de la pareja figura desempeñando un trabajo, que corresponde al tipo de indumentaria y está relacionado con la escala social a que pertenecía⁵³.

De modo que las pinturas de castas comprenden una serie variable de pinturas, que oscilan entre los catorce y veinte cuadros⁵⁴, donde se presentan las castas resultantes de la mezcla racial entre blancos, indios y negros. Bajo sus denominaciones, se llamaría “mestizo” a la cría de español e india, “mulato” a la progenie entre español y negra y “zambo” al hijo de negro e india. Algunas de estas series de cuadros llegan a la complicación de representar las castas resultantes hasta en un cuarto grado de combinación racial.

⁵¹ Serge Gruzinsky, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), 11.

⁵² Efraín Castro Morales, “Los cuadros de castas en la Nueva España”, en *El género en Historia*, editado por Anne Pérotin-Dumon y Kuldip Kaur (Londres: Institute for Latin American Studies, 2001), 8.

⁵³ *Ibid.*, 1,3.

⁵⁴ *Ibid.*

El investigador Carlos Campos analiza el fenómeno de las pinturas de castas bajo un enfoque crítico, desde el cual identifica las siguientes funciones de este género pictórico: 1) Proyectar orden y jerarquía sobre una sociedad caótica; 2) Representar una realidad idealizada, opulenta y rica; 3) Cumplir la obsesión por la clasificación y cognición de la época Ilustrada; 4) Construcción y reproducción de las ficciones genealógicas del discurso de castas (linaje ascendente, linaje retrógrada y linaje estacionario)⁵⁵. En las funciones expuestas por Campos, se resume la manera alienante en la que opera la imagen ideológica, cuando presenta determinadamente los referentes a los cuales aspirar, mientras condena y separa, bajo criterios negativos, a la otredad, aquello que se aleja de sus valores y jerarquía.

Campos hace hincapié en que el llamado “sistema” de castas operó más bien en el sentido de un discurso, cuya función fue la de operar, a través de su nomenclatura, como un control que permitiera distinguir al europeo de la variedad étnica con la que convivía. En este sentido, el investigador señala que las pinturas de castas no son un fiel retrato de la realidad novohispana, «sino la representación de un discurso, de una serie de ideas, de conceptos que se desarrollaron en Nueva España para justificar la sociedad jerarquizada que existía»⁵⁶. Se confirma así la densidad ideológica aplicada sobre estas imágenes, por medio de las cuales se enseña, propaga y mantiene una organización del mundo, a partir de la hegemonía occidental que instaló su monopolio colonial de representación

De modo que el discurso ideológico de castas termina por formular la división que procuraba mantener los privilegios de la sociedad peninsular y criolla; pues su clasificación racial jugó un papel pragmático en la burocracia de la Nueva España, donde se empleaba para dejar constancia en documentos oficiales, como actas de matrimonio, sobre la ascendencia y “calidad” de pureza del sujeto⁵⁷. Toda justificación etnográfica de éstas representaciones se

⁵⁵ Carlos Federico Campos, “El discurso social novohispano a través de la pintura de castas”, conferencia recuperada de: <https://www.youtube.com/watch?v=y271kziODNE>

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

derrumba por tratarse de una tipología llena de prejuicios, reducciones y estereotipos, donde la imagen es acompañada siempre con apelativos de claras connotaciones racistas y clasistas, como en el caso del “saltapatras”.

Es así que las pinturas de castas, entendidas como producto imaginal de la visualidad colonial, maquilla el hecho biológico de la diversidad genética y le constriñe bajo motes que etiquetan y determinan la posición social y cultural de las poblaciones que pretende describir. La crudeza didáctica de las pinturas de castas vino a reforzar y perpetuar de una vez por todas el racismo sistemático que apuntaló las aspiraciones coloniales bajo un orden racial que pervive con fuerza en nuestros tiempos. El resultado de una categorización explícita y detallada tal como se encuentra en las pinturas de castas, es un distanciamiento radical que pone en cuestión cualquier argumento de integración de las poblaciones indígenas y negras en igualdad con el blanco europeo.

Si bien, la pragmática burocrática de la separación racial a través de las denominaciones de calidades terminó con la instauración del primer imperio mexicano, bajo la promesa de las tres garantías, aún se pueden reconocer las secuelas de esta imposición jerárquica. El México contemporáneo vive un severo problema de racismo que jerarquiza y ordena de forma tácita y sistemática según el color de piel y los rasgos fisonómicos de la población. Esta problemática ha sido abordada entre muchos ejemplos por el filósofo Bolívar Echeverría en *Modernidad y Blanquitud*. Así como Carlos Campos se pregunta «¿Cuáles son las reminiscencias del discurso de castas en nuestra cultura actual?», habría que ver hasta qué punto las imágenes que se producen hoy en día intentan someter a la sociedad bajo un orden visual instalado desde ciertas referencias de raza o de clase.

2.4. Raza cósmica y Muralismo

A lo largo del siglo XIX, la recién nacida nación mexicana atravesó una serie de conflictos políticos y militares, donde, sin embargo, los núcleos de poder se conservaron relativamente intactos, lo que suscitó el malestar social que terminaría con la caída del régimen de Porfirio Díaz en 1911. Entrado el siglo XX, el proyecto de la revolución institucional se enfrentó al problema de unificar al país bajo una nueva identidad nacional; lo que antes había logrado el cura Hidalgo al portar el estandarte de la Virgen de Guadalupe y que los símbolos patrios no habían conseguido.

El desafío era el de conformar un nuevo imaginario, más acorde al nuevo proyecto social posrevolucionario. Fue durante la presidencia del general Álvaro Obregón que se emprendió la coordinación de un programa ideológico nacionalista a cargo del educador José Vasconcelos, quien fundamentó su plan bajo las premisas de lo que concibió como la Raza Cósmica en 1925. Vasconcelos pretendió reivindicar la mezcla de razas por medio de instituir un sentimiento de orgullo nacional fundado en una nueva interpretación del pasado centrada en el indigenismo. Lo que provocó una «transmutación» en la forma de ver la producción plástica prehispánica, al enaltecer sus valores estéticos y simbólicos como paradigmáticos:

La manera naturalista con la que se analizaron las obras precolombinas «transmuta —y utilizo esta palabra en su acepción de cambio no sólo perceptivo sino ideológico e incluso metafísico— hasta la revisión que de estas culturas se hace tras la Revolución Mexicana, cuando a las creaciones indígenas antiguas y contemporáneas se les otorga un sentido paradigmático y primigenio con el que se asienta una estructura filosófica —el indigenismo— que dará rostro a lo que se denominará “lo nacional”»⁵⁸.

⁵⁸ Juan Rafael Coronel Rivera, “Diego Rivera: Idólatra. *Designate*. Una primera colección” en *Diego Rivera coleccionista* coordinado por Mauricio Montiel, Bernardo Esquinca y Evelyn Useda (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2007), 26.

Con esta nueva mirada del pasado, el intelectual oaxaqueño quiso actualizar el papel del mestizo, al ubicarlo como heredero de la historia y protagonista trascendental de la humanidad. De manera que la argumentación filosófica de la Raza Cósmica tuvo el fin didáctico de actualizar los referentes identitarios locales a través de un *mythos* universal, cuyo objetivo era cicatrizar las heridas abiertas de la colonia, con vistas a preparar al pueblo mexicano para andar el camino de la modernidad.

El papel de Vasconcelos fue crucial en la coordinación del proyecto institucional de propaganda cultural que comprendió al muralismo mexicano; movimiento que convocó desde el gobierno a artistas plásticos militantes de marcada afinidad política. A través de las obras de José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, entre otros, se difundió la nueva visión oficial, donde se maquilló según precisas guías ideológicas, temas como la conquista, la revolución y la modernidad. Acorde a una intensa influencia marxista, en las obras destacaron los estereotipos del burgués, el obrero, el campesino, el soldado, elenco iconográfico de alegorías dirigidas a propagar los valores de la revolución social. Llama la atención que en las representaciones del muralismo las jerarquías de la *imagen del poder* son de alguna manera invertidas, pues se situó al pueblo mexicano, en tanto *imagen del yo*, como heróico protagonista de la historia y la lucha de clases, sobre la *imagen del poder* religioso y económico, que la mayoría de las veces era presentado deforme y vil.

En una época donde la retórica de la monumentalidad decimonónica se había desplazado hacia la imagen bidimensional, en parte gracias al desarrollo de las técnicas de reproducción impresa, y se intensifica la pugna por la expansión mundial de visiones ideológicas antagónicas, el revestimiento de los edificios públicos con imágenes didácticas fue una forma sumamente eficaz de captar la mirada de la sociedad mexicana que en su mayoría era analfabeta. Gruzinsky argumenta que las imágenes religiosas habían preparado la receptividad hacia la estrategia muralista:

en ausencia de una descristianización profunda y de una industrialización auténtica, México había conservado hasta la Segunda Guerra Mundial una receptividad a la imagen heredada de la religiosidad y del imaginario barrocos. Receptividad que explica a la vez el auge y, en ciertos aspectos, los límites de una experiencia como el muralismo⁵⁹.

En el mismo tenor Gruzinsky reconoce un claro paralelismo entre la iniciativa de evangelización franciscana con el proyecto nacionalista de Vasconcelos, en el uso didáctico de la imagen:

Si la imagen barroca había sucedido a la de los misioneros, una nueva imagen didáctica la sucederá a su vez. Cuatro siglos después de la experiencia franciscana, la imagen de los muralistas cubría las paredes de los edificios públicos con frescos gigantes para la edificación revolucionaria del pueblo⁶⁰.

El muralismo mexicano es un ejemplo moderno de uso institucional de la imagen, en el que se corrobora una vez más su potencia instrumental, al ser utilizada desde los centros de poder que buscan actualizar e instaurar sus propias referencias, su visión y con ella su hegemonía ideológica. Los artistas que participaron en este movimiento de propaganda cultural dejaron un imaginario formado por claros parámetros iconográficos, estilísticos y retóricos, que despliegan una coordinación visual rigurosamente confeccionada para resguardar y mantener una coherencia estructural del discurso; en su superficialidad gráfica está entrañada su densidad simbólica y más allá su profundidad ideológica. ¿Han perdido estas obras el poder imaginal con el que buscaron unir a los mexicanos bajo los principios revolucionarios? Si éste fuera el caso ¿se debe al fracaso del proyecto revolucionario y social? ¿La derrota de una ideología conlleva la caducidad simbólica de sus imágenes?

⁵⁹ Gruzinsky, *La guerra de las imágenes*, 210.

⁶⁰ *Ibid.*

2.5. Guerra Fría, Imperialismo y Ruptura

Durante la primera mitad del siglo XX, en medio de un escenario donde las pretensiones expansionistas de las potencias europeas habían desencadenado dos guerras mundiales, México se esfuerza por presentarse ante el mundo como un país orgulloso de su pasado prehispánico, que avanza hacia el futuro reivindicando a su clase trabajadora desde la imagen.

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial, el orden global se disputa entre dos proyectos económicos opuestos, uno socialista y otro capitalista, impulsados por la Unión Soviética y Estados Unidos respectivamente. El conflicto ideológico entre estas dos naciones se extendería durante casi toda la segunda mitad del siglo XX, en un enfrentamiento que se dió en múltiples competencias de ámbitos tan variados como el deportivo, el científico y, por supuesto, el cultural. Estos frentes no fueron más que pulsos públicos donde se jugaba la percepción de poder y preponderancia de uno sobre otro; argumento que definió el periodo conocido como la Guerra Fría.

En el marco de esta rivalidad, se montaron sofisticados aparatos especializados en la propagación de ideas, con el fin de conducir la opinión pública. Al respecto, la periodista Frances Stonor, autora del libro *La CIA y la Guerra Fría cultural*, asegura que «el paradigma central de la Guerra Fría no era militar ni económico y ni siquiera estrictamente político. Era y sigue siendo una batalla por la mente de los hombres, una batalla de las ideas»⁶¹. La propaganda fue el arma por excelencia en la tarea de propagar ideas para “capturar” mentalidades, definida de forma explícita en una directiva del Consejo Nacional de Seguridad estadounidense (la NSC), en julio de 1950, como «todo esfuerzo o movimiento organizado para distribuir información o una doctrina particular, mediante noticias, opiniones o llamamientos,

⁶¹ Frances Stonor, *La CIA y la Guerra Fría cultural*, (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2003) 6.

pensados para influir en el pensamiento y en las acciones de determinado grupo»⁶². De manera que la intervención del imperio norteamericano sobre el mundo durante este período resultó en numerosas guerras, la instauración de dictaduras, el boicot de economías extranjeras, pero también consistió en la aplicación de una política cultural anti-comunista que se dió por medio de la aplicación de una intensa propaganda.

«¿Conocen ustedes el ministerio de cultura de los Estados Unidos? ¡Ah!, perdón, no existe, salvo la CIA, que durante la Guerra Fría asumió, secretamente, el papel de “Ministerio de Cultura de los Estados Unidos”»⁶³; Stonor señala con ironía el rol de su Agencia Central de Inteligencia (CIA) como coordinadora de un calculado intervencionismo cultural, que se ejecutó por medio del auspicio de intelectuales y artistas durante los años cincuenta, sesenta y setenta, a través de fundaciones privadas, instituciones educativas, museos y asociaciones internacionales como el Congreso por la Libertad Cultural.

No extraña entonces que uno de los frentes más intensos de esta pugna, se haya dado en el ámbito de la cultura y el arte. Donde la incipiente Agencia Central de Inteligencia, propietaria de líneas aéreas y periódicos, intervino en más de una manera, aplicando los conceptos ahora institucionalizados de «la mentira necesaria» y la «negación creíble» a fin de promover la ideología estadounidense⁶⁴. Frances revela que la aristocracia del este de los Estados Unidos, asociada a las prestigiosas universidades del grupo Ivy, fungió como uno de los centros de influencia y acceso de la agencia a circuitos de poder como consejos académicos y periodísticos. De una manera no menos importante, la preponderancia cultural que se ejerció desde las concentraciones del capital, en la forma de fundaciones como la Rockefeller y la Ford, a lo largo de sus gestiones, extendió los alcances de una política de estado de intervención

⁶² National Security Council Directive, 10 de junio de 1950, citada en *Final Report of the Select Committee to Study Governmental Operations with Respect to Intelligence Activities*. United States Government Printing Office, Washington, 1976. p. 17

⁶³ Stonor, *La CIA y la Guerra Fría cultural*, 4.

⁶⁴ *Ibid.*, 9.

cultural, a través del otorgamiento de becas, la compra especulativa de obras de arte, la exhibición de exposiciones de claro corte propagandístico, entre otras⁶⁵.

Stonor plantea que el acto central de esta campaña encubierta sobre Europa occidental fue la conformación del Congreso por la Libertad Cultural, organizado por el agente de la CIA, Michael Josselson, entre 1950 y 1967. Sus logros fueron considerables pues las cifras y alcances de este proyecto son tan sorprendentes como insospechados:

En su momento más álgido, el Congreso por la Libertad Cultural tuvo oficinas en 35 países, contó con docenas de personas contratadas, publicó artículos en más de veinte revistas de prestigio, organizó exposiciones de arte, contaba con su propio servicio de noticias y de artículos de opinión, organizó conferencias internacionales del más alto nivel y recompensó a los músicos y a otros artistas con premios y actuaciones públicas. Su misión consistía en apartar sutilmente a la intelectualidad de Europa occidental de su prolongada fascinación por el marxismo y el comunismo, a favor de una forma de ver el mundo más de acuerdo con «el concepto americano⁶⁶.

De forma que los movimientos artísticos de posguerra reprodujeron la misma confrontación ideológica, encarnada en los arquetipos materiales y científicos del realismo social marxista y la estética liberal, moderna. En un principio, la Agencia Central de Investigación, por conducto de su órgano de intervención cultural en Europa occidental, el Congreso por la Libertad Cultural, se dedicó a proveer un contrapeso a la propaganda cultural que se distribuía desde Rusia principalmente en Francia; por medio de financiar y coordinar conciertos, obras de teatro y exposiciones que exhibían a los representantes de las vanguardias artísticas liberales, misma que el socialismo consideraba aberrante e inmoral. Fue el caso del Festival de las Obras Maestras del Siglo XX, que se realizó en París en abril de 1952, donde, entre muchos otros, se

⁶⁵ *Ibid.*, 14.

⁶⁶ *Ibid.*, 17.

mostró la obra de Matisse, Cézanne, Seurat, Chagall y Kandinsky. Cuyo comunicado de prensa, opina Stonor, no ocultaba el valor propagandístico de la muestra:

Como las obras hablan sido creadas «en muchos países del mundo libre», hablarían por sí mismas «de la conveniencia de que los artistas contemporáneos vivan y trabajen en un ambiente de libertad. Se exhibirán obras maestras que no hubieran podido ser creadas ni se hubiese permitido su exhibición por parte de regímenes totalitarios como la Alemania nazi o la actual Rusia soviética y sus satélites, como ha sido puesto de manifiesto al haber calificado esos gobiernos de "degeneradas" o "burguesas" a esas pinturas o esculturas⁶⁷.

Pasaría poco tiempo para que Estados Unidos dejara atrás la escuela europea de vanguardia, con el objeto de establecer su dominio cultural y mostrarse ante el mundo como el centro de la cultura moderna. Para finales de la década de los cincuenta, en Nueva York se realizaban una serie de experimentaciones de vanguardia abanderadas por el expresionismo abstracto, que la CIA enalteció y esgrimió como un aporte esencialmente estadounidense al arte moderno. Cuyo representante por excelencia, fue Jackson Pollock, quien desarrolla el *drip painting*; pero quien además, personificaba el arquetipo de la virilidad estadounidense: pendenciero, de pocas palabras, borracho, un especie de *cowboy* del arte. Este, junto con artistas como Arshile Gorky, Alexander Calder, Frank Stella, Robert Motherwell, Stuart Davis y Adolph Gottlieb se establecieron como los nuevos referentes del arte moderno internacional. Estados Unidos no necesitaba más recurrir a artistas extranjeros y nacionalizados. Rápidamente, coleccionistas privados e instituciones como el Museum of Modern Art, en Nueva York, incluyeron estos nombres en su acervo. El crítico Clement Greenberg defendía la nueva estética con estas palabras:

Cuando vemos ... cuanto se ha elevado el nivel del arte americano en los últimos cinco años, con el surgimiento de nuevos talentos llenos de energía y satisfacción como Arshile Gorky, Jackson

⁶⁷ James Johnson Sweeney, comunicado de prensa, 18 de abril de 1952 (ACCF/NYU), citado por Stonor en *La CIA y la Guerra Fría Cultural*, 71.

Pollock, David Smith ... se nos impone la conclusión, para nuestra propia sorpresa, de que las premisas fundamentales del arte occidental por fin han emigrado a los Estados Unidos, a la vez que el centro de gravedad de la producción industrial y del poder político⁶⁸.

Si bien la interferencia que robustamente documenta Stonor tiene que ver con la contienda por uno de los centros intelectuales y culturales más importantes de mediados del siglo XX, Europa occidental está lejos de ser la única región en la que el gobierno de los EE.UU. movió discretamente sus hilos, en busca de incidir ideológicamente contra la propaganda soviética. Sin ir más lejos, las naciones que integran la región de América Latina y el Caribe han sido víctimas históricas de una política de intervención económica, militar, ideológica, política y cultural, que ha sido la causa de múltiples debacles sociales, cuyas secuelas experimentamos hoy por hoy.

Una revisión de las intervenciones estadounidenses en América Latina, tan solo en el siglo XX, pone de manifiesto el calibre y la intensidad con la que este imperio opera de forma obsesiva sobre el llamado Tercer Mundo: es el caso de Cuba, Panamá, Nicaragua, México, Haití, República Dominicana, Brasil, Guatemala, Chile, Bolivia, Uruguay, Argentina, Paraguay, Venezuela, Granada, Honduras, Ecuador; promoviendo golpes de estado y dictaduras, al tiempo que irrumpe en las economías a través del empleo de tácticas comerciales.

América Latina y el Caribe no escapan de las maniobras de intervención de un imperio global, que extiende sus garras inclementes a todos los rincones del planeta y que en 1823 había pregonado su derecho exclusivo para injerir y hacer su voluntad a lo largo del continente, con la proclamación de la Doctrina Monroe. En adelante, el recuento de eventos y maneras con las que Estados Unidos conquista y controla esta región es tan indignante como cuantioso.

En el terreno de la cultura, el antes mencionado Congreso por la Libertad Cultural o CCF (por sus siglas en inglés), brazo de propaganda estadounidense, mantuvo su influencia en la

⁶⁸ Clement Greenberg, "The Decline of Cubism", en *Partisan Review* (1948), citado por Frances Stonor en *La CIA y la Guerra Fría cultural*, 56.

región a través de revistas y medios de difusión. Sin embargo, se han documentado casos de intervención en el Caribe y América Latina, ajenos a la CCF, por ejemplo: hoy se conoce que el historiador Selden Rodman, creador de la historiografía del «Renacimiento Haitiano», quien “descubre” en 1944 una corriente pictórica primitivista, y la decreta como representante de la producción nacional, sobre otro tipo de expresiones, llegó a la isla en calidad de agente de la Oficina de Servicios Estratégicos ¡el antecedente directo de la CIA!⁶⁹. El llamado “descubrimiento” sirvió para mantener el control sobre la producción, narrativa y distribución de esta expresión y de paso, la negación de otras formas estéticas y discursivas locales. La participación de Rodman en las actividades de la SSO, se contempla paradójica al averiguar que él mismo editó durante 1932 a 1943 la revista *Common Sense*, de orientación demócrata socialista. Rodman viaja alrededor del continente, hacia América Central, Sur y el Caribe, pasando por México, donde tuvo contacto con artistas de la talla de Juan O’Gorman e historiadores como Justino Fernández, lo que pone sobre la mesa la cuestión de: ¿hasta dónde llegaban las conexiones y la injerencia de la agencia en el continente?

Es claro que como consecuencia de la presión estadounidense, México tuvo que abandonar poco a poco su visión nacionalista y ceder a la influencia de su poderoso vecino. Fue así que durante ésta época el arte en México experimentaba un momento de cambio, caracterizado por el supuesto rechazo de las nuevas generaciones a una tradición plástica anclada al proyecto didáctico nacionalista. Este giro, de corte apolítico y cosmopolita, en las prácticas artísticas, se caracterizó por la preferencia de los autores hacia las experimentaciones plásticas abstractas, al tiempo que se dejaban atrás las temáticas sociales. Uno de los principales exponentes de este grupo, denominado por la crítica de arte Teresa del Conde como «La Generación de la Ruptura»⁷⁰, fue el pintor José Luis Cuevas, a quien se le atribuye la

⁶⁹ Espita, V. y Valderrama N, “Haití: ¿en donde el arte es felicidad?. La historiografía del arte primitivo como colonización cultural”, ponencia presentada en *XL Coloquio Internacional de Historia del Arte*, (México, 2016).

⁷⁰ Teresa del Conde, “La aparición de la Ruptura”, en *Un siglo de arte mexicano 1900-2000*, (Italia: CNCA, INBA, Landucci Editores, 1999), 187-212.

escritura en 1956 del artículo *La cortina del nopal*, texto que causó un importante impacto en su tiempo, pues “da voz” a una juventud de artistas que desean emanciparse de la oficialista Escuela de Pintura Mexicana, para embarcarse en la libre y llana experimentación vanguardista.

En torno a Cuevas, se ha revelado evidencia que descubre su dependencia intelectual con el crítico de arte José Gómez Sicre. En un artículo publicado en el periódico *Excélsior* en agosto del 2016, titulado *José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas*, Edgar Hernández describe una trama en la que el crítico cubano impulsa con sus textos la carrera de Cuevas a escala internacional; llegando a tal grado de compenetración, que Gómez Sicre termina por escribir a nombre de Cuevas, ensayos, columnas y entrevistas. ¿Cuál sería su interés por encumbrar a un artista mexicano en el medio nacional e internacional? Hernández pone de manifiesto el propósito de Sicre, a quien califica de eficaz ideólogo que «aprovechó la ambición de un joven y entonces desconocido dibujante mexicano para utilizarlo como caballo de Troya y combatir, en plena Guerra Fría, el discurso nacionalista de la Escuela Mexicana de Pintura»⁷¹.

La filiación estadounidense de Gómez Sicre y su papel dentro de una operación de propaganda cultural sobre América Latina y el Caribe estaba a la vista de todos; incluso se le llegó a relacionar abiertamente con la CIA⁷². La cooperación entre Cuevas y Gómez Sicre beneficiaba a ambos, pues gracias a los “textos polémicos” escritos por Sicre, pero que Cuevas publicaba bajo su nombre, ganó cierta legitimidad y visibilidad internacional, al tiempo que con su ayuda consiguió participar en exposiciones en el extranjero y formar parte del acervo de colecciones como la del Museum of Modern Art (MoMA). Cuando por su parte, Sicre contó con un canal desde el cual combatir las ideas marxistas en el arte, que la Escuela de Pintura Mexicana encarnaba, concretamente en el muralismo, donde varios de sus integrantes pregonaban públicamente ideas comunistas. Así, mientras que a principios del siglo XX se ponderaba como arte oficial a expresiones nacionalistas que aspiraban a reflejar una realidad

⁷¹ Edgar Alejandro Hernández, “José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas” en *Excélsior* (7 de agosto del 2016), recuperado de <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/07/06/1103180>

⁷² *Ibid.*

social, la ruptura, a mediados del siglo, significó un revés total en el paradigma estético y político, que ahora era dirigido y legitimado desde las cúpulas estadounidenses, a través del crítico cubano. Finalmente, esta escuela apolítica terminaría por ser abrazada por el gobierno local, que pretendía presentar al país como una auténtica nación moderna en desarrollo, que había dejado atrás los estigmas de la lucha de clase a cambio de la promesa de un desarrollo basado en la industrialización.

Estudiar la figura de José Gómez Sicre puede ofrecer pistas sobre la forma de organización que el intervencionismo cultural estadounidense tomó en el marco de América Latina. Por ejemplo, en su vinculación con la creación del Museo de Arte de las Américas, impulsado a través de la Organización de los Estados Americanos (OEA), del cual Gómez Sicre fue director de Artes Visuales⁷³. Destinado a mostrar las expresiones artísticas modernas de América Latina, el Art Museum of the Americas ha sido vinculado a acciones de intervencionismo cultural en nuestra época contemporánea⁷⁴.

Reconocer la mano intervencionista que elevó a artistas “apolíticos” de la ruptura desde sus instituciones públicas y privadas, como forma de neutralizar la visión social de la Escuela de Pintura Mexicana, nos invita a preguntarnos por el alcance y la vigencia de una política cultural imperialista abocada a proteger su hegemonía a través del arte.

2.6. Televisa y medios de comunicación de masas

El siglo XX fue el escenario de un desarrollo tecnológico que cambió al mundo de forma drástica e irreversible. Si bien, la llegada del cine y posteriormente la televisión significaría el

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Véase la denuncia que el colectivo Operación Hormiga hace en este respecto: Operación Hormiga, “Agente 00Reyes” en *Antoperation.blogspot*, (20 de octubre del 2015) recuperado de <http://antoperation.blogspot.com/2016/01/agente-00reyes.html>

inicio de una nueva forma, excitante y fantástica, de ver el mundo, también comprendería un canal para la difusión masiva de imágenes hegemónicas.

Los medios de masas significaron un impulso radical en la capacidad de los centros de poder para difundir sus valores. A través de ellos, distintos grupos buscan todavía implantar sus ideas políticas, religiosas y económicas, a veces de manera explícita, pero también de manera velada, disfrazada como entretenimiento.

La brutalidad con la que éstos medios irrumpieron inicialmente en un México heterogéneo, aportaron al vértigo de los grandes cambios que la modernidad traía consigo, al tiempo que ayudaron a consolidar un imaginario nacional de gran amplitud y alcance, por el que se formaba una nueva referencia de identidad de lo mexicano. En este respecto, Serge Gruzinsky comenta:

Las imágenes del cine mexicano, en su época de oro en particular, prepararon a las masas campesinas y urbanas para el traumatismo de la industrialización de los años cuarenta; expresaron un imaginario que, de consuno con la radio, socavó o actualizó sucesivamente la tradición, iniciando a las multitudes en el mundo moderno a través de sus figuras míticas: Pedro Armendariz, Dolores del Río, María Félix y tantos otros. Desde finales de los treinta, la marea de las imágenes cinematográficas entretejea un nuevo consenso, centrado en adelante en los valores nuevos de la ciudad y de la tecnología, las ilusiones del consumo, e incluso la asimilación de los estereotipos, a menudo los más denigrantes⁷⁵.

No es un secreto que el cine y la televisión mexicana han reforzado conductas negativas a través de los estereotipos que presenta, como el machismo y la sumisión de la mujer, al tiempo que ha reiterado el racismo, la homofobia y el clasismo estructural de una sociedad que si bien ya sufría estas problemáticas, su puesta en escena les avaló en el marco de un deslumbrante espectáculo que se presentaba como la más vibrante referencia de la vida.

⁷⁵ Gruzinsky, *La guerra de las imágenes*, 211.

Al mismo tiempo, el cine y la televisión extendieron el alcance de la mirada más allá de lo local, hacia otras latitudes, especialmente hacia Estados Unidos. A través de las pantallas el público mexicano accedió por primera vez a los esplendorosos contenidos que se producían desde el imperio norteamericano, sinónimo modernidad y progreso, que en buena medida provocaron la “americanización” de las poblaciones cosmopolitas de México; pero que además inauguraron una cultura popular híbrida. Y en efecto, se inició sobre las mentalidades mexicanas una nueva era de colonización; pues, como lo remarca Zizek, es precisamente en la cultura popular donde la ideología se capta de manera más explícita y flagrante, más aún, dice, en las películas de Hollywood, donde se encuentran plasmados los valores estéticos, morales, políticos, sexuales, que marcan una determinada época⁷⁶.

En suma, durante el siglo XX, la gestión de las imágenes de distribución masiva en México, antes reservadas para la iglesia y el estado, llegó con mayor impacto de manos del poder económico a través de las pantallas de la televisión y el cine. El monopolio mediático que durante más de medio siglo operó la productora Televisa le consolidó como el aparato audiovisual de cooptación y adoctrinamiento nacional. Consorcio que por supuesto estaba en renta y al servicio de sus principales benefactores: el poder político, el poder religioso y el poder económico, que confirmaron su dominio a través de sus emisiones.

Así como pretendía ser la vocación del muralismo, Televisa definió a través de sus imágenes, el imaginario de lo mexicano; reforzando jerarquías políticas, religiosas, raciales y de clase que beneficiaban al orden contemporáneo. Confirmando su dominio como el quinto poder, la contundencia con la que el monopolio televisivo reiteró y propagó su verdad fue fundamental para el mantenimiento del Partido Revolucionario Institucional durante más de setenta años; cuya alianza alcanzaba su expresión más espectacular en el matrimonio de las estrellas de telenovela con líderes políticos.

⁷⁶ Zizek, *The pervert's guide to Ideology*.

Durante este tiempo, la televisión, preponderantemente sobre la radio y los medios impresos, controló la narrativa de la realidad social mexicana durante décadas; al tiempo que por medio de su programación difundió un imaginario particular cuyos valores permearon sobre el tejido social con repercusiones lamentables. Gruzinsky describe algunos de los efectos enajenantes, de manipulación social y colonizantes manados por esta productora:

Desde 1950 [Televisa] difunde una imagen triunfalista que precipita en las redes de una cultura común y “apolítica” a los sectores, aún tan contrastados, de la población mexicana y participa eficazmente en la sumisión al poder constituido; propaga una imagen que sirve para recuperar —o sea neutralizarlas y canalizarlas visualmente— las aspiraciones más dispares; una imagen niveladora, destinada a suscitar un consenso —“la televisión debe ser el lazo de unión entre todos los mexicanos”— construido sobre un modelo universal de inspiración estadounidense⁷⁷.

Por su parte, los medios por los que se ha inculcado el “estilo de vida americano”, desde la televisión, la literatura, la música, la educación, la economía, el deporte, el turismo, el entretenimiento y el arte, se comprenden como los mismos canales por los que se ha implantado la ideología capitalista. Ya Ariel Dorfman y Armand Mattelart, identifican los mecanismos de la propaganda imperialista operando ocultas en las tiras cómicas infantiles que Disney distribuyó durante la mayor parte del siglo XX a lo largo de América Latina, por las cuales, a través de las simpáticas aventuras de las entrañables caricaturas, se insemnan los valores de una burguesía cuya vocación es convertir al mundo en un gigantesco cúmulo de operaciones financieras con rendimientos espectaculares⁷⁸.

Se comprende así que la cultura popular, administrada a través de los medios de masas, haya representado el frente más importante de propagación ideológica durante el siglo XX y en adelante, por el calibre de su impacto en las tareas de enajenación cultural, a través de los

⁷⁷ Gruzinsky, *La guerra de las imágenes*, 212.

⁷⁸ Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald*, (México: Siglo XXI, 1988), 25.

discursos que se distribuyen de forma masiva, en la televisión, el cine, la radio, los medios digitales e impresos.

En este sentido, el lingüista estadounidense, Noam Chomsky, perfila junto con Edward S. Herman, un modelo teórico de estudio de la propaganda de los medios de comunicación de masas en el libro *Los guardianes de la libertad*, donde se clasifica las causas que explican los sesgos y la tergiversación de la información, según criterios relativos a: la propiedad de los medios de comunicación, que anteponen sus intereses a una ética profesional; la prioridad de los medios por conseguir patrocinadores y publicidad pagada; la dependencia simbiótica entre los medios y las fuentes de información oficiales; la difamación organizada para manipular la percepción sobre algún tema controversial; y la propagación del miedo, por la que se establece un enemigo común, por ejemplo, en la forma de un dictador extranjero o una organización terrorista⁷⁹.

En suma, los medios de masas como la televisión y el cine disolvieron las fronteras de lo local germinando una mirada internacional, al tiempo que confirmaron su utilidad y potencia como amplificadores de una cultura visual popular gestionada desde los centros hegemónicos.

2.7. Posmodernidad y Globalidad

La interconexión del mundo, por medio de las tecnologías de las telecomunicaciones, así como el consolidamiento de un solo sistema económico a lo largo y ancho del planeta, definen los términos del mundo globalizado que habitamos.

Gracias a los medios de masas la mirada se extendió a lo largo del globo hacia los centros de hegemonía cultural, que hacia la segunda mitad del siglo XX se habían vuelto conscientes de las restricciones que la idea de modernidad había definido. Es así que el

⁷⁹ Noam Chomsky y Edward Herman, *Los guardianes de la libertad*, (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1990), 36.

sociólogo Zygmunt Bauman argumenta un cambio de la condición social de la modernidad a la posmodernidad: La primera se caracteriza por su tendencia al universalismo, la unidad y la claridad —resultado de la tendencia hacia la racionalidad—; mientras la segunda, dice Bauman, se distingue por su pluralismo, diversidad, causalidad y ambivalencia⁸⁰. Dicha condición posmoderna posibilitó una cierta “liquidez” en la ideología, lo que le permitió expandirse sobre territorios más amplios; siendo que antes operó con rigidez, con el afán de establecer una sola verdad sólida e indiscutible, basada en estructuras estáticas. Hoy la ideología dominante de la política económica es capaz de integrar una variedad diversa de manifestaciones contrastantes y formas de pensamiento a menudo contradictorias.

Es en este contexto global y posmoderno que los centros de poder han sofisticado las técnicas de enajenación a través de la visualidad. Las formas locales, autóctonas y divergentes de identidad son poco a poco integradas por el sistema ideológico, absorbidas por una hegemonía que se esfuerza por no dejar nada fuera de su dominio. No hace falta un gran esfuerzo para reconocer a la imagen-ideológica actuando, deslumbrando e hipnotizando la mirada global con su brillo; en la medida en la que se sitúa como referencia exclusiva del deseo, ha terminado por introducirse y acaparar todos los ámbitos de la experiencia humana: en el deporte, en la sexualidad, en los roles de género, definiendo ulteriormente el orden de la vida a partir de núcleos que tienden a la homogeneización de lo social y lo subjetivo. En suma, el dominio de la imagen ideológica ha terminado de ocupar la superficie del mundo con ayuda de las tecnologías industriales, la computación y las telecomunicaciones. Ya lo advierte Gruzinsky después del amplio análisis que presenta en *La guerra de las imágenes*:

La imagen contemporánea instauro una presencia que satura lo cotidiano y se impone como realidad única y obsesionante. Como la imagen barroca, renacentista o muralista, también ella retransmite un orden visual y social, infunde modelos de comportamiento y de creencias, se

⁸⁰ Zygmunt Bauman, “Teoría sociológica de la posmodernidad” en *Espiral*, II no.º 5 (1996): 81-102. [fecha de Consulta 9 de Octubre de 2020]. ISSN: 1665-0565. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=138/13820504>

anticipa en el campo visual a las evoluciones que aún no han dado lugar siquiera a elaboraciones conceptuales o discursivas⁸¹.

Observando estos procesos, el poder ha aprendido a reinventar el pasado. Quedaron atrás los dolorosos partos del sincretismo. Los espasmos dialécticos, fruto de verdaderas confrontaciones simbólicas, son sustituidas hoy por el desencadenamiento de un aparato que borra y enuncia su verdad eterna. El pasado no es más que el palimpsesto donde se edifican los nuevos referentes de la identidad actual. Estas nuevas míticas conjugan el cúmulo de temporalidades y de localidades en un mosaico cósmico; todo se mezcla en un crisol eterno y atemporal. Pasado, presente y futuro queda soslayado, no se trata de su síntesis, sino de su dilución; toda temporalidad queda fundida en el ahora.

El templo, la pirámide y la catedral se funden y existen de manera simultánea, de igual manera que la memoria de tiranos y dictadores son encumbrados o exhumados de los mausoleos a discreción. El problema estético de la *imagen del poder* se ha invertido en un sigiloso enroque mediático: la Reina se oculta; mientras el culto a la individualidad vence y derrumba los monumentos. «Por el Rey, pero ¿para qué Rey?», resuena la erosionada proclama de Giuseppe Tomasi del *Gatopardo*. En consecuencia, la diversidad solo se puede comprender como fragmento, en el sentido en el que el todo es mayor que la suma de sus partes. Así, lo individual es percibido como otra ramificación; la subjetividad queda trazada en una silueta homogénea, estudiada como fenómeno mercadológico.

¿Cómo navegar entonces las ruinas de un mundo constreñido por el capitalismo global, donde la historia se disuelve y se relativiza? Pareciera que en algún sentido, la identidad ha quedado absorbida por la maquinaria espectacular, convertida en una ficción instalada y renovada para cosechar los réditos de la denominación de origen. Hollywood funda su franquicia en el Mictlán y viceversa. Las mitologías ancestrales no son más que otra propiedad intelectual que se distribuye *on demand* entre las nuevas épicas. La *imagen de lo sagrado*

⁸¹ Gruzinsky, *La guerra de las imágenes*, 213.

queda aplanada junto con las mascotas de los cereales; en consecuencia, la experiencia religiosa ha quedado monopolizada por la mercancía que presenta los nuevos íconos de la divinidad para su veneración. Así, la felicidad y el amor son distribuidos de manera global por una marca de hamburguesas y de refrescos respectivamente; la plenitud viene traída por una multinacional que vende café; mientras la belleza ha terminado por cubrir el mundo de pies a cabeza con su manto banal, empezando por las latas de sopa de tomate. Detrás de los altares, la barbarie se ha infiltrado en forma de mercados globales cuya plusvalía todavía depende de la esclavitud y la guerra.

De la misma manera que la idea de una ciudad construida sobre un manto lacustre impactó la imaginación europea del siglo XVI, hoy muchos sospechan que la globalidad se ha cimentado sobre una superficie aún más líquida. Habitamos la Nueva Pangea: una sola tierra unida donde todos los dioses dominan el mismo territorio y todos los mitos fundan la misma civilización.

El recorrido que hemos realizado a lo largo de este capítulo nos ha llevado a inspeccionar distintas maneras en las que la imagen ha sido instrumentada como núcleo referencial para propagar valores ideológicos. La distancia entre el *ixiptla* local, y la imagen global recuerda la tipología de atmósfera cultural de Régis Debray, sobre la cual Fernando Zamora comenta:

Creo que la más interesante tipología sobre las diferentes atmósferas culturales es la aportada por Régis Debray [...] presenta en un panorama de las «tres edades de la mirada»: la *logosfera*, la *grafosfera* y la *videosfera*: «A la *logosfera* correspondería la era de los ídolos [...] a la *grafosfera*, la era del arte [...] a la *videosfera*, la era de lo *visual*» [...] Su interpretación de las épocas de la imagen le permite decir: «El ídolo es *autóctono*. [...] El arte es *occidental*. [...] Lo visual es *mundial*»⁸².

⁸² Zamora, *Filosofía de la imagen*, 117.

A partir de esta breve revisión histórica localizada hemos presentado distintas maneras en las que los centros de poder han instrumentado la imagen para establecer su hegemonía, sometiendo la mirada bajo una visión particular, a lo largo de los registros de lo *sagrado*, del *poder*, del *yo* y del *otro*. Es entonces posible confirmar el potencial de las imágenes para moverse y conquistar dimensiones estéticas, perceptivas y afectivas, desde el individuo hasta en una comunidad global.

¿Se puede trazar un paralelismo entre la colonización de lo cotidiano operada por los conquistadores españoles con la experiencia actual de la visualidad global al servicio de la política económica? Sin duda se pueden ubicar elementos similares: en la oposición entre opresores y oprimidos, la urgencia de mantener un orden ideológico inmutable; la resistencia a través de la apropiación.

Es justamente en este contexto hiper-mediado por la visualidad hegemónica, gracias a las tecnologías computacionales y de las comunicaciones, una vez señalada la problemática de la alienación, la homogeneización y la enajenación, que presentamos la transgresión icónica, como una operación por la que a través de la apropiación y la intervención gráfica se busca contrarrestar los discursos ideológicos, en forma y fondo, formulando la diversidad representacional, incentivando el pensamiento crítico, ejercitando la autonomía simbólica y la liberación imaginal de las conciencias.

Capítulo II.

CONTESTAR LA HEGEMONÍA VISUAL

Antes planteamos el papel de la imagen dentro de un ámbito de crisis global, cuyas consecuencias se expresan en el plano de lo social y lo subjetivo. Señalamos casos concretos donde, a través de la coordinación de ciertas representaciones, múltiples operadores de lo visual instalan obsesivamente sus referencias en favor de una visión particular del mundo; que a menudo realiza la función enajenante de presentar claves aspiracionales, al tiempo que separa al sujeto del reconocimiento de sus condiciones históricas y sociales. En suma, hablamos del sometimiento de las mentalidades bajo la hegemonía imaginal de una ideología que se preserva y renueva a través de lo visual; donde se reiteran abismos radicales de otredad, entre otros, el racismo, el clasismo, la homofobia, el machismo y la colonialidad.

De cara a este escenario, no han faltado las voces que resaltan la urgencia de resistir a las formas hegemónicas y sus efectos alienantes. Sin ir más lejos, el grupo de estudios sobre modernidad y colonialidad, integrado por pensadores como Anibal Quijano y Walter Mignolo, han afrontado la tarea de reflexionar desde una perspectiva decolonial, con la pretensión de contrarrestar las categorías eurocentristas que adoptamos junto con la promesa de pertenecer a la modernidad; para comprender demasiado tarde que al mismo tiempo aceptábamos dócilmente las condiciones de nuestra sumisión. En concordancia con la visión decolonial, el investigador Joaquín Barriandos ha conceptualizado a la empresa de occidentalización y dominación cultural que se lleva a cabo en el plano de lo visual en el sentido de una «colonialidad del ver»⁸³, que, afirma, al igual que la «colonialidad del poder», del «ser» y del

⁸³ Joaquín Barriandos, “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo interepistémico”, en *Nómadas* 35, 13-29. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653002>

«saber», es constitutiva de la modernidad y actúa como patrón heterárquico de dominación, determinante para todas las instancias de la vida contemporánea. Por lo tanto, dicha colonialidad del ver, explica Barriandos, «debe entenderse como una maquinaria heterárquica de poder que se expresa a lo largo de todo el capitalismo».

Reconocer y afrontar dichas circunstancias obliga a imaginar formas de resistencia y liberación, como la propuesta por el filósofo Enrique Dussel, quien argumenta que una vez inseminados desde las propias estructuras de conocimiento que configuran la colonialidad, es necesario trascender esa modernidad mediante la incorporación de su «otra cara» negada y oprimida, a través de un proyecto ético, epistémico y político; pues solo así será posible la consumación del proyecto emancipatorio llamado «transmodernidad»⁸⁴.

Paralelamente, la creciente atención sobre las problemáticas que rondan lo visual ha derivado en la convocatoria de estrategias para contestar el *status quo* imaginal provisto desde los centros de poder. Andrea Soto, autora del libro *La performatividad de las imágenes*, es contundente en su proclama de llevar la meditación crítica a la acción, al recordar el llamamiento que hace Debord cuando dice que «para destruir efectivamente la sociedad del espectáculo son necesarios hombres que pongan en acción una fuerza práctica»⁸⁵.

En su libro, Andrea señala que gran parte de las reflexiones críticas sobre la imagen se lamentan de sus agónicas secuelas, que resume como «una mezcla de refinamiento tecnológico y extrema estupidez, una pérdida de interés en la realidad de la vida y un deseo radical de huir del cuerpo para entregarse a la seducción de las imágenes»⁸⁶ y se pregunta cómo escapar y contestar esa realidad desde las imágenes; cómo mover aquel régimen dominante de visibilidad desde el trabajo «de las imágenes, por las imágenes y entre las imágenes»⁸⁷.

⁸⁴ Enrique Dussel, *Filosofías del sur. Descolonización y Transmodernidad* (México: Akal, 2015).

⁸⁵ Debord, *La sociedad del espectáculo*, 203.

⁸⁶ Andrea Soto, *La performatividad de las imágenes*, (Madrid: Metales Pesados, 2020) 9.

⁸⁷ *Ibid.* 9, 20.

Andrea cuestiona el consenso que advierte sobre un aparente superávit de imágenes, revirando que es cierto que hay «un exceso visual, pero de una hegemonía que no cesa de repetir las mismas imágenes»⁸⁸, afirma pues que en realidad lo que hay es una escasez de imágenes no hegemónicas:

Sin lugar a dudas existe un sistema dominante de información que selecciona y elimina toda la singularidad de las imágenes, extrayéndolas de sus contextos, vaciándolas de sentido y transformándolas en íconos, lo que no es equivalente a decir que existen demasiadas imágenes. La paradoja que muchos análisis encubren es que en condiciones de incremento exponencial de la cantidad y circulación de imágenes en la vida cotidiana, crece en idéntica proporción la deflación de las imágenes. En este sentido, podemos afirmar que hay una escasez de imágenes, es decir, de operadores de diferencia⁸⁹.

De manera que una acción orientada a resistir la tiranía de una égida imaginal totalitaria tendría que cultivar situaciones que produzcan aquellos operadores de diferencia. Sin embargo, contestar la hegemonía visual requiere de la conciencia plena sobre las contradicciones que se suscitan en la búsqueda de lo nuevo y de lo diferente. Aumentar lo visible en su variedad formal o en su complejidad significativa no parece suficiente, es preciso antes amplificar la mirada hacia un panorama múltiple y diverso; que despierte en el individuo una capacidad crítica irreversible, que le permita detectar los desvíos narrativos y las auténticas presencias imaginales que consigan despegar su experiencia de las continuidades estandarizadas. Éste es el desafío que percibimos como el ineludible llamado ético sobre todas las agencias de lo visual, de la representación y de la imagen, en el diseño, en la publicidad, en el entretenimiento y más allá del arte.

⁸⁸ *Ibid.* 13.

⁸⁹ *Ibid.* 14.

1. Contravisualidad y resistencia imaginal

Nicholas Mirzoeff es uno de los pensadores contemporáneos que se ha propuesto reivindicar el derecho a mirar, como requisito del derecho a existir. Una facultad cancelada por la coordinación de lo visual desde el poder que hemos señalado actuando con el fin de limitar la experiencia individual y colectiva:

El derecho a mirar confronta pues al policía que nos dice, “sigan su camino. No hay nada que ver aquí” (Rancière, 1998). Por supuesto que hay algo que ver. Lo sabemos y ellos lo saben. Por lo tanto, lo opuesto al derecho a mirar no es la censura, sino la visualidad, esa autoridad que nos ordena seguir adelante y se reserva la posibilidad exclusiva de ver⁹⁰.

La visualidad, en los términos de Mirzoeff, actúa mediante tres operaciones que consisten en clasificar, separar y sintetizar; conjunto que constituye lo que el teórico denomina «complejo de visualidad»⁹¹; a través del cual los constructores de la visualidad logran concebir, materializar y renovar constantemente mundos habitables, definidos y situados, que garantizan su dominación. Pues argumenta que la visualidad impone, en la puesta en marcha de dichas acciones, un orden que se transmuta y se funde sobre los planos de lo mental y lo visual, llegando a determinar lo social y lo material; resultando en el adoctrinamiento, la docilidad y la segregación⁹². Dicho esquema, explica Mirzoeff, es aplicado desde una autoridad sustentada en el privilegio adjudicado de visualizar: «Es la capacidad para discernir el significado tanto en el medio como en el mensaje la que genera el aura de autoridad que rodea a la visualidad»⁹³. Al mismo tiempo que el poder se atribuye la exclusividad de ver e interpretar, disemina violentamente la ceguera de sus oprimidos; es entonces que hemos perdido el derecho a mirar *lo real*.

⁹⁰ Nicholas Mirzoeff, “El derecho a mirar”, *Revista Científica de Información y Comunicación*, 13 (2016): 32. <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/358>

⁹¹ *Ibid.*, 34.

⁹² *Ibid.*, 40.

⁹³ *Ibid.*, 38.

Como respuesta a este dramático diagnóstico, Mirzoeff examina distintas estrategias y espacios por los que sea posible exigir y practicar una mirada libre que nos permita reconocer cómo está organizado el terreno de lo social, bajo el nombre de “contravisualidad”. Observando la historia, y de la misma manera en la que señala al conjunto de operaciones que constituyen al complejo de visualidad (clasificación, separación y estetización), Mirzoeff asegura que la contravisualidad posee sus propias técnicas de recuperación de lo real. Opone así, a la clasificación con la educación, a la separación con la democracia y a la estética del cuerpo ante la estética del poder⁹⁴. De manera que la contravisualidad echa mano de la educación como herramienta emancipadora del pensamiento, de la democracia como forma organizada de integración política y de la estética del cuerpo como territorio de empoderamiento afectivo y de autorrepresentación.

Más allá de suscribir por entero el índice de territorios que Mirzoeff destaca como espacios productores de individualidad y colectividad, propios de la contravisualidad⁹⁵, nos llama la atención el enfoque que aporta sobre su potencia generadora de «formatos realistas», que se estructuran en torno a una doble tensión: «por un lado la necesidad de aprehender y oponerse a una realidad que existe cuando no debería y, por otro, la llegada de otra realidad que tendría que materializarse aunque se encuentre aún en proceso»⁹⁶. Entendemos entonces a los formatos realistas como factores que quiebran el velo que maquilla y desvanece *lo real*, se trata pues de la puesta en escena de aquello que la visualidad oculta. Al mismo tiempo, en la aplicación de los formatos realistas se encuentra presente una realidad que está por existir; no solamente como promesa de futuro, sino como el avistamiento de un escenario necesario por procurar y atender⁹⁷. No son escasos los ejemplos de formatos realistas en las artes, ya Mirzoeff

⁹⁴ *Ibid.*, 44-45.

⁹⁵ Quizás sean más u otros distintos; además de que mantenemos una reserva sobre el carácter adoctrinante e impositivo que pueden encarnar tanto la democracia como la educación.

⁹⁶ *Ibid.*, 35.

⁹⁷ Sobre éste respecto, Mirzoeff recurre a una cita de Bertolt Brech que aquí compartimos: «la realidad no es únicamente todo aquello que es, sino también todo aquello que está en camino de ser. Es un proceso. Se desarrolla a partir de contradicciones. Si no se percibe la realidad en su naturaleza contradictoria,

ilustra este sentido presente en el neorrealismo italiano de posguerra, así como en el Guernica de Pablo Picasso, que alude para enfatizar la distinción entre realismo y mimetismo, pero también podemos agregar los Caprichos de Goya, la novela Pedro Páramo de Juan Rulfo y la película Parasite del director Bong Joon-ho. Se comprende entonces que el realismo al que nos referimos no consiste en una simple descripción o representación naturalista de la vida, sino en una representación de la realidad existente, que se enfrenta a ella desde un realismo diferente⁹⁸. De manera que es precisamente el sentido extendido de lo real, dice Mirzoeff, de lo que resulta realista y del realismo mismo, lo que está en juego en la pugna entre visualidad y contravisualidad.

Al invocar los medios de una alternativa de realidad mediante otras formas de realismo, la contravisualidad desea recuperar el derecho a mirar; lo que significa abrir los ojos para reconocer el ensamblaje de una realidad autoritaria. El derecho a mirar implica la resistencia de las condiciones de realidad dadas, con las que la autoridad «sutura la propia interpretación de lo sensible con el objetivo de generar espacios de dominación, primero mediante leyes y posteriormente a través de la práctica estética»⁹⁹. El derecho a mirar se resume pues en el reclamo de la autonomía sobre los núcleos referenciales y significativos que determinan la existencia sobre todos los entornos de la vida. Dicha autonomía, Mirzoeff la entiende, no en el sentido de una individualidad que corta los nexos intersubjetivos, sino en la capacidad autogestiva de una subjetividad política que se abre hacia un sentido de colectividad. O sea que en la oposición a la autoridad que emana de la visualidad, la autonomía de la mirada hace posible reconocer la otredad, antes negada y distanciada por las tácticas de la separación, la clasificación y la estetización, para asistir así al encuentro del otro desde la propia autodeterminación:

entonces sencillamente no la estamos percibiendo». Bertolt Brech, citado por Nicholas Mirzoeff en “El derecho a mirar”, 35.

⁹⁸ *Ibid.*, 45.

⁹⁹ *Ibid.*, 35.

Tú, o tu grupo, permitís al otro que os encuentre y en ese proceso halláis de forma simultánea tanto al otro como a vosotros mismos. Esto implica el reconocimiento de la otredad en una posición desde la que reivindicar tanto un derecho como la decisión sobre qué es lo correcto. Se trata de reivindicar una subjetividad con la autonomía suficiente para organizar las relaciones entre lo visible y lo decible¹⁰⁰.

Construir espacios de autonomía intersubjetiva que nieguen la segregación, suscita la invención espontánea de nuevas formas¹⁰¹, en tanto medio y entorno. De manera que en la contravisualidad propuesta por Mirzoeff encontramos algunas claves para poner en marcha el rechazo hacia una autoridad que, al tiempo que acapara la función significadora, nos niega el derecho a mirar, en las formas de realismo que conducen a la autonomía. Sobre los entornos que propone como ámbitos de rebeldía contravisual, sean la educación, la democracia y la imagen del cuerpo, antepone la necesidad de un sentido crítico por el que se puedan practicar dichos espacios sin ceder a ellos indiscriminadamente.

Empezamos a esbozar entonces ciertas previsiones con las cuales articular una sublevación visual liberadora, que fomente la mirada crítica a través de acciones formantes y deformantes como producto de una verdadera resistencia imaginal. A lo largo del planteamiento que se ha realizado en este trabajo hemos llevado nuestra reflexión orbitando alrededor de lo visual, atendiendo su sentido simbólico, político, social e intersubjetivo, ahora acudimos al nivel imaginal, pues proponemos que es ahí donde se originan los procesos que terminan por concebir nuevas formas de mirar. Fernando Zamora señala la importancia de desarrollar nociones como «alfabetidad visual», «inteligencia visual» e «inteligencia imaginal» para dar un paso más en la superación del logocentrismo¹⁰², en este sentido reconocemos la facultad pensativa de la imagen, como efecto y producto intelectual, cognitivo y reflexivo de una configuración mental. De modo que la puesta en marcha de toda resistencia visual pasa por el

¹⁰⁰ *Ibid.*, 31.

¹⁰¹ *Ibid.*, 35.

¹⁰² Zamora, *Filosofía de la imagen*, 145.

orden de lo imaginal en la tarea de confrontar las representaciones enajenantes; la mente se libera a través de la imaginación formante.

Proponemos entonces que es posible contrarrestar y desequilibrar el *establishment* de lo visual a través de una resistencia imaginal capaz de coordinar su potencial imaginativo, crítico y creativo en expresiones formales. Ampliar el perímetro de lo imaginable, es ampliar el mundo intersubjetivo. Ya Fernando Zamora advierte sobre la sustancia terrenal y el potencial de injerencia sobre la realidad que poseen las representaciones imaginarias, de las cuales explica que «*están afincadas en la realidad como las representaciones materiales, y contribuyen no menos que éstas a configurar el mundo en que todos nos desenvolvemos. Ambas son constituyentes de la realidad intersubjetiva que construimos y compartimos*»¹⁰³. En consecuencia, el desafío consiste en ampliar el ámbito de lo imaginable desde la representación, como capacidad para expandir el mundo hacia otras posibilidades de existencia. Cuestión que Andrea Soto aborda al preguntarse sobre cómo activar aquellas capacidades imaginativas e imaginales, «para poder imaginar, no lo que tiene modalidad de existencia, sino aquello que no tiene modalidad de existencia, o tiene modalidad de existencia pero no tiene modo de aparecer»¹⁰⁴. La filósofa argumenta que es desde la experimentación sin orientación definida, en espacios de acción imaginal, donde se crea «un residuo intersticial que es donde se organiza lo no previsto»¹⁰⁵. Mientras que el sentido crítico de la resistencia imaginal se produce justamente en la incorporación de esa «otra cara», negada y oprimida de la que habla Dussel, que es puesta en escena a través de formatos realistas. De modo que hay una mecánica dialéctica sucediendo como catalizador crítico, en la confrontación de aquello invisible en la visualidad.

¹⁰³ *Ibid.*, 182. Cursivas de Fernando Zamora.

¹⁰⁴ Andrea Soto, "Andrea Soto Calderón en Arcos. Ciclo de Conversaciones en torno a las Imágenes", video de Youtube, 10 de agosto del 2021, <https://youtu.be/gAHIi8NISxE>

¹⁰⁵ Soto, *La performatividad de las imágenes*, 77, 78.

En suma, sostenemos entonces que por medio de una acción imaginal que cultive la mirada crítica existe la posibilidad de suscitar modalidades de existencia que doten al sujeto de la autonomía para gestionar lo individual y lo colectivo; y que a través de la representación formante obtiene un modo de aparecer. Dicha resistencia se puede ejercer desde múltiples espacios, en la literatura, la música, la arquitectura, la política, la danza, pues no está limitada a la dimensión visual de la imagen, sino al amplio ámbito de espacios de creatividad e imaginación que ofrecen maneras de experimentar, comprender y mirar el mundo. Pues consideramos que el principio y el fin de toda contravisualidad y de toda resistencia imaginal, o sea de toda intención de dismantelar las visualidades opresivas, se funda en la gestación de una mirada crítica que empodere al individuo en el ejercicio de su autonomía, a partir de la cual obtenga conciencia sobre sus condiciones históricas y sociales.

2. Transgresión Icónica

Podemos pensar en una variedad de estrategias por las cuales combatir al *establishment* visual. La historia es rica en ejemplos que en conjunto resumen una extensa pedagogía iconoclasta. En un extremo se encuentra el uso de la fuerza destructora, capaz de derribar estatuas y reducir edificios a cenizas. A mitad de camino está la censura, que aspira a un escenario estático y rígido, cuando persigue, neutraliza y prohíbe las formas que ponen en riesgo una cierta visión del mundo. En el otro extremo se halla la acción creativa, la poiesis generadora como válvula de escape. Sin embargo sospechamos que esta pedagogía no es del todo lineal, sino circular, por lo tanto, prevemos una forma de contestatariedad visual que se encuentra en la unión dinámica entre la acción creativa y la fuerza destructora, en el que se distingue un verdadero proceso dialéctico de la imagen.

A continuación exponemos la propuesta central de este trabajo, una manera de resistencia imaginal para contestar a la hegemonía visual, que consiste en la interrupción de la

normalidad discursiva y significativa de ciertos elementos visuales dominantes, que a fuerza de su reiteración se han convertido en íconos. Se trata de una estrategia que se apropia de la potencia mediática de determinadas imágenes, revirtiéndola contra ella misma; al tiempo que se le aplica una reconfiguración crítica por medio de subvertir la forma convencional de su representación. Es así que planteamos que por medio de éste accionamiento contestatario, que llamamos *transgresión icónica*, es posible generar operadores de diferencia que por lo menos desestabilicen y pongan en crisis el orden de lo visual en la búsqueda de producir una mirada crítica en el sujeto, autónoma y libre para gestionar sus propios vínculos intersubjetivos. Ocupar las mismas imágenes que la hegemonía provee en su contra, recuerda la conocida formulación marxista que Zizek resume: «la misma lógica que condujo a la humanidad a la enajenación y a la división de clases crea también las condiciones para la abolición de las mismas»¹⁰⁶, promesa que queda advertida en las palabras que Wagner pone en boca de Parsifal: «*die Wunde schliesst der Speer nur, der sie shlug*» («sólo puede sanar la herida la misma lanza que la produjo»).

Si bien se trata de un gesto simple del cual podemos encontrar múltiples ejemplos a lo largo de la historia, e incluso dentro de nuestra propia experiencia personal, nos parece interesante observarlo en el sentido de un accionamiento imaginante disruptivo. Bajo esta perspectiva, el niño que dibuja bigotes sobre la fotografía de un personaje que aparece en su libro de historia está practicando una forma de subversión imaginal, que evidencia en primera instancia aquella espontaneidad de la que Mirzoeff habla; sin embargo, parece sintomático que conforme el niño crece suele dejar de rayar sus libros mientras se va pareciendo más al personaje vandalizado. De igual manera no son escasos los ejemplos que ofrece la práctica artística. Quizás una de las subversiones icónicas que perdura con más fuerza en el imaginario de la historia del arte sea la obra *L.H.O.O.Q.* que Marcel Duchamp realizó en 1919 dentro de su lógica del *readymade*. El mismo gesto simple que utiliza el niño, es aplicado por el dadaísta

¹⁰⁶ Zizek, *El sublime objeto de la ideología*, 26.

sobre una reproducción fotomecánica de la *Gioconda* de Leonardo da Vinci, junto con unas siglas que en francés se pueden leer como «*elle a chaud au cul*» («ella tiene el culo caliente»). A través de éste sencillo acto Duchamp repele y se mofa de la sacralidad de una de las representaciones máspreciadas por las instituciones del arte clásico y pone en escena cuestiones sobre la reproductibilidad, el canon pictórico, pero sobre todo, comprueba el potencial crítico y disruptivo del juego y la experimentación libre, capaz de liberar a la imaginación de doctrinas y valores dogmáticos, todo esto a partir de una estrategia que Duchamp denomina como «dadaísmo iconoclasta»¹⁰⁷.

En este mismo espíritu destaca la estrategia de desviación de los sentidos significantes que los situacionistas practicaron bajo el nombre de *détournement*; desarrollado como opción revolucionaria frente a la imposibilidad del arte para sostenerse como «actividad superior», circunstancia que este grupo imputa al cambio de vida ocasionado por las fuerzas productivas, donde los medios de expresión estarían unidos en un movimiento general de propaganda¹⁰⁸. Gil J. Wolman y Guy Debord argumentan que para establecer un sentido revolucionario eficaz es necesario ir más allá del escándalo que puede suscitar el pintarle bigotes a la Mona Lisa¹⁰⁹, al tiempo que se debe proceder sin limitarse por un «respeto burgués» hacia la cultura. El *détournement* implica entonces el desvío significativo de los fragmentos, o la falsificación, de la cosa misma, no como cita o apropiación, ni como generador de efectos cómicos, sino en el sentido de un movimiento «*parodique-sérieux*» (paródico-serio). Efecto que, según Wolman y Debord, se consigue por medio de la acumulación de elementos desviados que, lejos de querer despertar indignación o risa al referirse a una noción de “obra original”, consiguen elevar su vacuidad hacia algo sublime¹¹⁰. Es así que los situacionistas invitan al uso del *détournement* en el cine, la literatura, la arquitectura, la moda, y reconocen ésta dinámica operando en la obra

¹⁰⁷ Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), 197.

¹⁰⁸ Gil J. Wolman y Guy Debord, “Mode d'emploi du *détournement*” *Les Lèvres Nues* 8 (Paris: 1956).

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

poética del Conde de Lautréamont, al tiempo que lamentan el grado al que se han malinterpretado sus palabras: «*le Plagiat est nécessaire, le progrès l'implique*».

De modo que, en sintonía con el *détournement* situacionista, nos referimos a la *transgresión icónica* en tanto que estrategia de disrupción imaginal, que, por la vía de la desviación, la tergiversación y el secuestro de las imágenes hegemónicas, choque contra «todas las convenciones mundanas», en una experimentación lúdica simple, que aparezca como un «poderoso instrumento cultural» al servicio de una vibrante resistencia imaginal. La modestia en los requerimientos técnicos de la *transgresión icónica* coinciden con esa economía “de bajo costo” del *détournement* a la que se refieren Debord y Wolman, cuando afirman que la «baratez de sus producciones constituyen la artillería pesada con la cual se derriban todas las Murallas Chinas de la inteligencia»¹¹¹, por lo que le consideran un verdadero «medio de educación artística proletaria».

Así se pueden mencionar tantos otros ejemplos que resumen la intención quebrantadora de un orden, esencial en la *transgresión icónica*. Tan solo durante el último siglo dentro de la práctica artística se han llevado reflexiones en torno al peso simbólico de acciones como la apropiación, la intervención, la recontextualización, la instalación, el montaje, entre otras estrategias que suscitan revelaciones estéticas derivadas de afectar un elemento dado. Sin embargo, la *transgresión icónica*, al tiempo que consiste en una estrategia específica de resistencia imaginal aplicada sobre los íconos de la hegemonía, parte de un requerimiento ético, el cual concibe los espacios creativos como escenarios de una praxis poética social, orientada a disponer las condiciones por las que sea posible acceder a la vocación ontológica e histórica que Paulo Freire señala como la de «*ser más*»¹¹².

Procedemos entonces a revisar la mecánica de ésta estrategia simple e intuitiva, inspeccionando su lógica subversiva, su proceso deformativo, así como su efecto interpretativo,

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido* (México: Siglo XXI, 2005), 55.

en el esfuerzo por ubicar a la *transgresión icónica* dentro de un marco teórico y conceptual, para entenderla como fenómeno imaginal que trasciende el contexto de las artes plásticas y que abarca la relación problemática de la visualidad como vehículo de discursos ideológicos, morales y políticos.

2.1. Subvertir la retórica de la imagen

Ahí donde existen imágenes confeccionadas para ocupar los núcleos referenciales de la experiencia social y subjetiva puede florecer la semilla de la *transgresión icónica*, que se integra a ellas infectando y alterando sus cimientos simbólicos y retóricos para descomponer su normalidad significativa, por medio de introducir elementos antagónicos. De modo que es una estrategia que parte del reconocimiento de las cualidades internas y externas, profundas y superficiales, formales y simbólicas, de una imagen.

La *transgresión icónica* funciona en la medida en la que su operador comprenda holísticamente las participaciones significativas de los elementos que conforman una imagen; osea que entender por qué una imagen significa tal cosa es esencial en la misión de contravenir ese significado original. Pues en la tarea de la alteración formal de una representación sería de poco provecho para fines disruptivos, enfocarse en desviar un elemento de escaso peso significativo. Es preciso entender aquello que Roland Barthes explicó como la retórica de la imagen, para poder manipular los elementos internos de una representación en su contra, tal como aspira la *transgresión icónica*.

Según el análisis de Barthes, en las imágenes pueden haber tres tipos de mensajes: uno lingüístico, uno icónico codificado (simbólico) y otro icónico no codificado (literal). A cada uno de estos mensajes corresponden «signos típicos» propios a la sustancia de cada sistema (signo verbal, signo icónico, signo gestual, entre otros). Estos signos implican significantes que en el caso del mensaje lingüístico y del mensaje icónico codificado requieren del conocimiento de

códigos o saberes culturales que remiten a significados específicos, al tiempo que pueden estar dotados de «valores eufóricos»¹¹³; mientras que en el mensaje icónico no codificado se hace una lectura literal de los objetos identificables (denominables), para lo cual bastaría un «saber casi antropológico»¹¹⁴. Estas tres sustancias integran, según Barthes, la profundidad significativa de una imagen.

Sobre el mensaje lingüístico, dice Barthes: «parece ser que, en cuanto a la comunicación de masas, el mensaje lingüístico está presente en todas las imágenes: bien bajo forma de titular, texto explicativo, artículo de prensa, diálogo de película o globo de cómic»¹¹⁵. Esto es cierto, por ejemplo, si nos fijamos en la importancia del mensaje lingüístico en los memes, fenómeno de gran peso entre las formas de expresión de masas contemporáneas; donde casi por regla general se encuentra presente un elemento lingüístico que integra junto con el elemento icónico codificado un cierto mensaje, fuertemente basado en un contexto cultural.

Barthes se pregunta sobre las funciones del lenguaje lingüístico respecto del doble mensaje icónico y señala dos: una de anclaje y otra de relevo¹¹⁶. En este sentido, argumenta que el mensaje lingüístico ayuda a fijar «la cadena flotante de signos» bajo un contexto significativo, que limita el potencial polisémico que toda imagen conlleva. De modo que para Barthes la sustancia lingüística es «represora» en cuanto restringe el sentido de los elementos icónicos, por medio del anclaje referencial, que puede ser literal o simbólico: «el anclaje es un control, detenta una responsabilidad sobre el uso del mensaje frente a la potencia proyectiva de las imágenes»¹¹⁷. Sin embargo, no estamos de acuerdo con él cuando comenta que es «sobre todo en el texto donde la sociedad [impone] su moral y su ideología», ya hemos ejemplificado antes el grado de imposición que se puede conseguir a través del plano visual. Aquí

¹¹³ Roland Barthes, “Retórica de la imagen”, *Communications* (Paris: École pratique des hautes études, 1964), 31.

¹¹⁴ *Ibid.*, 33.

¹¹⁵ *Ibid.*, 35.

¹¹⁶ *Ibid.*, 35.

¹¹⁷ *Ibid.*, 36.

pretendemos además confirmar la autosuficiencia de la imagen como dispositivo reflexivo, más allá de ser contenedora y proyectora de significados simbólicos de cualquier naturaleza, ya sean morales o ideológicos; independientemente de cuando se presenta en coordinación con una sustancia lingüística.

Por otro lado, nos parece interesante la relación particular entre el mensaje icónico codificado y el mensaje icónico no codificado del que habla Barthes, pues se distinguen a pesar de partir de la misma sustancia icónica. Sobre éstos, dice el semiólogo, que el mensaje icónico cultural está, en cierto modo, impreso sobre el mensaje icónico literal, «el mensaje literal aparece como *soporte* del mensaje «simbólico»», de modo que, el mensaje icónico literal adquiere su valor simbólico en cuanto que es tomado por un sistema de connotación que le ocupa como significante; es en este sentido que Barthes llama *denotada* a la imagen literal y *connotada* a la simbólica¹¹⁸.

De manera que los distintos elementos que configuran el significado de las representaciones requieren del conocimiento de códigos o saberes (horizontes culturales) cuya capacidad de acceso será mayor o menor dependiendo de la exclusividad de sus códigos; así, la cultura popular global puede implicar el territorio más amplio, mientras que los imaginarios locales, o pertenecientes a grupos restringidos y herméticos se encuentran en el extremo contrario. Barthes incluso asegura que es posible tipificar los distintos cúmulos de saberes (prácticos, nacionales, culturales, estéticos, entre otros), en el sentido de un «léxico», que define como «una porción del plano simbólico (del lenguaje) que se corresponde con un *corpus* de prácticas y técnicas»¹¹⁹. De modo que el mensaje icónico simbólico estaría formulado desde los sentidos de distintos léxicos; en palabras de Barthes: «La imagen, en su connotación, estaría constituida entonces por una arquitectura de signos extraídos de una profundidad

¹¹⁸ *Ibid.*, 34.

¹¹⁹ *Ibid.*, 43.

variable de léxicos (de idiolectos)»¹²⁰. Barthes incluso va más allá al llamar a un supuesto «terreno común de los significados de connotación» como el terreno de la ideología:

En efecto, la ideología general tiene su correspondencia en significantes de connotación que son específicos según la sustancias elegida. Llamaremos *connotadores* a estos significantes y *retórica* al conjunto de los connotadores: la retórica, por lo tanto, aparece como la cara significativa de la ideología¹²¹.

En suma, podemos pensar en una retórica visual ideológica como la coordinación de elementos visuales (signos, textos, formas), que por una variedad de capacidades significantes, denotativas y connotativas, procuran un ecosistema de sentidos, ya sean valores y mensajes, que se comprenden bajo uno o más léxicos determinados. A partir del desmenuzamiento que hace Barthes sobre el proceso significativo en las imágenes, podemos inspeccionar la lógica subversiva que la *transgresión icónica* aplica sobre aquella retórica que termina siendo descrita como la cara significativa de la ideología. Al tiempo que terminamos de entender la profundidad táctica con la que operan las industrias especializadas en la confección de imágenes de la hegemonía, en la publicidad, los medios informativos y el entretenimiento, principalmente; que en la medida en la que sofistican su conocimiento y sus técnicas, logran seducir con mayor impacto a las mentalidades mientras encubren más eficientemente sus verdaderos intereses. Ya lo dice Barthes: «cuanto más desarrolla la técnica la difusión de la información (y especialmente de las imágenes), más medios proporciona para enmascarar el sentido construido bajo la apariencia del sentido dado»¹²².

Una vez que se comprende que dicha retórica significativa-intencional es determinada por cada elemento formal dentro las imágenes confeccionadas, somos capaces de reconocer que tanto tamaño, gesto, texto, color, forma, figura y composición, articulan en conjunto un

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*, 45.

¹²² *Ibid.*, 42.

fondo simbólico premeditado; territorio donde yace la latencia subversiva de una modificación formal simple, que terminará por afectar la integridad del mensaje original.

Es aquí donde planteamos que existe en las mismas imágenes enajenantes, una potencia contestataria particular, por la cual es posible activar un sentido crítico en su lectura, que permita desarticular el peso de estos imaginarios en el plano de lo visual. Esta operación consiste en atacar el núcleo retórico de las propias imágenes, al transgredir formalmente la gramática que les constituye, integrando a la representación otros elementos que alteren y corrompan su integridad significativa original. En este acto simple, que llamamos *transgresión icónica*, sería posible poner en crisis la densidad del discurso visual hegemónico. Dicha latencia intrínseca disruptiva que poseen los conjuntos retóricos revela que ninguna imagen está indisolublemente comprometida con un discurso, sino que son los horizontes interpretativos los que condicionan una u otra lectura. Esta circunstancia es intuitiva por Samuel Viñolo y Fernando Infante, quienes llegan a esa conclusión a partir de una frase del crítico de cine André Bazin:

Como afirmó Bazin a propósito de *El triunfo de la voluntad*, el hecho de que este filme tenga «para el espectador democrático el valor de un argumento contra Hitler» (Bazin, 1966) pone en entredicho el pretendido cariz manipulador de la imagen y del cine. Si la propia retórica visual del nazismo puede ser utilizada como un contraargumento ideológico por parte de tendencias ideológicas opuestas, se infiere que esa imagen, y quizás cualquier imagen, no posee un poder de convicción absoluto, y que solo alcanzará a sus adeptos o a aquellos que se encuentren encerrados en un cerco de simpatía provocado. Podría llegar a pensarse, incluso, que lo que Bazin sugiere es la posibilidad de rebatir cualquier planteamiento cinematográfico persuasivo a partir de su propia retórica, como si toda imagen implicara inevitablemente su contrario. Tanto si se entiende en un sentido como en el otro, lo cierto es que el comentario de Bazin matiza el valor absoluto del poder de las imágenes en este tiempo¹²³.

¹²³ Samuel Viñolo y Fernando Infante, “La imagen sometida. Ideología y contraideología de la representación visual en el cine digital y de animación latinoamericano”, *AISTHESIS* 52 (2012) 372. ISSN 0568-3939 pp.369-391.

Una vez reconocida la latencia disruptiva en la coordinación de elementos que operan en la retórica de la imagen, es que entra en juego la inteligencia imaginal para detectar aquellas áreas frágiles, de sensibilidad y susceptibilidad donde la visión ideológica tambalea. Una *transgresión icónica* efectiva tiene como tarea exhibir la fisura del mensaje ideológico que da entrada a una mirada crítica, revelando su naturaleza engañosa y superficial; pues en los casos más extremos es como los operadores de la hegemonía buscaran a toda costa huir de ser descubiertos como realmente son, a través de un juego de imágenes contrarias: la industria se enmascara con una representación de lo natural, la avaricia con la beneficencia, la perversión con la santidad, por mencionar unos ejemplos.

Son inagotables las estrategias que se pueden seguir para lograr un desplazamiento disruptivo que procure una mirada crítica sobre la retórica ideológica de la imagen, más adelante abordaremos tácticas formales, por ahora nos concentramos en hacer énfasis en el reconocimiento de los elementos denotativos y connotativos, así como de la lexis que les da sentido. A partir de este reconocimiento, que se da intuitivamente como producto de la inteligencia imaginal, es que se pueden aplicar múltiples lógicas subversivas con el objeto de establecer una mirada antagónica, ya sea por medio de la adición o sustracción de claves formales que conllevan cargas simbólicas, ya sea por el desvío o por la fusión de otros horizontes imaginales.

Ya los situacionistas fueron conscientes, en sus reflexiones en torno al *détournement*, del sentido integral de una configuración significante, así como del diferente peso que tienen sus distintos elementos. Tanto así que identifican dos tipos de desvío: los «*détournements mineurs*» (menores) y los «*détournements abusifs*» (abusivos). Siendo los menores, aquellos que increpan elementos que no tienen importancia por derecho propio, sino que se entienden en relación a una disposición general que les da contexto. En cambio los abusivos, también llamados, de proposición premonitoria, son aquellos que incorporan un elemento como sujeto significativo.

En este mismo sentido, Debord y Wolman ofrecen cuatro “leyes” como guías para operar su técnica de desvío, que sin duda son interesantes en el marco de una reflexión alrededor de la *transgresión icónica*:

- a) Es el elemento desviado más distante el que más contribuye a la impresión general, y no los elementos que determinan directamente la naturaleza de esa impresión.
- b) Las deformaciones introducidas en los elementos desviados deben tender a ser demasiado simplificadas, siendo la fuerza principal de una desviación una función directa de su reconocimiento, consciente o perturbado, por la memoria.
- c) El *détournement* es tanto menos efectivo cuanto más se acerca a una respuesta racional.
- d) El desvío por simple inversión es siempre el más inmediato y el menos efectivo. Lo que no significa que no pueda parecer progresivo.¹²⁴

Nada nos impide tomar en cuenta estas consideraciones al poner en práctica la *transgresión icónica*; a partir de ellas podemos ver que un acto de resistencia imaginal será mucho más efectivo siempre que no se quede en la mera apropiación o parodia cómica, sino que aumenta su densidad significativa en la aplicación de tensiones no obvias, sino lejanas. Debord y Wolman señalan el sentido de caducidad de los desvíos en el *détournement*, ya que, al depender de la vigencia de las técnicas por las que son producidas, están destinadas a desaparecer en virtud de síntesis superiores que el progreso de éstas impulsa. Lo que nos previene sobre la vigencia y caducidad del efecto disruptivo de una expresión contestataria, sobre esto profundizaremos más adelante.

Al igual que con el *détournement*, la *transgresión icónica* se puede afiliar a tantas otras iniciativas de resistencia imaginal, que quieran contestar al orden visual, en virtud de un escenario más amplio y diverso. En este sentido, Andrea Soto llama a desestabilizar y subvertir

¹²⁴Wolman y Debord, “Mode d'emploi du *détournement*”.

las formas a partir de estrategias de interrupción frágil¹²⁵ y confirma la vía de la experimentación como eje de salida del continuo regular de las formas de representación:

Si queremos subvertir nuestras formas de representación, así como nuestras rutinas visuales, y resistir a las múltiples modalidades de la impotencia del pensamiento y la acción, entonces hemos de experimentar con las formas, restituir sus fracturas a los espacios que se presentan como continuos. Ritmo que se juega golpe a golpe, una danza vacilante entre lo que sedimenta una imagen y su bifurcación decisiva, transitar su geografía íntima para sentir la pulsación de su apertura¹²⁶.

Restituir la fractura de la imagen hegemónica en virtud de la bifurcación de su continuidad retórica es a lo que aspira la *transgresión icónica*; por medio de intervenir activamente en ella en el desvío mínimo de sus elementos y quebrar su estado cerrado, en función de su apertura.

Retórica continua

> > > > > >

Retórica intervenida

> > > > < >

Incorporar uno o más elementos antagónicos dentro del entorno retórico suscita un cortocircuito en la continuidad significativa de la imagen, de modo que queda abierta a nuevos sentidos.

Barthes señala la cualidad polisémica de toda imagen, que existe como una «cadena flotante de significados» entre los cuales el lector selecciona uno y discrimina otros arbitrariamente. Si como dice Barthes «la polisemia provoca una interrogación sobre el sentido», interrogación que, dice, «aparece siempre como una disfunción»¹²⁷, la *transgresión icónica* cultiva esa polisemia y esa disfunción en su aspiración por liberar al sujeto de la normalidad hegemónica que hoy se

¹²⁵ Soto, *La performatividad de las imágenes*, 139.

¹²⁶ *Ibid.*, 57.

¹²⁷ Barthes, “Retórica de la imagen”, 36.

reitera intensamente gracias a los medios de comunicación y producción masivos. Una vez señalada la fisura de un discurso su reiteración masiva pondrá peso a su fractura. De modo que la *transgresión icónica*, se comprende como una práctica que cobra sentido en el contexto de las formas de producción masivas cuyas consecuencias Walter Benjamin supo reconocer de manera temprana.

En suma, en la reflexión de la *transgresión icónica* como acto de resistencia imaginal hemos partido de reconocer los elementos que constituyen la sustancia denotativa y connotativa, así como el ámbito de la lexis que formulan la retórica ideológica de la imagen; para reconocer su latencia disruptiva, que puede ser activada en el señalamiento de su fisura, por medio de intervenciones formales simples. Se trata de des-sacralizar un estado de las cosas aparentemente inamovible y que por lo tanto se presenta como verdadero, por medio de una estrategia que en conjunto supone lo Andrea soto llama proceder desde un «espacio de acción imaginal directa»¹²⁸.

2.2. Acción deformante en la transgresión icónica

Toca revisar el proceso por el cual la *transgresión icónica* parte de una forma previamente dada para modificarla, que se puede entender en el sentido de un proceso deformante. Iniciamos preguntándonos dónde se origina dicha acción para después reflexionar sobre cómo se ejecuta.

La *transgresión icónica*, en la medida en la que opera en el marco de la representación, consiste en un acto intencional, que, si bien es asistido por la experimentación lúdica y libre, es al mismo tiempo un proceso controlado, consciente e intuitivo. Para ponerlo en marcha hace falta experimentar un grado de incomodidad frente a un elemento del *establishment* visual, que genere la inevitable necesidad de imaginar una condición diferente. En otras palabras, la *transgresión icónica*, si bien no siempre será premeditada, es el resultado de una exigencia

¹²⁸ Soto, *La performatividad de las imágenes*, 77.

nacida de una insatisfacción que termina por desbordar una expresión subversiva; en un primer momento, la imaginación es la válvula de escape imaginal que viene a subsanar esa incomodidad a veces inconsciente.

De modo que la imaginación es el primer cuartel de todo acto revolucionario; por lo que para proceder con esta forma de contestatariedad visual, la imaginación debe ser el primer territorio liberado. Sin la capacidad de imaginar otras posibilidades no se podrían comprender las acciones liberadoras; sin embargo, es preciso una acción que materialice sus formas, pues ya Fernando Zamora advierte que «la imaginación no consiste en la producción de imágenes visuales, sino de *imágenes imaginarias*»¹²⁹. Una vez dispuesta la imaginación como espacio creativo, la inteligencia imaginal echa a andar el juego de la transgresión sobre la forma dada, haciendo uso del conjunto de sus capacidades, herramientas, recursos y saberes; que comprenden las mecánicas y lógicas del lenguaje visual, el conocimiento de una lexis determinada, así como la disposición para captar las epifanías y el producto de la serendipia fruto de las más inesperadas intersecciones lúdicas.

Se puede decir entonces que la *transgresión icónica* opera por medio de un juego deformante de las representaciones hegemónicas. El juego equivale a la libertad más radical porque dentro de él todo está permitido, aunque originalmente sea tan solo de forma imaginaria. El potencial generativo del juego es un tema ya conocido; por su parte Fernando Zamora le da una importancia vital en los procesos formantes, cuando ubica al «juego» a la par de la «forma» y la «vida» en un ciclo que describe su relación generativa, donde la vida crea formas y las formas crean juegos que crean vida¹³⁰. En la operación deformante de la *transgresión icónica* se da lugar a un juego dialéctico de confrontaciones y oposiciones discursivas e ideológicas, que termina por definir una re-configuración¹³¹ representacional, que presenta en conjunto una composición de signos y símbolos. Por medio de la experimentación lúdica, se pone en marcha

¹²⁹ Zamora, *Filosofía de la imagen*, 87.

¹³⁰ *Ibid.*, 107.

¹³¹ Aquello que Gadamer llama «*Gebilde*». *Ibid.*, 288.

dicha intervención deformante que da como resultado la expresión de una intención subversiva que es en sí misma la materialización de una mirada crítica en una nueva forma. La *transgresión icónica* sería entonces la alquimia por la que se trae al plano formal intersubjetivo la sospecha que una mirada crítica genera sobre las imágenes dadas; donde los eventos involucrados, incomodidad, sospecha, imaginación, confrontación, juego, experimentación, deformación, se pueden suceder consecutivamente o bien, ocurren de manera simultánea.

Hace falta profundizar sobre otra dimensión de esta forma de resistencia imaginal, aquella que tiene que ver con su materia icónica. Una vez que los operadores de la hegemonía visual han explotado el alcance e impacto mediático de las tecnologías de la comunicación y producción masiva para intensificar su régimen, es que la estrategia de resistencia imaginal que presentamos aprovecha la potencia de la misma materia icónica en su contra. Por lo tanto, partimos de identificar un tipo de imagen particular que es producida, fabricada, diseñada para conseguir los efectos de esta instrumentalización. Imágenes que han sido confeccionadas a conciencia de sus efectos; cuya industria se ha sofisticado al grado de identificar y diseccionar los efectos de sus manifestaciones a niveles neurológicos. Particularmente nos enfocamos en los actores que gestionan la hegemonía de lo visual, desde la publicidad, el entretenimiento, el arte, el diseño y los medios gubernamentales y noticiosos en general. Específicamente nos concentramos en, pero no nos limitamos a, aquellas imágenes visuales que son en esencia representaciones que por sí mismas exhiben, es decir, fueron elaboradas formalmente para presentar claves «sémico-simbólicas»: «logotipos, cuadros, esculturas, emblemas, diagramas, mapas»¹³². Por ejemplo, la representación del personaje Mickey Mouse implica la aleación de su forma sémica, tanto como de su contenido simbólico, en el binomio “ratón-inocencia”. Sobre estas representaciones Fernando Zamora explica que «son usadas sin que deba plantearse si son o no son semejantes a las cosas»¹³³.

¹³² *Ibid.*, 297.

¹³³ *Ibid.*

O sea que la *transgresión icónica* tiene como fin la reconfiguración subversiva de la relación «síglico-simbólica» de los íconos que la hegemonía provee, para delatar el fondo discursivo e ideológico velado en estas representaciones a través de aplicar un tratamiento crítico-deformativo. Puesto que los íconos confeccionados desde las industrias especializadas de lo visual han sofisticado un estilo que, al tiempo que estandarizan la vida hacia una precariedad simbólica, esconde los rastros de su confección; ya lo dice Andrea Soto: «Los íconos de la globalización son imágenes estandarizadas que dicen muy poco sobre las complejas y diversas relaciones, no del mundo, sino de los mundos [...] y tienden a borrar sus procesos de formación»¹³⁴. A diferencia de éstas, la imagen transgredida siempre conserva el rastro de su intervención, su potencia disruptiva yace precisamente en que la intención transgresora se encuentra visible.

De modo que quien quiera poner en práctica el proceso deformante de la *transgresión icónica* debe comenzar por seleccionar una imagen cuyo valor icónico confirme su reconocimiento dentro de un espacio ideológico; para luego detectar sus áreas de sensibilidad retórica donde aplicar la fractura síglico-simbólica: alterando sutil o exageradamente su forma a través de la integración de gestos y rasgos gráficos que subviertan su sentido original. En suma, dicho proceso implica poner en práctica una descomposición (o re-composición) dialéctica de los elementos síglico-simbólicos de una imagen.

En esta operación, como en cualquier otra forma de creación, cada elemento formal influye en el sentido discursivo, ya fuera incluido por elección premeditada o por azaroso accidente. De manera que hasta la más ligera modificación en una composición o estructura formal tiene el potencial de generar una alteración en su sentido original. Alterar la calidad de la línea, de una gruesa a una delgada, el tamaño de un elemento, agrandándolo o reduciéndolo, la disposición espacial, el color, la opacidad, en suma, cualquier alteración formal puede implicar una alteración en el contenido. Esto es así, si se reconoce a las formas visuales como una

¹³⁴ Soto, *Ciclo de conversaciones en torno a las imágenes*.

«modalidad de pensamiento auténtica y como generadora de ideas»¹³⁵ en el sentido en el que Fernando Zamora describe la superación de las distinciones entre *forma-materia-contenido*. Sin embargo, la transgresión icónica es un tipo bien particular de alteración formal, donde el operador busca modificar la imagen de manera que resulte en una formulación crítica que apunta a desestabilizar la continuidad discursiva de la imagen original. O sea que el operador selecciona de entre el repertorio de modificaciones formales posibles, aquellas que mejor aporten a este fin.

¿Cómo generar una alteración crítica a través de la imagen? Se pueden pensar múltiples alternativas si se tiene en mente la conjugación de elementos denotativos y connotativos que participan en la retórica de la imagen, que se puede pensar también en el sentido de un andamiaje, al que Andrea Soto refiere cuando dice que: «Hacer imágenes es crear un andamiaje, un sistema que organiza y estructura lo que se da a ver; consiste también en las condiciones en que una existencia puede ser vista»¹³⁶. De modo que es posible alterar dicha retórica, o andamiaje, en virtud de un sentido crítico cuestionando la normalidad de la forma original desde la confrontación antagónica y dialéctica de sus elementos significativos. Este juego de elementos formales se puede dar en distintos niveles, que van desde los más sutiles: en la ligera alteración de rasgos, gestos y calidades; hasta estrategias explícitas: en la evidente sustracción, adición o énfasis de signos y símbolos. Sutil o explícita, cualquiera que sea la estrategia de alteración formal, la *transgresión icónica* procura las formulaciones críticas por medio de una dialéctica imaginal que consiste en la confrontación antagónica de sus elementos sígnico-simbólicos. Con esto se puede discernir que no cualquier alteración formal que modifique la continuidad de una imagen implica la transgresión de sus contenidos.

Por supuesto, no se quiere hacer aquí una especie de receta o instructivo para producir imágenes subversivas. Se trata más bien de una inspección reservada sobre el accionamiento

¹³⁵ *Ibid.*, 110.

¹³⁶ Soto, *La performatividad de las imágenes*, 110.

creativo y los elementos que entran en juego en este tipo de operaciones deformantes. Pues consideramos que este tipo de expresiones de resistencia imaginal se dan como actos intuitivos, fruto de la inteligencia imaginal y la inteligencia visual de sus operadores; que si bien resume un proceder beligerante no es necesariamente calculado conscientemente, inclusive, puede ser que su potencia y efectividad se vea beneficiada en tanto más se trate de un evento espontáneo.

El proceso deformante en la *transgresión icónica* sería entonces una estrategia intencional y alevosa de alterar una imagen y desfigurarla sin que deje de ser reconocible para subvertir directamente su significado. En este sentido, cuando se modifica una imagen a través de la transgresión lo que se persigue últimamente es atacar su significado por medio de una práctica crítica, que opera en un nivel discursivo, y que apunta a infringir la normalidad ideológica sobre la que está basada la popularidad y presencia de la imagen original. Mediante esta visión crítica aquello que la ideología intenta encubrir sale a la luz, lo infantil y manso se revela perverso y ponzoñoso, lo sagrado, opresivo, el lujo y lo venerado manifiesta su banal decadencia.

Por lo anterior podemos decir que la transgresión icónica, en tanto operación contestataria, política y liberadora, no se trata de la simple alteración gráfica de un ícono; sino que es un proceso creativo imaginal, que a través de la forma proyecta su mirada crítica, con el fin de actualizar el fondo significativo de una imagen, que es parte de un discurso. En suma se podría decir que hablamos de la operación formal imaginal por la cual a través de la referencia icónica se pretende propagar un modo de ver particular, sembrar una mirada crítica.

Esta táctica de guerrilla solo se entiende en el contexto de un presente con horizontes simbólicos, sociales y culturales como el que describe nuestra vida contemporánea. Su mecánica es la de propiciar el pensamiento crítico y quizás dotar al sujeto de autonomía en la gestión simbólica del mundo. Si los signos y los símbolos funcionan gracias a un consenso que coordina su significados, proponemos una vía que pretende aumentar el sentido de ciertas

representaciones; renovar el consenso; ahí reside la vocación social-imaginal de quienes ponen en práctica esta táctica contestataria. Aumentar el mundo a través de nuevas capas de significados que enriquecen la experiencia y el pensamiento.

2.3. Hermenéutica de la transgresión icónica

Reflexionar en torno a los procesos que se dan alrededor de un tipo de resistencia imaginal como la *transgresión icónica* nos ha llevado a inspeccionar su lógica subversiva, así como la naturaleza de su accionamiento deformante, sin embargo este análisis no estaría completo sin preguntarnos por el efecto que suscita en la experiencia social y subjetiva.

Hablar de una hermenéutica de la *transgresión icónica* es un desafío especial, pues requiere englobar una variedad de expresiones múltiples y diversas, cada una con sus complejidades propias; por lo que es necesario acotar el área de examen bajo ciertas cualidades esenciales. Ante todo, identificamos una pulsión ética, caracterizada por el deseo de difundir alternativas visuales del mundo, por medio de dismantelar la integridad discursiva de un orden visual dado. Consecutivamente es que se pone en acción el proceso de intervención de ciertas representaciones con el fin de difundir una visión crítica particular. Un vistazo simple sobre dicho proceso nos permite ubicar a un sujeto operador (activo), dos elementos icónicos que guardan coincidencias y diferencias entre sí (uno original y otro transgredido), así como como un sujeto espectador (pasivo). En vista de este esquema, proponemos que la transgresión icónica consiste ulteriormente en la alquimia de transferir la mirada crítica a través del plano imaginal.

original como la transgredida usan un modo de significar propio de las imágenes; pues no son textos lingüísticos que se leen y articulan con la misma mecánica ilocutiva. Sobre esta diferencia, Fernando Zamora explica:

La imagen *no* tiene una organización discursiva: no es eminentemente temporal, como la palabra, sino espacial y temporal. Es un *organismo*: cada imagen o conjunto de imágenes opera como un campo de fuerzas en constante interacción: al ser espacio-temporales, se combinan en ellas la *simultaneidad* y la *sucesión*. Tal vez a eso se deba el mayor poder sintetizante de lo visual frente a lo verbal¹³⁸.

De modo que en la imagen visual se encuentran flotando un campo de fuerzas significantes, que formulan un ecosistema de sentidos simultáneos; al cual, el intérprete se enfrenta por medio de la vista para dar sentido a lo que ve. Martin Heidegger dice en *El ser y el tiempo* que «todo “ver” se funda primariamente en el comprender»¹³⁹. En este sentido, Fernando Zamora indica que, si bien la naturaleza humana implica enfrentarse a las cosas con una actitud comprensora, interpretadora, estará: «*siempre y necesariamente limitado por su situación*. Ésta, a su vez, es como el alfa y omega de lo que puede interpretar-comprender el humano: demarca sus posibilidades interpretativas»¹⁴⁰. De modo que tanto el operador como el intérprete que quiera comprender el lenguaje de la imagen en la *transgresión icónica* deberá sortear dicha barrera. Desde que sucede dentro de los límites de la representación icónica y en la medida en la que utiliza elementos sígnico-simbólicos, es posible orientar la interpretación de nuestra alquimia transmisora de miradas hacia un plano específico, en el marco de ciertos territorios culturales, sociales e ideológicos.

Es así que la *transgresión icónica* opera formalmente dentro de ciertas «comunidades de representación», determinadas por horizontes culturales particulares, de forma que se garantice su propiedad en cuanto representación de algo como algo. Desde que la operación

¹³⁸ Zamora, *Filosofía de la imagen*, 144.

¹³⁹ Martin Heidegger, *El ser y el tiempo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1951), 161.

¹⁴⁰ Zamora, *Filosofía de la imagen*, 261.

deformante de la *transgresión icónica* se basa en el valor referencial de un ícono original, a través de conservar sus rasgos más destacados y reconocibles, se mantiene en un dominio visual común. Dominio que Valeriano Bozal explica en los términos de una «comunidad de representación»; Fernando Zamora explica que «con base en ella se constituye socialmente un horizonte figural, y éste a su vez permite que «la figura de esta o aquella cosa [sea] reconocible por todos los [...] sujetos»¹⁴¹. Es en la intervención de las representaciones comunes que se consigue pasar al plano amplio de la mirada consensual: «*la comunidad de representación «disuelve» (o absorbe, podríamos decir) al sujeto, a su mirada estrictamente individual, y la integra en un modo de ver consensual*»¹⁴². Reconocemos así que la *transgresión icónica* incide en un horizonte representacional consensual anclado en un presente específico, determinado en un tiempo-espacio psicológico, histórico, simbólico preciso, y que por lo tanto presenta una cierta vigencia. ¿Qué sucede cuando una imagen pierde, con el tiempo y el cambio de las épocas, su vigencia referencial? El antropólogo Hans Belting reconoce que las imágenes fracasan cuando «ya nada las amarra a la analogía de aquello que las precede, o sencillamente, con aquello que las relaciona con el mundo» (Contreras, p. 495)

En la medida en la que la *transgresión icónica* opera dentro de un horizonte figural consensuado asegura la sintonía significativa que permite garantizar el circuito interpretativo entre autor-representación-espectador, sintonía determinada por ciertos registros, lexis o dominios culturales que mantienen códigos denotativos y connotativos propios. Finalmente el horizonte cultural es aquello que «proporciona *critérios* para desenvolverse en el mundo»¹⁴³. En la época de la globalización la coincidencia (sintonía) de éste horizonte figural consensuado de una comunidad de representación se ha expandido con más amplitud; sin embargo, ésta se encuentra fragmentada en territorios que definen ciertos grupos culturales determinados por

¹⁴¹ Valeriano Bozal, *Mímesis: las imágenes y las cosas* (1987), 23-27, citado por Fernando Zamora, en *Filosofía de la imagen*, 284.

¹⁴² *Ibid.*, 284.

¹⁴³ *Ibid.*, 244. Cursivas de Fernando Zamora.

dominios específicos; por ejemplo, la cultura de los videojuegos, la cultura de las caricaturas de los 90's, la cultura de los ánimes, la cultura del béisbol, la cultura de las celebridades internacionales. En este sentido, podemos hablar de un cierto acervo de códigos y referencias culturales que guardan una serie de relaciones significativas, que son requisito para comprender de manera profunda el sentido de los íconos que nos ocupan.

A partir de dicha sintonía entre horizontes y códigos es que se puede dar en la mirada activa una visión interpretativa discursiva, que atiende los detalles como formulación y parte de un conjunto total. De manera que podemos identificar un requerimiento activo central como núcleo de la acción interpretativa, el cual se resume en un «ver intencionado» que Fernando Zamora describe como un:

proceso activo y creativo, por el cual se va configurando una totalidad (una *Gestalt*, podría decirse, o un *holon*) en la que el *todo y las partes se presuponen*; en donde cada elemento individual adquiere su sentido en relación con el conjunto, y el *conjunto es mucho más que la suma aritmética de sus partes*; en que la visión *realiza un recorrido lineal (discursivo) pero conduce a una percepción de la totalidad*¹⁴⁴.

El ver intencionado está presente en la *transgresión icónica* tanto en su fase creativa (acción deformante), como en su momento interpretativo. El operador de la *transgresión icónica* se enfrenta a las imágenes de la hegemonía desde un ver intencionado, pues solo a través de éste puede captar la integridad discursiva que pretende criticar, así como los efectos de su intervención deformante. De igual manera, el sujeto pasivo pasa a ser sujeto activo en el momento de aplicar el ver intencionado, pues el proceso reflexivo comprensivo particular que activan los efectos de la imagen transgredida solo se puede dar en el marco de su subjetividad pensante.

Las imágenes producidas bajo el tratamiento de la *transgresión icónica* tienen como

¹⁴⁴ *Ibid.*, 241. Cursivas de Fernando Zamora.

objetivo «actualizar» el sentido original (ideológico) de las representaciones hegemónicas por medio de subvertir su retórica en la simple modificación de su composición sígnico-simbólica, que opone una visión crítica integrada en su forma. Esta operación dialéctica-imaginal sucede toda vez que el sujeto proyecta la imagen original (referencial o primigenia) en la imagen transgredida y viceversa, es decir por medio de la similitud, la identifica, la relaciona y por medio de la diferencia formal la pone en cuestión; esto en el sentido en el que Fernando Zamora señala que el proyectar, en tanto elemento hermenéutico, «*implica que estamos dispuestos a encontrar formas, a detectar semejanzas, a mirar de un modo determinado*»¹⁴⁵.

De modo que la interpretación discursiva se construye en la proyección de los criterios del sujeto (condiciones subjetivas), que resume la decodificación e integración de cada elemento; a partir de estos criterios se establece un filtro que discrimina la intencionalidad, importancia e intensidad significativa de cada factor; por ejemplo, cuando el uso de un color, o la adición de un gesto gráfico participa o no de manera trascendental del sentido de la representación.

Intervenir los íconos de la hegemonía, que participan en la cultura popular, para contestar su normalidad significativa, involucra la confrontación de dos contenidos: el original y el transgresor. De modo que en la representación transgredida se implica la referencia a un determinado original, contenida en la pretensión de sentido de la nueva representación. Dicha referencialidad intencional, que determina el presupuesto interpretativo de la *transgresión icónica*, es denominada por Gadamer como un fenómeno de «ocasionalidad»; del cual dice: «En tal caso no está en manos de la arbitrariedad del observador el que la obra contenga o no tales momentos ocasionales [...] En todo esto es decisivo que la ocasionalidad está inserta en la pretensión misma de la obra, que no viene impuesta, por ejemplo, por su intérprete»¹⁴⁶. En la *transgresión icónica* se practica el fenómeno de la ocasionalidad, donde se presenta una

¹⁴⁵ *Ibid.*, 252.

¹⁴⁶ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método* (Salamanca: Ediciones sígueme, 1977), 96.

referencia que se expresa de forma intencional en la representación; es así que se consigue poner en escena las significaciones comunes del ícono original, para ser confrontadas en la intervención deformante, de este antagonismo el intérprete produce un nuevo orden significativo y una nueva discursividad.

A través de la intervención sobre las significaciones originales, la nueva discursividad actualiza la memoria actual de la representación original¹⁴⁷. El significado del referente original se expande; a partir de la *transgresión icónica* ahora lleva consigo y quizás para siempre, una nueva notación, su confrontación crítica. El proceso de actualización infinita, por el cual la *transgresión icónica* echa mano de una imagen pre-existente para atacar sus presupuestos, resume la mecánica la de la «espiral hermenéutica», donde partiendo de un supuesto o prejuicio, el acto interpretativo da paso a la comprensión, que se convierte luego en un pre-comprender:

A su vez, el comprender se convierte luego en un nuevo pre-comprender que estará disponible («a la mano») para un nuevo interpretar que dará paso a otro comprender, etc. De este modo, podríamos hablar más bien de una especie de “espiral hermenéutica”, en donde cada ciclo presupone a todos los anteriores, elevándose (o profundizando) en el otorgamiento de sentido a las cosas del mundo [...] Diferentes capas de sentido se van sobreponiendo, como las distintas voces de una polifonía; o bien unas van borrando a otras, como en un palimpsesto de sentidos infinito; o incluso se van mezclando entre sí, como en un pastiche viviente¹⁴⁸.

En resumen, hemos revisado algunos factores que entran en el proceso hermenéutico de la *transgresión icónica*: cuya particularidad visual nos llevó a reconocer el lenguaje propio de la imagen, como ecosistema de sentidos que se dan de forma simultánea y sintetizada en un entorno espacial y temporal; donde hay una intencionalidad de significación que incorpora un código específico al tratarse de representaciones propias de un contexto socio histórico; por lo

¹⁴⁷ *Ibid.*, 98.

¹⁴⁸ Zamora, *Filosofía de la imagen*, 262.

que le ubicamos dentro de un horizonte consensuado de comunidades de representación; a partir del cual, tanto el operador como el intérprete realizan un rol activo en el ver intencionado; que les permite discriminar las intensidades significativas por las cuales realizar una confrontación ocasional del contenido primario frente al transgredido en virtud de una nueva discursividad crítica que actualice su sentido original por el acto infinito de la comprensión.

Finalmente hemos propuesto que la función ulterior de la *transgresión icónica* es la de formular la alquimia por la cual es posible transferir la mirada crítica. En este sentido, nos referimos a la mirada entendida como el espacio de la «visión interpretativa», en tanto fenómeno significativo e instrumento para comprender y por lo tanto estar en el mundo:

En la medida en que dejamos de ver, aprendemos a mirar. La mirada, por tanto, se ubica en la esfera de la *representación*; en tanto que la visión hunde sus raíces en la *presencia*. [...] Por tanto la mirada implica una ganancia: la capacidad de hacer *interpretaciones*, de aplicar nuestros *intereses* y de proyectar nuestras *intenciones* sobre aquello que miramos¹⁴⁹.

Hablamos entonces de una estrategia que pretende afectar aquel espacio íntimo de la mirada, donde cada sujeto constituye un crisol particular por el cual la imagen penetra como haz de luz para formar configuraciones de experiencias estéticas y de sentido particulares. En la mirada intervienen factores que resaltan y acentúan propiedades de la imagen según los estados anímicos del sujeto, su filiación ideológica y política, así como su grado de información sobre ciertos códigos visuales y acontecimientos históricos que influyen en su experiencia sensorial e intelectual. Se puede sospechar entonces que existen miradas que a fuerza de una exposición constante al único flujo de las imágenes de la hegemonía, entregan los parámetros de su experiencia del mundo a las formas alienadas. Al aspirar a afectar la manera en la que se mira el mundo, la *transgresión icónica* desea incidir más allá del plano de la percepción visual, hasta el grado de la subjetividad interpretativa, para incidir en el ámbito regular de las las

¹⁴⁹ *Ibid.*, 236.

significaciones, ahí donde están enraizados los esquemas arquetípicos de la imaginación intersubjetiva.

En suma, la operación formante de la transgresión icónica implica una curva, un retorno que empieza con la mirada. Mirar con desconfianza, con sospecha, en el sentido de una verdadera visión crítica; que requiere que el sujeto se conciba como sujeto histórico, social y cultural. Luego, hace falta imaginar una contestación, proyectar una respuesta que a través de una alteración formal, en la configuración de la imagen haga florecer la mirada crítica. Lo que se percibe como alteración de una imagen en la transgresión icónica no es más que la proyección - representación, la pregnancia, de la mirada crítica del artista. Por último, el productor de la nueva imagen es al mismo tiempo el primer espectador, a través de su mirada activa («visión interpretativa») (Zamora, p. 236) piensa, forma, imagina, crea y ve representada el producto de su imaginación.

2.4. La transgresión icónica como activismo visual

En el contexto de un mundo globalizado aquejado por múltiples problemáticas que se perpetúan en el territorio de la cultura visual, es que nos parece relevante reflexionar en torno a formas de resistencia imaginal, congruentes y realizables mediante actos simples. Hemos hecho énfasis en la urgencia de orientar las prácticas de producción de lo visual, en todos sus ámbitos, bajo un requerimiento ético que procure un cambio de paradigma en las dinámicas que afectan al mundo en el registro de lo social y lo subjetivo.

Como consecuencia de un alarmante diagnóstico sobre los efectos de la alienación, a partir de la década de los sesenta del siglo veinte y en adelante, se han emprendido múltiples esfuerzos más allá de las artes, como en la filosofía y en la teoría sociopolítica, que apuntan a atender una variedad de escenarios en crisis por medio de la coordinación de recursos materiales, conceptuales y estéticos. Prueba del despertar que se da en el arte como espacio

social desde donde procurar la transformación de las condiciones de existencia, es el *Mensaje en el Di Tella* que el argentino Roberto Jacoby presenta en 1968, donde se lee:

[...] Vanguardia es el movimiento de pensamiento que niega permanentemente al arte y afirma permanentemente la historia. En este recorrido de afirmación y negación simultánea, todos los fenómenos de la vida social se han convertido en materia estética: la moda, los medios de comunicación de masa, la industria y la tecnología, etc. "Se acabó la contemplación estética porque la estética se disuelve en la vida social". Se acabó también la obra de arte porque la vida y el planeta mismo empiezan a serlo.

Por eso se esparce por todas partes una lucha necesaria, sangrienta y hermosa por la creación del mundo nuevo. Y la vanguardia no puede dejar de afirmar la historia, de afirmar la justa, heroica violencia de esta lucha.

El futuro del arte se liga no a la creación de obras, sino a la definición de nuevos conceptos de vida y el artista se convierte en el propagandista de esos conceptos.

El 'arte' no tiene ninguna importancia. Es la vida la que cuenta, es la historia de estos años que vienen en la creación de la obra de arte colectiva más gigantesca de la historia: la conquista de la tierra, de la libertad por el hombre¹⁵⁰.

Es así que a partir de la segunda mitad del siglo XX algunos artistas comenzaron a integrar contenidos de crítica social antisistémica en su labor; es el caso de Barbara Kruger, quien a principios de los ochentas usó su experiencia como publicista para producir obras ícono-textuales de gran formato que, al tiempo que imitaban la retórica formal de la publicidad, incluían leyendas que impugnaban al sistema capitalista, como por ejemplo: «*you make history when you do business*»¹⁵¹. En el mismo sentido, el trabajo de Jenny Holzer consistió en la apropiación de los espacios publicitarios, desde donde desplegó mensajes que trastocaron la lógica mercantil del lenguaje autoritario de los *slogans* comerciales; por ejemplo cuando instaló

¹⁵⁰ Roberto Jacoby, *Mensaje en el Di Tella*, 1968.

¹⁵¹ Barbara Kurger, *You make history when you do business*, 1982,

sobre un edificio en Londres un enorme rótulo de neón con el mensaje: «*savour kindness because cruelty is always possible later*»¹⁵².

Si bien, los ejemplos anteriores ocupan preponderantemente una materia lingüística, la creciente conciencia sobre el poder de la imagen y su distribución mediática han ido atrayendo a cada vez más especialistas preocupados por interpelar el flujo de la hegemonía visual. Nicholas Mirzoeff denomina a éste tipo de prácticas que derivan de una reflexión crítica sobre la cultura visual con el nombre de «activismo visual»¹⁵³. En este campo de acción participan aquellos individuos y colectivos para quienes la cultura visual representa un ámbito por el cual es posible generar un cambio, desde las artes, la academia o cualquier otra práctica que acoja de forma consciente la materia activa de lo visual. En resumen, dice Mirzoeff, el activismo visual es la interacción entre píxeles y acciones para generar un cambio¹⁵⁴; mientras argumenta que si bien durante la década de los noventa la cultura visual se interesó por cuestionar las formas de representación, actualmente se concentra en la autorepresentación como espacio para la formulación libre de las identidades.

Mirzoeff menciona a manera de ejemplo el caso de la fotógrafa sudafricana Zanele Muholi, quien a través de su obra combate, al tiempo que hace visible, el racismo, los prejuicios y los estereotipos alrededor de las identidades negras, oprimidas y marginadas durante siglos. Muholi se define a sí misma como una «lesbiana negra» y una «activista visual»¹⁵⁵. A este ejemplo podemos sumar el de otros actores que, si bien no se autodefinen explícitamente como activistas, a través de su propia imagen atienden problemáticas de violencia sistemática e intolerancia; es el caso del artista y antropólogo oaxaqueño Lukas Avendaño, quien se identifica como Muxe y en cuyos performances atiende cuestiones de género, raza e identidad desde la cultura visual.

¹⁵² Jenny Holzer, *Survival*, 1983,

¹⁵³ Nicholas Mirzoeff, *How to see the world. An introduction to images, from self-portraits to selfies, maps to movies and more* (Nueva York: Basic Books, 2016), 283.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 293.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 284.

En un contexto globalizado, la denuncia que exhibe las violencias que se han ejercido a través del control de lo visual sobre grupos raciales y comunidades específicas, nos atañen a todos. En este sentido, Mirzoef señala la universalidad de los cuestionamientos levantados en la obra de Muholi:

¿Qué significa ser visto, ser un ciudadano en la era global? ¿Quién nos representa a escala local y nacional en una sociedad globalizada? ¿Si el estado no puede respaldar sus propias declaraciones con acciones, cómo representarnos a nosotros mismos, visual y políticamente?¹⁵⁶.

Estos cuestionamientos, dice Mirzoef, resuenan con un cambio de pensamiento en torno a la representación que se dio alrededor del 2001, cuyas reiteradas y variadas expresiones han dado la pauta para encontrar formas de representarnos a nosotros mismos: «desde las selfies hasta la proyección de una nueva concepción de “pueblo”»¹⁵⁷ esta sería, según Mirzoeff, la vocación actual del activismo visual¹⁵⁸.

En suma, estudiar la cultura visual y ejercer el «*visual thinking*», como parte de la inteligencia imaginal, provee las herramientas a aquellos que pretenden intervenir en el flujo visual mediante la acción, pues les permite comprender la profundidad de las interacciones y sus efectos en el devenir social y subjetivo. Así como la *transgresión icónica*, es posible imaginar infinidad de estrategias por las cuales practicar una acción reflexiva en torno a la imagen, con la cual intervenir en la cultura visual, ya sea desde las pinturas de caballete, los murales, el graffiti, la moda, los stickers, los memes, las películas, los video ensayos o desde el propio cuerpo, por mencionar algunas trincheras de la resistencia imaginal.

La necesidad de acciones reflexivas que partan de una ética de responsabilidad social, se intensifica desde que crece la potencia y el alcance de las formas de alienación y

¹⁵⁶ *Ibid.*, 286.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ En el sentido en el que la idea de «activismo visual» se refiere a la coordinación de acciones y representaciones desde el pensamiento visual para incidir de manera positiva en la realidad, quizás preferimos el término de «praxis», que Paulo Freire explica como la conjugación de la reflexión y la acción, o sea un acción reflexiva, pensante. Freire, *Pedagogía del oprimido*, 105.

dominación, en una extensa variedad de esfuerzos vigentes dedicados a controlar las mentalidades desde la intensa y profunda gestión de lo visual. En este sentido, las praxis de la resistencia imaginal han debido acudir a estrategias de guerrilla, ocupando resquicios mediáticos por los cuales intervienen para confrontar la realidad de maneras súbitas y explosivas. Consideramos entonces que en el enfrentamiento de ciertas representaciones desde la acción reflexiva yace la posibilidad de edificar un puente hacia la liberación imaginal; en dicha confrontación se encuentra la «heróica violencia» a la que se refiere Roberto Jacoby y que para Žižek es incluso necesaria en la tarea de lograr la paradoja de la una liberación forzada: «*This is a paradox we have to accept: The extreme violence of liberation. You must be forced to be free. If you trust simply your spontaneous sense of wellbeing or whatever you will never be free. Freedom hurts*»¹⁵⁹. En este sentido, la violencia dialéctica que escenifica la transgresión icónica no pretende anular el discurso ideológico, sino simplemente antagonizarlo con el fin de exponer una tensión permanente, irresoluble, desplegando a los íconos en su apertura, por la cual el sujeto pueda ejercer una verdadera autonomía significativa ante lo representado. De modo que su efecto liberador es más un paulatino tratamiento que disuelve la exclusividad de un único aparato simbólico como referencia de las formas de existencia, que el radical desmantelamiento y establecimiento de un nuevo orden visual.

Vemos entonces que el desafío en la praxis de la *transgresión icónica* es doble. Por un lado, es indispensable encontrar los canales mediáticos por los que producir un corto circuito sobre la continuidad del *establishment* visual. Por otro lado, un desafío de igual importancia es el de identificar alteraciones que susciten una verdadera fricción y efervescencia sobre las formas que se critica; de manera que se evite caer en una intervención estéril o de baja intensidad, que no consiga poner en crisis su estabilidad ideológica y que termine por normalizar su efecto, cauterizando la mirada en sus terminaciones sensibles. Dichos desafíos pueden ser sorteados en la medida en la que se cultive un modo de ver activo, capaz de

¹⁵⁹ Žižek, *A pervert's guide to ideology*.

renovarse y de poner bajo juicio constante aquello que se presenta ante los ojos, un modo de ver suspicaz que resume aquello a lo que nos referimos al hablar de una mirada crítica. La mirada es entonces la herramienta fundamental de la *transgresión icónica*, pues en ella yacen los presupuestos por los que es posible poner en jaque a las imágenes que la hegemonía ofrece; pues como explica Fernando Zamora: «*En el mirar hay un ver que lleva adicionado un saber, un interpretar, un créer, un dudar, un desear, un temer, un comparar, un recordar*»¹⁶⁰. Cultivar la mirada crítica consiste también en una praxis que conjuga el ver con el pensar, con el sospechar, con el imaginar; a través de ella el observador actualiza su punto de vista, transformando su mundo. Para desenraizar al individuo del aparato que le somete a una jerarquía funcional de valores estandarizados, en el sentido en el que Andrea Soto advierte que «cuando algo funciona es porque ya está superado», es urgente ofrecer vínculos de alteridad visual, donde se invite a la vista a cultivar esa nueva mirada indisciplinada:

Practicar maneras de ver que no se adhieran a funcionamientos [...] Lo suyo sería un cierto privilegio por el cultivo de lo disfuncional, alimentando los sentidos de su ambigüedad, recordando que cultivar no es solo habitar, quedarse y tener cura, sino también es una palabra que deriva de cólera; seguir la espuma de la cólera indisciplinaria e indisciplinada por naturaleza¹⁶¹.

Es así que por medio de la transgresión de ciertos íconos buscamos descomponer aquellos «modos de ver» estandarizados, que en la medida en la que son impuestos cooptan los territorios que rigen las formas de existencia en «modos de ser» estandarizados; de forma nuestros modos de ver determinan las formas en las que vivimos: «El hecho de que no *podamos* ver las cosas de otro modo al que las vemos implica que hemos vivido insertos en un “modo de ver”, en un “ver como”, o en una “forma de vida”»¹⁶². Se comprende entonces que el operador de una praxis de la resistencia imaginal deba primero ampliar los límites de su «modo

¹⁶⁰ Zamora, *Filosofía de la imagen*, 240.

¹⁶¹ Soto, *La performatividad de la imagen*, 120.

¹⁶² Zamora, *Filosofía de la imagen*, 259.

de ver—modo de ser»: «Así como cada quien crea las imágenes que su modo de ser le permite crear, cada quien ve lo que éste le permite ver [...] Asimismo, los proyectos creativos del artista tampoco pueden rebasar los límites ontológicos de lo que para él es posible querer hacer»¹⁶³. Siempre que el «modo de ver» se encuentra intrínsecamente ligado al «modo de ser» y por lo tanto al «modo de existir», lo visual tendrá un papel medular en las formas de existencia social y en la capacidad de romper con viejas formas para plantear nuevas.

Por todo lo anterior podemos pensar en la *transgresión icónica* como una estrategia de resistencia imaginal, que se articula por medio de una praxis subversiva de vocación liberadora, en la que se practica la violenta confrontación de las representaciones que han estandarizado los «modos de ver—modos de ser». De forma que la *transgresión icónica*, es finalmente una praxis política y social, que en contraste con las tácticas opresivas de la alienación, aspira a través de difundir su sentido crítico a devolverle al sujeto la autonomía de su relato simbólico, otorgándole la agencia para repensar e imaginar formas de relacionarse con el mundo. Pues consideramos que es una posibilidad universal salir del estado de «naiveté básica y constitutiva» de la ideología, por medio del sometimiento del sujeto a un procedimiento crítico-ideológico, cuyo objetivo, explica Zizek, sería «llevar a la conciencia ideológica ingenua a un punto en el que pueda reconocer sus propias condiciones efectivas, la realidad social que está distorsionando, y mediante este mismo acto disolverla»¹⁶⁴.

Creemos pues que la *transgresión icónica*, en tanto estrategia de resistencia imaginal y praxis subversiva que aspira a trastocar los modos de ver para cultivar una mirada autónoma, es capaz de suscitar, aquella imagen a la que Andrea Soto atribuye la «capacidad para imaginar algo que no había sido imaginado», al tiempo que «abre también un nuevo espectador, una nueva espectadora, porque justamente abre una mirada y abre un pueblo que todavía no existe»¹⁶⁵.

¹⁶³ *Ibid.* Cursivas de Fernando Zamora.

¹⁶⁴ Zizek, *El sublime objeto de la ideología*, 55.

¹⁶⁵ Soto, *Andrea Soto Calderón en Arcos*.

3. Mediatizar las imágenes contestatarias

Una vez que se reconoce el problema mediático como uno de los desafíos que se deben sortear, como parte del emprendimiento de toda resistencia imaginal, el reto se vuelve tanto más imponente en la medida en la que se concibe la magnitud del orden visual que gestiona su hegemonía desde los medios masivos.

Consideramos que no hay tal cosa como la simple difusión de un mensaje, sino que se trata de un proceso complejo atravesado por una variedad de tensiones, que se expresan más allá del nivel material, formal y simbólico, y que en conjunto se resumen en la famosa frase de Marshall McLuhan: «el medio es el mensaje». De forma que reflexionar alrededor de la *transgresión icónica* nos obliga a detenernos en la cuestión de su mediatización, por la que aspira a cumplir su vocación social en la medida en la que su mensaje subversivo tenga mayor alcance. Se trata finalmente de la disposición circunstancial de representaciones sensibles en el plano intersubjetivo por medio de su instalación material, espacial y temporal; que en conjunto conjugan una totalidad significativa: «*materia, forma y contenido son lo mismo, en el sentido de que ninguno de ellos puede existir sin los demás*»¹⁶⁶. De modo que la mediatización de estas imágenes, en toda condición tecnológica, geográfica y lingüística, conlleva implicaciones plásticas, estéticas, políticas, históricas, económicas, sociales, culturales que entran en juego en el transcurso de lo privado a lo público. De forma que el proceso de interpretación de éstas imágenes trasciende el plano de la gráfica y sus representaciones materiales, en un acto de comprensión integral donde se entrecruzan múltiples niveles significativos del horizonte interno de la obra (mediáticos, culturales) con el horizonte subjetivo del sujeto, por el cual éste se hará una impresión total de lo que experimenta. En suma, las condiciones materiales de una imagen complementan el sentido de su interpretación, dado que hay una carga en su objetualidad, que

¹⁶⁶ Zamora, *Filosofía de la imagen*, 110. Cursivas de Fernando Zamora.

se suma al orden simbólico de la representación a la hora de producir un cierto significado cultural contextualizado.

Por lo anterior, sostenemos que toda resistencia imaginal que pretenda contestar el *establishment* visual, debe aplicarse a conciencia de los efectos que su puesta mediática suscite. Dicho requerimiento es mucho más vital en tanto que el aparato hegemónico que hemos identificado actúa absorbiendo toda clase de disidencias bajo su jerarquía de valores ideológicos; cuando les incorpora como parte de su oferta al tiempo que neutraliza su potencia subversiva. Las formas por las que el sistema hegemónico anula las expresiones contestatarias son tan variadas como simples: cuando se les reitera dentro de una retórica estéril de lo revolucionario, al enmarcarlas bajo la categoría de fetiches como producto de la cultura alternativa, incluyéndolas en su lógica de mercado, así como en la fría disección de los análisis académicos, en la presentación exotizada o en su inoculador emplazamiento dentro de la burbuja de la alta cultura, por mencionar algunos ejemplos.

Es así que la hegemonía global se propaga y extiende sin medida, integrando los imaginarios alternativos y locales, digiriéndolos y reformándolos bajo sus propias condiciones estéticas y simbólicas¹⁶⁷, con las que busca estabilizar, ordenar y homogeneizar la diversidad, para situarse como marco de referencia absoluto sobre las formas de existencia. Dicha circunstancia es gestionada desde las industrias especializadas de la confección visual, en las artes, el diseño, la moda, la publicidad, el entretenimiento, los medios informativos; pero quizás sea en el cine donde se puede constatar de manera más explícita su modo de operar. Sobre este territorio de la producción audiovisual Samuel Viñolo y Fernando Infante constatan el grado de sometimiento que el régimen estético totalitario de la industria del cine de entretenimiento aplica sobre la imagen «contra-ideológica»: «El poder institucional de Hollywood integra a la disidencia y la recupera, convirtiéndola en un género más de la extensa producción global»¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Véase, por ejemplo, la película *Coco*, producida por Disney y Pixar.

¹⁶⁸ Viñolo e Infante, “La imagen sometida”, 379.

Bajo estas reservas, nos preguntamos si, en la tarea de atacar el nivel superficial y profundo de las representaciones enajenantes, haría falta un esfuerzo proporcional, capaz de equiparar la potencia mediática de la operación hegemónica, para desequilibrar siquiera en alguna medida el ámbito general de su orden visual. Dicho esfuerzo proporcional requeriría de la coordinación de múltiples sectores con un importante factor de incidencia social (institucionales, académicos, políticos, corporativos), sin embargo, esto pondría en riesgo su estabilidad simbólica, justificada dentro del mismo sistema que se pretende dismantelar. En este sentido, cabe cuestionar, no las buenas intenciones, sino la incapacidad pragmática de las instituciones culturales para ser el puente entre las expresiones urgentes y la sociedad. Ocurre que ciertos recintos culturales como museos, ni hablar de ferias y galerías de arte, anulan el filo crítico depositado en una obra, pues evitan el trauma del enfrentamiento de la realidad por medio de filtrar la experiencia a través del contexto museístico o cuando se les reduce a fenómenos estilísticos e históricos por medio de su disección en los textos de sala, que en palabras de Andrea Soto, «muchas veces reduce a su expresión mínima lo que es una de las mayores riquezas del arte: su capacidad para fracturar un mundo sensible»¹⁶⁹.

Frente a esta circunstancia, cabe preguntarnos: ¿Cómo formular instancias de disidencia visual por medio de la ocupación de estrategias mediáticas cuyo empleo no implique la anulación de su potencial subversivo? A primera vista podríamos decir que dicha resistencia tendría que articularse fuera de los marcos institucionales y de mercado que hemos identificado. En sintonía con esta cuestión, Nicholas Mirzoeff se pregunta «¿Qué espacios de autonomía son aún viables como legado de las prácticas contravisuales?»¹⁷⁰. Hemos visto que para Mirzoeff, la democracia, la educación y la autorrepresentación son vías por las que es posible poner en marcha prácticas contravisuales; en este sentido, opina que plataformas como el internet ofrecen aquellos espacios democráticos.

¹⁶⁹ Soto, *La performatividad de la imagen*, 95.

¹⁷⁰ Mirzoeff, "El derecho a mirar", 60.

Sin embargo, antes de que las tecnologías de la computación y las telecomunicaciones “democratizaran” la producción y distribución masiva de lo visual, existieron esfuerzos que contestaban al orden hegemónico a través de la producción gráfica de protesta, haciendo uso de técnicas de reproducción accesibles como la fotocopia, el grabado, la serigrafía y el estencil, entre otras formas de enfrentar al Goliath de la hegemonía visual. La garantía democrática por lo menos en lo que toca a la difusión de dichas resistencias estaba basada en intervenir el espacio común de lo público.

A partir de la “democratización” de las tecnologías computacionales y de las telecomunicaciones, con aparatos como los teléfonos inteligentes y específicamente a través del internet, el monopolio de las imágenes se fracturó para dar entrada por primera vez al usuario común. Si bien, las corporaciones y los gobiernos continúan imponiendo con fuerza sus narrativas visuales a través de la distribución masiva de sus representaciones con el fin de «mimetizar nuestro deseo»¹⁷¹, comunidades cada vez más grandes de usuarios de múltiples generaciones se apropian del flujo de distribución masiva de las imágenes. Es así que, a través de plataformas digitales como las redes sociales se han puesto en práctica una variedad de iniciativas que cultivan la mirada crítica por medio de ilustraciones, textos, videos y memes¹⁷². Sin duda la expansión de fenómenos culturales como el meme han resaltado no solo la capacidad de la imagen para transmitir una constelación de profundas relaciones icono-textuales significantes atadas a una serie de códigos contextuales y culturales, sino que han terminado por renovar el campo de la producción visual que alguna vez pareció estancada al servicio de lógicas comerciales (en el diseño) y de la especulación (en el arte).

De modo que el estado actual en la “guerra de las imágenes” se caracteriza por el empoderamiento del sujeto común bajo el apelativo de “usuario”, que si bien antes permaneció

¹⁷¹ «Las tecnologías recientes con las que interactuamos son más veloces que nosotros, por lo que sistemáticamente intentan anticipar lo que tratamos de hacer o polarizan posiciones estandarizando nuestro deseo, nuestro comportamiento, promoviendo un deseo mimético». Soto, *La performatividad de la imagen*, 39

¹⁷² Por ejemplo, las cuentas de instagram @somoslanuevaola y @mexicoischeap.

inactivo y apresado por sus límites materiales, hoy es capaz de contestar, organizarse, comunicar y distribuir sus propias referencias de vida haciendo uso de relativamente pocas herramientas. Cuando el usuario invierte la función de las plataformas digitales de libre acceso, originalmente concebidas con el fin de constreñir el flujo de las experiencias hacia formatos mercantilizables, para difundir contenidos contestatarios se pone en marcha un proceso de intervención o inserción subversiva. Intervenir, junto con transgredir, mirar e imaginar, es un verbo esencial en la praxis de toda resistencia imaginal. Por medio de la intervención de los canales mediáticos es que se consigue interrumpir la normalidad regulada desde los poderes hegemónicos para propagar activaciones críticas. Podemos encontrar un claro ejemplo de este tipo de intervención subversiva en la obra de Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* de 1970, que consistió en imprimir opiniones críticas y mensajes antiimperialistas como «*yankees go home*» sobre botellas de refresco retornables que luego fueron reincorporadas a su circulación. Es así que a través de estrategias orientadas a ocupar los mismos canales por los que se reitera una ideología, en la transgresión y la intervención, es posible «estar allí donde no se nos espera», tal como propone Andrea Soto:

El problema de la inflación visual no se resuelve eliminando las imágenes o intentando reducir su número, tampoco dejando las pantallas en negro —como si esto no fuese también una imagen—, gesto que no sería menos ingenuo que pensar que el problema de la dependencia con los dispositivos móviles se resuelve eliminando los *Smartphones*. El desafío está en cómo liberar los dispositivos de su captura, cómo establecer otras relaciones con ellos para que se abran sus fuerzas creativas. Ejercitarnos en estar allí donde no se nos espera, desarrollar vínculos locales, crear contextos en donde las únicas imágenes que sobreviven no sean aquellas que con un mínimo de esfuerzo tienen un gran impacto. Imágenes que objetan los pactos de gobernanza que constituyen las formas de visibilidad y sus políticas de distribución¹⁷³.

¹⁷³ Soto, *La performatividad de las imágenes*, 42.

De modo que para exponer a comunidades específicas a la radioactividad de las imágenes singulares, no hegemónicas, se intuye la urgencia de ocupar los espacios orgánicos del mirar cotidiano, donde la presencia de nuevas formas puedan suscitar un corto circuito en la circulación de lo visual, formulando nuevos «modos de ver».

Paralelamente a los esfuerzos que se producen mediante la intervención de los medios de masas, existen iniciativas de menor impacto que operan una resistencia imaginal guerrillera; comunidades locales basadas en lógicas alternativas que a través de tejer redes de empatía y solidaridad logran ampliar sus territorios de acción. Es el caso de las colectividades que se reúnen en torno a la producción de “panfletos” de bajo costo, según la ética del «hazlo tú mismo», dedicados a la difusión del dibujo, la poesía, el ensayo y la narrativa; publicaciones de tirajes cortos que son conocidos bajo el término genérico de *fanzine*. La comunidad del *fanzine* es un ejemplo que ratifica la posibilidad de articular colectividades autogestivas para crear espacios donde se ejerza una verdadera autonomía simbólica, donde la constante sea la de contestar y replantear las dinámicas que perpetúan problemáticas sistémicas y estructurales como el racismo, el machismo, el clasismo, la distribución del trabajo y la riqueza; donde se tejan nuevas formas inter-epistémicas de habitar y experimentar el mundo.

En suma, concluimos que las formas de resistencia imaginal de vocación liberadora deben ser capaces de articular nuevas formas que la mirada pueda habitar, para así transformar el mundo visible, mediante la transformación de sus espacios posibles: «El trabajo de hacer imágenes disidentes o que desacaten los mandatos de normatividad no sería, entonces, tanto el de la denuncia como el de imaginar espacios, construir una escena para esas realidades inexistentes que no tienen imagen»¹⁷⁴.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 135.

Capítulo III.

EL ÍCONO MUTANTE

En las profundidades de las oscuras y turbulentas aguas del pantano imaginal habita una representación deformada por los procesos de la mirada crítica, de cuya forma original no queda más que el rastro de un semblante transgredido a fuerza de intervenciones lúdicas. Se dice que aquellos que le han visto llegan a experimentar cambios extraños en sus modos de ver y que incluso algunos no vuelven a ser los mismos. Nos referiremos a esta misteriosa criatura, que acecha desde los espacios de contestatariedad visual para irrumpir lo imaginario con su apariencia subversiva, como el *ÍCONO MUTANTE*.

En un mundo plagado de formas estandarizadas, que el mercado pone en circulación «creando imágenes para consumir objetos y no para construir miradas»¹⁷⁵, el *ícono mutante* surge como parte de una resistencia que desea transgredir los imaginarios hegemónicos. El *ícono mutante* opera de la misma manera que un artefacto explosivo, que es arrojado ante la vista del observador cual bomba molotov con el objetivo de alterar su mirada. En él, se comprueba el potencial intrínseco en las imágenes de la hegemonía para ser instrumentadas como herramientas generadoras de pensamiento crítico; toda vez que rompe con la normalidad formal de sus representaciones, abriendo sus lecturas posibles, poniendo en cuestión su discurso original, extendiendo la profundidad de su fondo significativo, que ahora cuenta con una antítesis, por la cual el observador aumenta su visión del mundo.

Al alterar la estabilidad simbólica de ciertas representaciones, por medio de la acción deformante de la *transgresión icónica*, lo aparentemente inocente se revela perverso, mientras que se descubre la farsa tiránica de lo carismático, proceso por el cual el sujeto sale también transformado. Pues lo simbólico se encuentra fuertemente entrañado en nuestro ser, ya lo dice

¹⁷⁵ Soto, *La performatividad de las imágenes*, 35.

Fernando Zamora: «Podemos cambiar nuestros signos y seguir adelante; pero no podemos cambiar nuestros símbolos sin cambiar nosotros mismos, en lo más profundo de nuestro ser»¹⁷⁶.

En el mismo sentido, el *ícono mutante* no se presenta como la referencia parcialmente mimética de un ícono original, sino que es una nueva singularidad visual. De modo que son por sí mismas imágenes nuevas que se insertan en el flujo de distribución masiva de las representaciones, donde su nueva lectura resuena y hace sentido sobre las significaciones del ícono aludido. Este proceso de superposición y actualización de los significados y sus lecturas no tiene límite y se puede reciclar indefinidamente. De modo que, el *ícono mutante* más que una nueva imagen, es una nueva forma de ver lo preexistente.

Su condición generativa, es resultado de la sospecha y de la incomodidad. El *ícono mutante* levanta el telón que encubre al operador del orden visual; su planteamiento crítico delata a aquel que se beneficia de instalar sus referencias visuales, ya sea para perpetuar un orden o para obtener ganancias económicas mediante la enajenación. En otras palabras, la mirada crítica transparenta las superficies ideológicas de las imágenes para revelar aquello que ocultan. La *transgresión icónica* sería solo el acto de develar aquella contradicción intrínseca de las imágenes ideológicas a través de intensificar esa «fuerza de resistencia poética y política de una imagen» que según Patrick Vauday «se funda en su potencial diferencial, capaz de hacer y deshacer estereotipos y lugares comunes»¹⁷⁷.

Hablamos de una práctica transgresora común que ha sido realizada desde tiempo atrás, mucho antes de los *Tijuana Bibles*, y que perdurará más allá de las pintas que los grupos feministas hacen sobre los monumentos, por personas de múltiples procedencias que se apropian de los imaginarios visuales hegemónicos para alterarlos y modificarlos, a pesar de toda ley destinada a proteger la propiedad intelectual. Abordamos entonces un fenómeno

¹⁷⁶ Zamora, *Filosofía de la imagen*, 312.

¹⁷⁷ Patrick Vauday, *La invención de lo visible*, 19.

imaginal que nace al margen del monopolio del arte, pues la lógica fundamental en este tipo de producción visual es desprenderse de los cánones éticos y estéticos regulados por los espacios de acción institucionales. Por este motivo es que la historia del arte le desdeña, como manifestación inferior de la inconformidad popular. Lo cierto es que son expresiones que se relacionan con una genealogía de las prácticas sociales contestatarias, desde que rechazan la escena elitista de la alta cultura se ubican en una posición contraria, en este sentido vemos que no apelan a un público, sino a una comunidad. Es así que hemos querido llevar esta reflexión, fuera del marco de las prácticas artísticas, en el plano amplio de la cultura visual, de acuerdo con el teórico de los estudios visuales, James Elkins, quien afirma que «*las imágenes no artísticas pueden ser tan convincentes, elocuentes, expresivas, históricamente pertinentes y teóricamente comprometidas como el objeto tradicional de la historia del arte*»¹⁷⁸.

En suma, el *ícono mutante* lleva una pregnancia crítica particular, capaz de redefinir los vínculos que mantenemos con las representaciones que por una u otra razón protagonizan nuestra experiencia visual. Se trata de una entidad disruptiva que abre un vórtice de connotaciones plurales, que trascienden el orden de la representación y de la intención creativa. Son imágenes inesperadas, punzantes y peligrosas que irradian su radioactividad imaginal descomponiendo el orden de valores al que quizás nos hemos subyugado inconscientemente.

1. Un fanzine para un archivo de imágenes transgresoras

La investigación realizada en torno al *ícono mutante* resultó en un archivo de imágenes que fui recolectando a lo largo de mi transitar visual cotidiano. Durante dos años perseguí la pista de varias representaciones que atraparon mi mirada, atraído por lo que percibí como una incandescencia subversiva; cuyo calor irradiaba de la violencia de su desfiguro. Es así que logré juntar una cantidad moderada de *íconos mutantes*. Si bien, cuando recién comencé a prestar

¹⁷⁸ James Elkins, citado por Keith Moxey en *Los estudios visuales y el giro icónico*, 13.

atención a éstas formas transgredidas creí que encontraría muchas más. Lo cierto es que me vi limitado por ciertas condiciones que me fui imponiendo, por ejemplo, no consideré aquellas imágenes que se quedaran en la simple referencia, parodia o recontextualización de los íconos aludidos, condición que sesgó de manera importante mi colección. En cambio, me concentré en aquellas representaciones que expresaran la coordinación de una alteración radical sobre forma y contenido. Sin embargo, sería más justo decir que me dejé llevar por corazonadas a la hora de seleccionar ciertas imágenes, que por algún rigor metodológico.

El interés que despertaron en mí estas representaciones, tiene que ver con una fascinación por la gráfica alternativa que descubrí al haber iniciado un proyecto editorial colaborativo, dedicado a la difusión de nuevas propuestas de narrativa gráfica e ilustración. Durante cuatro años, hasta la fecha, me he dedicado a la edición, impresión y distribución autogestiva de publicaciones de manufactura artesanal. Es así que me fui acercando a una pequeña comunidad que encontró en el fanzine una forma simple y efectiva de difundir sus producciones gráficas por medio de la edición artesanal, donde he tejido lazos de amistad y colaboración estrecha con una buena parte de la escena local. Dicha experiencia no solo me abrió los ojos en cuanto a la singularidad de las imágenes que se producen desde los territorios de la marginalidad cultural —que no solamente se han exiliado de la cultura popular global, sino de la esfera del arte contemporáneo— sino que además pude concebir e incorporar mi vocación creativa desde el rol del editor. Encontré así que no son pocas las razones por las que la edición se puede considerar una praxis creativa amplia, profunda, vital y gratificante.

En vista de lo anterior, considero que decantar una pequeña selección de imágenes, parte del archivo del *ícono mutante*, bajo el formato de un fanzine es congruente con mi campo de acción creativa. Sin embargo, percibo claramente la contradicción que se halla en la intención de difundir imágenes contestatarias a través de un medio de poco alcance, cuyas cualidades particulares —como su tiraje limitado y factura artesanal— le convierten en un

fetichismo de la cultura alternativa, reservado para ciertos círculos de coleccionistas¹⁷⁹. En este sentido, me justifico asegurando que se trata tan solo del punto de partida de un proyecto de difusión y mediatización de mayor intensidad y largo aliento, que dispersaré a través de plataformas digitales así como en eventuales intervenciones sobre el espacio público.

La publicación del fanzine *El ícono mutante*, bajo el sello editorial Fauna Nociva, es por un lado el cierre de un primer momento de reflexión en torno a las transgresiones gráficas, mientras que por otro, se puede entender como la continuidad de una serie de ensayos visuales colaborativos que he realizado desde el 2018. El primero de ellos fue una colección de dibujos y collages míos que hacían eco de la obra de Joseph Albers, titulado *Homenaje*³ (2018), más tarde edité una colección de ilustraciones y tiras cómicas de distintos ilustradores e ilustradoras de la escena de la gráfica subterránea local bajo la temática del *Gen Egoísta* (2018), por último y como parte de la investigación presente, edité un pequeño fanzine colectivo con ilustraciones y tiras titulado *Cómo dibujar al Pato Donald* (2019). En conjunto con *El ícono mutante*, estos ensayos gráficos están dedicados por completo a la producción y al pensamiento visual.

El ícono mutante es una publicación artesanal impresa en risografía y serigrafía. Las imágenes contenidas en el fanzine han sido dispuestas bajo la lógica del montaje. Lo que se ve a través de sus páginas no son imágenes planas que se presentan llana e inmediatamente, sino que es posible percibir que se trata del registro fotográfico de la disposición espacial de varios recortes. Con esto pretendo dar un doble efecto: de casualidad, donde cada imagen es independiente de la otra a pesar de su cercanía, de modo que lo que vemos es una coincidencia imaginal de millones posibles; así como un efecto de fuga dimensional que nos advierte que no tratamos con imágenes impresas en una hoja, sino que vemos de segunda mano, imágenes materiales que existen físicamente y transpiran su potencia objetual. Es así

¹⁷⁹ Surgen otras cuestiones que se quedan sin responder: ¿Qué implica o para que sirve hacer un fanzine en tiempos de la digitalidad? ¿Por qué escoger un medio limitado y deteriorable? ¿Es una forma obsoleta de difundir imágenes? ¿Cómo convive en un mundo que empieza a rectificar la libertad de reproducibilidad a través de los nfts?

que cada imagen se bifurca en la unidad de su procedencia, temporalidad, ocasión, tamaño y sin embargo, se reúnen en un conjunto donde se encuentran presentes simultáneamente, articulando grupos formales y temáticos. De modo que a lo largo de la publicación es posible detectar un relato general que se trama en las tensiones de su secuencialidad, activada a través de una temporalidad acompasada por el ritmo del ojo y el movimiento de la mano en el cambio de cada página. Dicha narrativa se desplaza a lo largo de dos vértices, uno histórico, en el cual se percibe una crónica lineal donde hallan en síntesis pasado y presente, y otro territorial, que transita de lo occidental a lo local y de lo local a lo global. Igualmente se encuentran presentes aquellos registros que identificamos en el análisis de los íconos de la hegemonía en el primer capítulo, sean: la imagen del poder, la imagen de lo sagrado, la imagen del yo y la imagen del otro. Finalmente, el fanzine recolecta a través de sus íconos mutantes, una serie de voces críticas, que desde la transgresión visual articulan cuestionamientos hacia el colonialismo, el patriarcado, la homofobia y el poder político.

A continuación presento brevemente algunas ideas alrededor de la puesta en escena imaginal que forma parte del fanzine *El ícono mutante*. A veces tomaré en cuenta la intención original de las autoras y autores, sin embargo, la mayoría de las representaciones incluidas en esta edición mantienen el anonimato particular de las imágenes que se encuentran fortuitamente en el Internet. Por lo que abusaré de su cualidad abierta para referir relaciones que a veces pueden ser demasiado obvias y que otras veces espero que no parecerán demasiado rebuscadas.





1



2

1.1. América y Cristobal Colon

Las primeras páginas del fanzine presentan una confrontación fundamental alrededor del mito original del “Descubrimiento de América”. A la izquierda se encuentra una representación alegórica del continente americano, mientras a la derecha se puede ver una monografía de Cristóbal Colón intervenida.

Por su parte, nuestra alegoría de América (imagen 1) antagoniza un modo de representación que la iconografía europea del siglo XVII instituyó como la ratificación visual de su poderío sobre los territorios del Nuevo Mundo. Se trata de un dibujo en tinta sobre papel, producido en el año 2008 por el Equipo Jeleton, formado por Gelen Jeleton y Jesús Arpal Moya. En éste, se pueden reconocer dos referentes clave, dos representaciones alegóricas de América al que el Equipo Jeleton alude de manera explícita para distinguir su visión a través de las diferencias icónicas.

En primer lugar, es posible reconocer la referencia al grabado de 1600 que el artista holandés, Theodor Galle, incluye en su *Nova Reperta*, colección de imágenes dedicada a presentar las innovaciones y descubrimientos realizados durante el Renacimiento. En el grabado de Galle —que por cierto está basado en un dibujo del holandés Jan Van der Straet— aparece, recién llegado a las tierras que llevarían su nombre, portando una cruz y un astrolabio, el explorador florentino Américo Vesputio, que ha venido a “despertar” al continente americano, representado en la forma de una joven mujer desnuda, que despierta de su letargo rodeada de algunas especies de fauna endémica. En segundo plano, al lado del explorador aguarda una imponente carabela, mientras que al fondo sobre tierra firme se alcanza a distinguir una escena de canibalismo. En el grabado del holandés la visión dominadora se vuelve patente, desde que Américo Vesputio, personaje occidental-masculino-activo, es quien despierta y da su nombre a América, representada como una entidad exótica-femenina-pasiva; se comprende entonces el sentido en el que la investigadora Rian Lozano califica al grabado de Theodor Galle como un

«ejemplo paradigmático para entender cómo funciona el lugar de enunciación de la mirada colonial»¹⁸⁰.

En segundo lugar, el dibujo del Equipo Jeleton hace referencia a la alegoría de América desarrollada por el italiano Cesare Ripa; que se encuentra presente en los elementos que distinguen al personaje: «Mujer desnuda y de color oscuro [...] ha de llevar un velo jaspeado de diversos colores que le cae de los hombros cruzándole todo el cuerpo [...] Con la izquierda ha de sostener un arco, y una flecha con la diestra [...] En tierra y al otro lado se pintará algún lagarto o un caimán de desmesurado tamaño»¹⁸¹. Sin embargo, en el dibujo se evitan otros elementos que en la descripción de Ripa hacen énfasis en el exotismo y la barbarie: «[...] bajo sus pies una cabeza humana traspasada por alguna de las saetas que digo. El cráneo humano que aplasta con los pies muestra bien a las claras cómo aquellas gentes, dadas a la barbarie, acostumbran generalmente a alimentarse de carne humana». De modo que las guías alegóricas de Ripa no pueden más que confirmar una visión eurocéntrica y colonial que todavía hoy perdura vigente en algunos imaginarios, visión por la que se consiguió instaurar la normalidad de un orden jerárquico colonial, en lo social, lo cultural, lo político y lo estético.

Es precisamente ese orden y esa visión lo que se pretende contestar a través de la América del Grupo Jeleton, que al presentar una redacción distinta de los elementos icónicos aludidos en las otras representaciones, puede ser vista, en palabras de Lozano, como «una lectura contemporánea y descolonial»¹⁸². En el nuevo dibujo desaparece Américo Vespucio, como protagonista activo, al tiempo que América no es más un cuerpo desnudo, indefenso y durmiente, sino que ha «abandonado su espera pasiva» mientras porta el arco y la flecha de la guerra o la cacería; al fondo permanece el grupo canibal, ¿será del explorador florentino el cuerpo que es preparado como plato principal? En conjunto, la variedad de elementos que

¹⁸⁰ Rian Lozano, *Conferencia: Visualidades descoloniales y otras torceduras desde América Latina*, presentada el 13 de diciembre del 2017 en la Universidad Miguel Hernández. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Po4vnh-yO70>

¹⁸¹ Cesare Ripa, *Iconología*, (Madrid: Akal, 2002).

¹⁸² Lozano, *Visualidades descoloniales*.

distinguimos, por inclusión o exclusión, resumen el contraste de la mirada colonial que se halla en las representaciones de Theodor Galle y Cesare Ripa; de este modo, dice Rian Lozano, «el Equipo Jeletón subvierte la representación clásica del territorio por conquistar, americano y femenino, con los valores asociados de inferioridad, barbarie y recepción pasiva del descubridor o penetrador»¹⁸³.

En la página de enfrente es fácil reconocer, gracias a su sombrero y corte de cabello característico, un retrato del navegante genovés Cristóbal Colón (imagen 2) que aparece en las fichas monográficas escolares; sin embargo, algo tiene distinto: sus cejas están delineadas, sus labios pintados y alrededor de él resaltan, escritas a mano, las palabras «si yo fuera mujer». *Cristóbala Colóna sic.* surge del proyecto *Si yo fuera mujer*, de Cynthia Ortega, quien parte de la acción lúdica de la intervención para criticar la preponderancia patriarcal por medio de increpar a ciertas figuras históricas y preguntarse cómo hubiera sido distinto el mundo si las mujeres hubieran ocupado ciertos espacios históricos. En este sentido, Cynthia juega a dar voz a la versión femenina de Cristóbal Colón, para decir cosas como: «Si yo fuera mujer [...] No hubiera asesinado a los indígenas, ni hubiera violado y golpeado a las indígenas [...] No hubiera hecho colonias, hubiera seguido con los pueblos [...] yo misma me hubiera hecho a la forma de América»¹⁸⁴. Es así que cuando Cynthia utiliza interviene directamente un recurso educativo, como las monografías, altera la retórica de todo un andamiaje didáctico organizado para propagar una narrativa específica; al tiempo que golpea la referencia varonil que determina el molde de las figuras de poder.

La visión subversiva y lúdica que origina a *Cristóbala Colóna* se une a una sinfonía de expresiones contestatarias que durante décadas han rodeado la figura de Cristóbal Colón, que han provocado el retiro de sus estatuas de las plazas públicas. En el marco de nuevas perspectivas críticas sobre el despojo y los abusos cometidos por los europeos durante la

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Cynthia Ortega, *Si yo fuera mujer*. Recuperado de <https://v.bienaldesdeaqui.co/cynthiaortega-salgado-mexico-si-yo-fuera-mujer/>

época colonial, se ha suscitando un cambio en la percepción de su hazaña histórica, de haber sido encumbrado como un descubridor y explorador visionario, patrón de la mezclas de razas americanas, a ser reducido a un ambicioso comerciante esclavista y genocida. En este sentido, el escritor Eduardo Galeano es contundente cuando dice: «el 12 de octubre de 1492, América descubrió el capitalismo. Cristóbal Colón, financiado por los reyes de España y los banqueros de Génova, trajo la novedad a las islas del mar Caribe»¹⁸⁵ y agrega que en su diario del Descubrimiento, «el almirante escribió 139 veces la palabra oro y 51 veces la palabra Dios o Nuestro Señor», de donde se deduce que la prioridad del saqueo casi triplica la de la evangelización para éste descubridor italiano. En suma, voces como la de Galeano amplifican la sospecha descolonial sobre personajes como Colón, al tiempo que desequilibran la narrativa europea y occidental del descubrimiento y la conquista. Mientras tanto, todavía algunos grupos —francamente patéticos— pretenden recuperar la hegemonía que alguna vez tuvieron sobre los pueblos latinoamericanos; bajo conceptos como el de “hispanidad” desean reforzar la jerarquía europea, patriarcal, racial y económica dentro de una nueva aberración delirante llamada “iberosfera”. Lo cierto es que a pesar de los esfuerzos de pensar la transmodernidad y la descolonialidad, Galeano nos recuerda que «Los indios, víctimas del más gigantesco despojo de la historia universal, siguen sufriendo la usurpación de los últimos restos de sus tierras, y siguen condenados a la negación de su identidad diferente. Se les sigue prohibiendo vivir a su modo y manera, se les sigue negando el derecho de ser»¹⁸⁶

La alegoría de América del Equipo Jeleton y la *Cristóbal Colón* de Cynthia Ortega son íconos mutantes, fruto de una mirada descolonizadora y antipatriarcal sobre los hitos del dominio europeo sobre el mundo americano. Ambas transgresiones subvierten varias dimensiones de una visión que hasta hace unas décadas se pensaba estática e irrefutable, cuyas consecuencias todavía son palpables.

¹⁸⁵ Eduardo Galeano, *Cinco siglos de prohibición del arcoiris en el cielo americano*. Recuperado de <http://www.ts.ucr.ac.cr/binarios/reconcep/reconc-00309.pdf>

¹⁸⁶ *Ibid.*



3



4

Nobile nos hic visto.



5



6



7

1.2. Dios, la Virgen y la Monarquía

Así como en 1555 apareció una pintura de la Virgen de Guadalupe en el templo del Tepeyac, así también en noviembre del 2020 apareció en instagram una virgen cuyo rostro guarda un especial parecido con la vedette Lynn May. El dibujo, creado por Camilo Cadena (imagen 3), suscitó algunas expresiones de gozo y no pocas críticas entre los usuarios de las redes sociales. Sin embargo, no fue nada comparado con el revuelo que una imagen similar provocó en el año de 1988, cuando Rolando de la Rosa presentó al público del Museo de Arte Moderno una pintura donde se sustituía el rostro de la guadalupana, por el de la estrella de Hollywood Marilyn Monroe. Según algunos medios, alrededor de seiscientas personas enardecidas acudieron al recinto donde se exhibía la pintura, titulada *El Real templo real*, exigiendo el cierre de la muestra, amenazando con entrar al museo a quemar la obra en cuestión. El evento, que ocasionó el despido del director del museo junto con la censura de la pintura, nos ayuda a dimensionar el efecto que ciertas imágenes producen sobre algunos sectores de la sociedad, especialmente cuando éstas atienden al sentido de lo sagrado y lo divino.

Mucho se puede decir sobre la importancia de la guadalupana en la cultura mexicana, empezando por que cada año decenas de miles de fieles hacen procesión para visitar a la virgen morena en la basílica de Nuestra Señora de Guadalupe. En ella se reúne la idea de la de la mujer indígena como núcleo de lo nacional, de la madre impoluta que sufre y se sacrifica abnegadamente por el hijo con la idea de la omnipresencia protectora de la divinidad cristiana. Desde que sustituyó a Tonantzin, bajo su culto se ha conglomerado una buena parte de la muy diversa sociedad mexicana, desde grupos descendientes de las élites novohispanas, hasta el más humilde sector campesino. Razón por la cual ha sido utilizada por distintos grupos de poder con el propósito de simpatizar con el grueso de la población; lo hizo la iglesia para ofrecer un vínculo local efectivo, lo hizo Hidalgo al iniciar el movimiento independiente, lo hizo el partido del Movimiento de Regeneración Nacional y lo ha hecho durante más de medio siglo el

consorcio televisivo predominante en México, que todavía hoy ofrece como parte de su programación una telenovela moralizante de gran impacto mediático, llamada *La Rosa de Guadalupe*. De modo que la Virgen de Guadalupe ha comprobado ser un instrumento mediático altamente eficaz.

Sin embargo, la aparición del dibujo de Camilo, nos revela que Instagram es el sitio actual de las apariciones de lo sagrado, donde el culto a la celebridad ha sustituido la liturgia a la que diariamente asisten con devoción millones de usuarios. En el cruce entre los registros de lo divino y la cultura popular, ya sea a través del rostro de Marylin Monroe o de Lyn May, la transgresión hacia la Virgen de Guadalupe también señala la doble moral de una sociedad que públicamente adora lo santificado, mientras esconde su devoción hacia los placeres mundanos.

A pesar de sus contradicciones, el registro de lo divino es otro territorio por el que el poder se expresa. Para mantener la estabilidad de su dominio, iglesia y estado han cooperado para fortalecer sus instituciones y encubrir sus atropellos. Es así que Francisco de Goya subvierte en su capricho 79 (imagen 4) la inocente apariencia con la que el clero pretende investirse, donde exhibe los abusos que se cometen aún entre las jerarquías más bajas de la iglesia, que si bien son conocidos por todos, actúan sin embargo, como si nadie les viera.

Así, con el objeto de no ser vistos y descubiertos como farsantes y tiranos, quienes participan del poder se apresuran a tomar las riendas de su representación y apretar con fuerza. Es en este sentido que durante siglos el retrato pictórico ha sido uno de los géneros principales por el que los potentados se presentan según una retórica que les enaltece. Si bien, el papa Inocencio X reclamó a Velazquez el grado de veracidad con el que lo había plasmado, mostrándolo viejo y de rostro duro, la interpretación que el pintor irlandés Francis Bacon hace de su retrato (imagen 7) transgrede por completo la sintaxis del poder, invirtiéndola, para presentar un estremecedora escena de putrefacción velada, cuyo grito silencioso sea quizás el eco de los horrores perpetrados en nombre de Dios.

De igual manera, a lo largo del mundo, la obsesiva gestión de las imágenes religiosas han justificado una enorme cantidad de atrocidades que todavía se cometen desde las instituciones que se adjudican la legitimidad de los distintos cultos. Ya sea a través reglamentar sus representaciones o por medio de su prohibición, las organizaciones religiosas han debido regular sus imágenes, desde que reconocen su poder particular. Si bien, a mediados del siglo XVI, mientras que en la Europa anglosajona se llevaba a cabo un proceso iconoclasta guiado por la reforma protestante, la iglesia católica se limitó a controlar, a través de las disposiciones del Concilio de Trento, la producción de los íconos religiosos; de los cuales dependía como medio didáctico para llevar a cabo su proyecto de evangelizar el Nuevo Mundo.

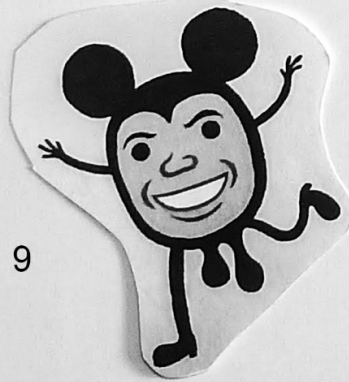
En contraste, algunas doctrinas evitan la representación figurativa de Dios, pues ésta sería una forma de reducir una presencia inabarcable, al tiempo que se abstienen de producir imágenes de sus santos para evitar la idolatría, es el caso de algunas sectas judías, musulmanas y luteranas. Probablemente el más famoso entre estos ejemplos sea el aniconismo que se practica en el islam, debido ciertos atentados terroristas con los que algunos fanáticos radicales pretenden escarmentar la difusión mediática de ciertas representaciones del profeta Mahoma. Fue el caso de la masacre realizada en enero del 2015 en las oficinas de la satírica revista francesa Charlie Hebdo, que resultó en la muerte de doce personas. La revista, que se asume atea y de izquierda, suele burlarse de la extrema derecha, así como de la religión católica, la religión judía e islámica en general; sin embargo, una editorial de noviembre del 2011 causó indignación entre la comunidad musulmana, al incluir en su portada al profeta diciendo «100 latigazos si no te mueres de risa» (imagen 6), luego de ataques a su sede y a su sitio web, un año después la revista publicaría una serie de tiras donde aparece Mahoma desnudo, que tendrían como consecuencia otros atentados. Si bien la prohibición sobre la representación de personas y animales en el arte sacro no proviene del Corán, sino de la Sunna, que contiene hechos y dichos del profeta, la reserva hacia las imágenes está más arraigada entre los sunníes. Resulta macabro que esta restricción haya terminado por provocar

una especie de idolatría a la inversa, que pretende vengar con violencia la representación de lo divino.

En conjunto, éstos icónos mutantes tienen en común la vocación profana, que practica el sacrilegio como acción crítica y liberadora. En ellos se constata el potencial de los accionamientos lúdicos por medio de los cuales resulta posible liberar a las imágenes de su rigidez dogmática; a la manera en que el situacionista Jamie Reid consiguió hacer de un retrato de la reina intervenido (imagen 5) con la frase «*God save the Queen*», una referencia legendaria de la contracultura y el anarquismo.



8

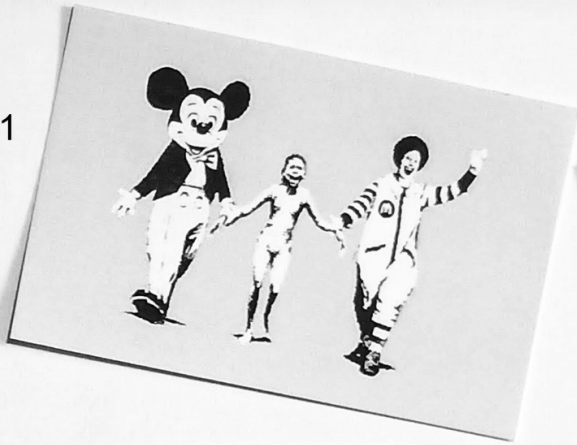


9



10

11



12



13



15



14



1.3. Imperialismo rastrero

Mickey Mouse, el amistoso ratón, emblema del gigante del entretenimiento estadounidense, es sin duda el caso más paradigmático entre los íconos de la hegemonía. Su popularidad mundial sobrepasa toda frontera, así como toda barrera cultural, al grado que Dorfmann y Mattelart aseguran que en algunos lugares llega a ser más famoso que ciertos héroes locales. A fuerza de su intensa difusión, Mickey Mouse se ha convertido en el referente internacional de lo infantil por antonomasia.

Poseedor de virtudes como la inocencia, la inteligencia y la valentía, el personaje cobra vida en tiras cómicas, dibujos animados y botargas, extendiendo su presencia sobre todos los medios y superficies posibles. Se trata de un ratón antropomorfo cuya iconicidad puede ser resumida en un grado de síntesis extrema, en tres círculos superpuestos. Hasta aquí parece tratarse de un inofensivo personaje de caricaturas dirigidas a niños, sin embargo, no se puede negar que en diversos contextos su silueta inconfundible se ha vuelto algo así como el estandarte del imperialismo norteamericano.

La omnipresencia de Disney sobre el planeta ha provocado su inevitable cruce con los diversos imaginarios locales, configurando identidades híbridas, que crecen enraizadas en una nueva multiculturalidad fragmentada. Este sincretismo moderno está presente en la pintura del artista Rubén Ortiz-Torres, titulada *Macho Mouse* (imagen 8), así como en el Mickey pachuco de Juan Kraeppellin (imagen 14), quienes integran la iconicidad del ratón con claves visuales propias de ciertas subculturas latinas, como los paliacates, los tatuajes, la camiseta, los pantalones arriba de la cintura.

En un sentido proporcional a su fama, el ratón ha sido referido con la misma intensidad por la crítica anti-imperialista. Es así que Banksy lo coloca junto con la mascota de la franquicia de comida rápida, Ronald McDonald, escoltando a una víctima infantil de la guerra de Vietnam (imagen 11), para exhibir el paradójico discurso de libertad y democracia con el que Estados

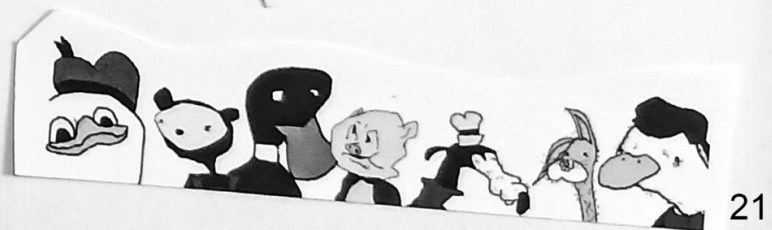
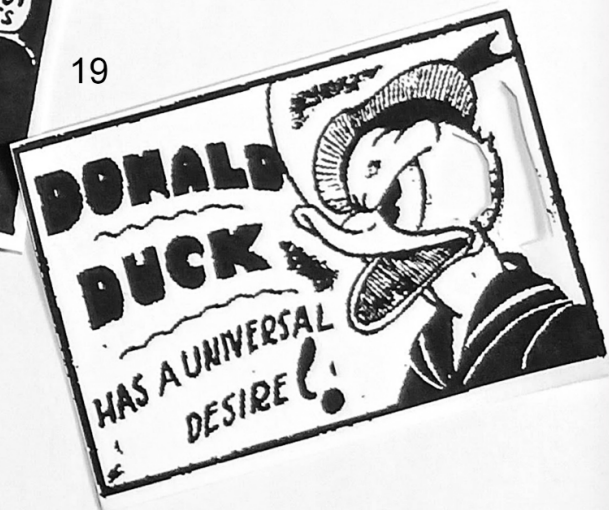
Unidos justifica sus masacres, entre cuyas víctimas se cuentan los mismos niños que pretende divertir desde su industria del entretenimiento. En sintonía con la inversión crítica del ícono imperialista, Nicolas Rubinstein, deja traslucir bajo la piel del carismático personaje la estructura ósea de un roedor, desvaneciendo la superficie de una fantasía instalada sobre la ambición comercial (imagen 12).

De modo que Mickey queda exhibido como el rostro sonriente e hipócrita de un sistema que anhela dominar y extender su hegemonía sobre el mundo entero, sometiendo las mentalidades empezando por cooptar los núcleos identitarios y afectivos de los individuos desde su infancia. Transgredir a Mickey, como lo hace Joan Cornellà (imagen 9), Francisco Zúñiga (imagen 10) y Humberto Vázquez (imagen 13), es rechazar precisamente su inocencia.

En sintonía y en medio de una polifonía de reclamos sociales, un grupo de fanzineros distribuyen sus dibujos de gráfica sucia al margen de la homogeneización cultural. Dentro de esta atmósfera, el inocente Mickey Mouse muta y se deforma: sus miembros se abultan, su cara se derrite, queda apenas reconocible, hasta convertirse en el Pinche Miguelito (imagen 15), personaje mezquino, ojete, mala onda, representante de los efectos de la alienación, de la psicosis colectiva de vivir en una sociedad inundada por problemáticas que creemos siempre ajenas. El Pinche Miguelito es protagonista de múltiples fanzines creados por Miriam Gómez, alias El Pinche Barrendero; donde el roedor, arquetipo de la virtud, aparece transfigurado, volcado sobre su vanidad, develando al ególatra, al abusivo, al ensimismado.

Es así que, ante el bombardeo de imágenes enajenantes protegidas por el *copyright*, existe una guerrilla que se desarrolla debajo del espectáculo superficial del mundo contemporáneo. Estos íconos mutantes desean transferir su mirada crítica sobre uno de los centros protagónicos de la hegemonía visual actual.





1.4. Cómo dibujar al Pato Donald

En 1971 Ariel Dorfman y Armand Mattelart publican un manual de descolonización titulado *Para leer al Pato Donald*, donde analizan, desde un punto de vista marxista, las tiras cómicas publicadas por Disney como un fenómeno mediático de masas. Argumentan a lo largo de sus reflexiones que el «lenguaje de este tipo de historieta infantil no sería sino una forma de la manipulación»¹⁸⁷, que se esconde detrás de las atractivas y dinámicas formas animales. De modo que Dorfman y Mattelart aseguran que a través de las aventuras aparentemente inofensivas, opera el adoctrinamiento de la competencia rapaz como fuerza natural para obtener el beneficio propio, al tiempo que instalan la aspiración de una felicidad basada en las referencias de valor capitalista. En suma, según estos autores, las historias distribuidas por América Latina bajo el sello editorial Walt Disney Publications, son parte de un proyecto de colonización imperialista que reproduce una pedagogía burguesa, donde «el único camino para emerger de la puerilidad es el camino que el adulto ha trazado disfrazándolo de inocencia y de naturalidad»¹⁸⁸.

Las historietas que Dorfman y Mattelart critican son solo uno de los frentes de la operación de colonización imperialista que se ha extendido a lo largo del globo durante más de medio siglo. El caricaturista político Andy Singer plasma en una sola escena varias formas por las que Estados Unidos terminó por establecer su dominio mundial, a través del comercio y del intervencionismo cultural y militar. En la caricatura titulada *Invading New Markets* (imagen 16), Singer hace referencia a la expansión global por la que el llamado primer mundo vende su modo de vida a través de los medios de masas como la televisión, así como por medio de la ocupación monopólica de sus corporaciones multinacionales, llámense Microsoft, Coca-Cola,

¹⁸⁷ Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para dibujar al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo* (México: Siglo XXI, 1988), 54.

¹⁸⁸ *Ibid.*, 67.

Disney o Texaco. Al centro de la escena, quien dirige enérgicamente la invasión no es otro sino el mismísimo Pato Donald.

Alrededor de la figura del pato más famoso del mundo, se han producido versiones mutantes que enfatizan el carácter débil y enfadado del personaje. Así se le representa en una de las publicaciones clandestinas producidas en Estados Unidos durante la época de la Gran Depresión, conocidas como Tijuana Bibles, donde se aprecia al Pato Donald dibujado con una erección tratando de satisfacer un deseo universal, echando reclamos y negociando a regañadientes con un proxeneta (imagen 19). Otra versión mutante más contemporánea, el pato Dolan (imagen 17 y 21), surgió del infame sitio 4chan donde cobró cierta popularidad alrededor del 2012. Descrito como un asesino psicótico y adicto al sexo, Dolan es el protagonista de breves tiras de humor negro pobremente producidas donde se le ve abusando de sus coestrellas.

Sin embargo, la figura del Pato Donald fue también el emblema de una lucha obrera iniciada en 1982, de la cual, luego de una huelga que duraría tres años, nacería la Sociedad Cooperativa Trabajadores de Pascual. La refresquera mexicana había usado al Pato Donald como mascota desde su creación en los años cuarentas, sin embargo, en los ochentas Disney procedió legalmente y fue hasta el 2007 que sería reemplazado por una nueva versión mutante. Desde entonces el Pato Pascual (imagen 20) es en más de un sentido testimonio y símbolo del triunfo de la ocupación obrera sobre los medios de producción e imaginación.

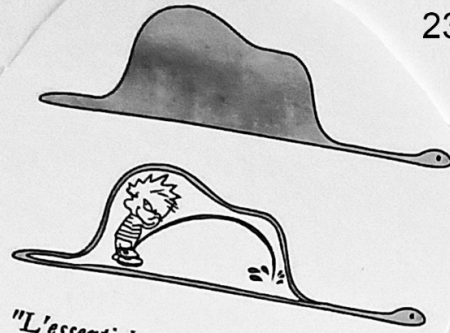
Mientras Dorfman y Mattelart ofrecieron en 1971 algunas pistas *para leer al Pato Donald* desde un punto de vista crítico, en el 2019 la editorial independiente Fauna Nociva publicó un pequeño fanzine donde veinte artistas de la gráfica subterránea local de la Ciudad de México fueron invitados a zanjar la cuestión de *cómo dibujar al Pato Donald*. En cada una de las ilustraciones y tiras, se despliegan las fuerzas de una vibrante resistencia imaginal, donde florecen las formas de la contestatariedad visual.

Otras desviaciones mutantes que se han realizado desde el arte contemporáneo sobre el imaginario de Disney se pueden encontrar en el catálogo de la muestra titulada *How to read el Pato Pascual*, que Jesse Lerner y Rubén Ortiz-Torres editaron en el 2017.

22



23



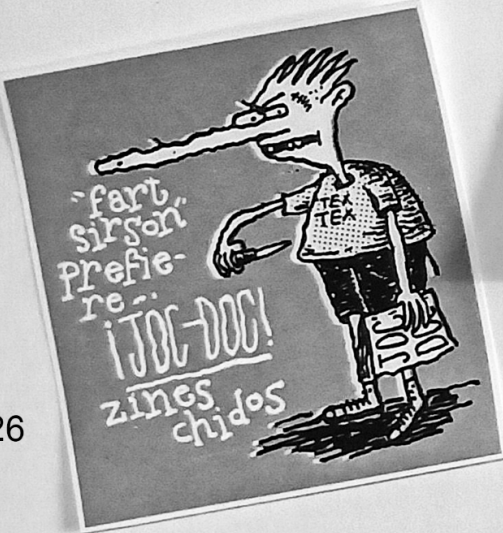
"L'essentiel est invisible aux yeux" -
Antoine de Saint-Exupéry

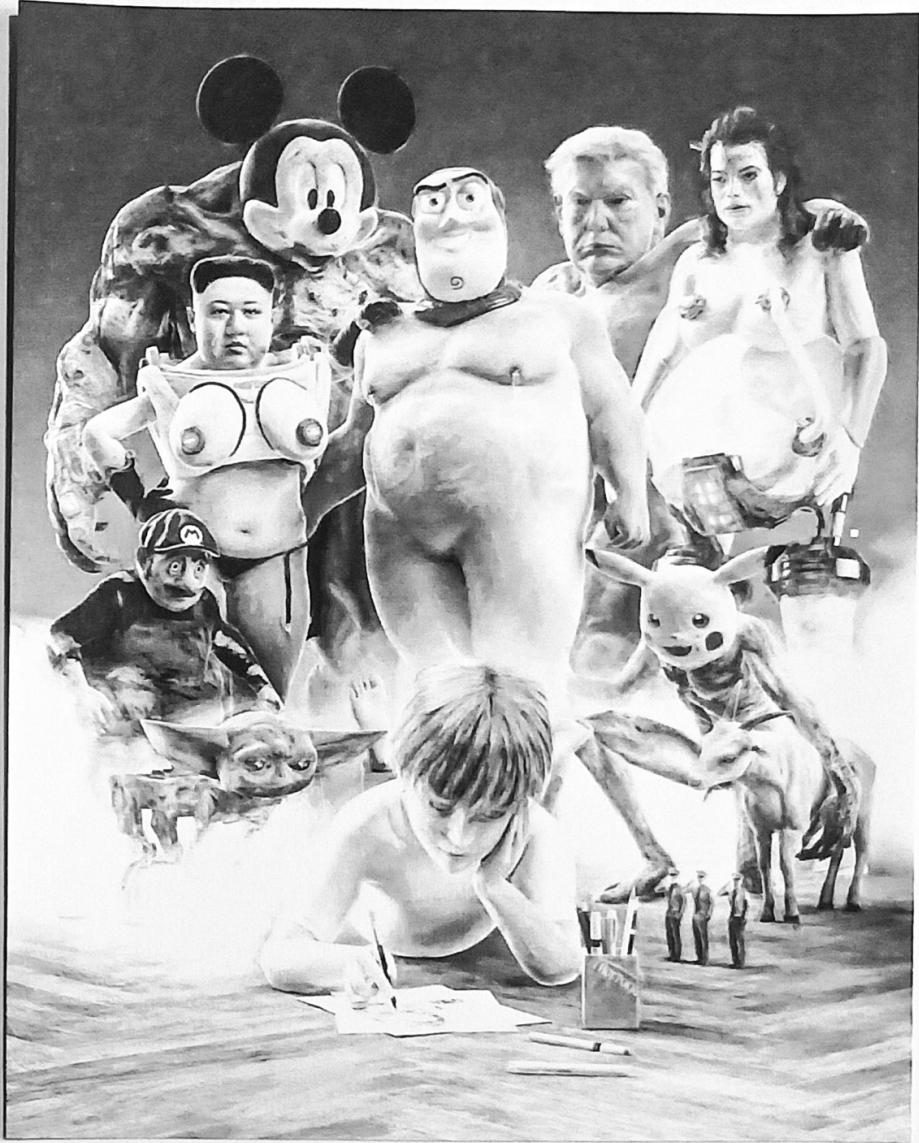
24



25

26





27

1.5. Posmodernidad y la nueva sacralidad

Habitamos un estado global irreversible, cuya densa superficie se encuentra recubierta por las imágenes que la cultura visual de masas provee. Desde el establecimiento de un sistema económico mundial, así como del abandono de las referencias modernas de progreso, las condiciones de vida posmodernas han obligado el desplazamiento de las culturas locales hacia la integración de los imaginarios corporativos hegemónicos, síntesis que tuvo un efecto radical sobre los registros de lo individual y lo social.

Mientras que el elemento mediático tuvo un papel medular en la difusión efectiva de íconos mercantilizables, la democratización de las tecnologías de las telecomunicaciones y la computación dotaron a más de una generación con las herramientas para intervenir activamente en su devenir imaginal. Es así que quienes crecimos abrevando fascinados de los contenidos que la industria del entretenimiento nos ofrecía, nos vimos en la posibilidad de ejercer un tipo de autonomía creativa por la que redefinimos el flujo de las apariciones icónicas desde un sentimiento de nostalgia. El devenir global imaginal se encuentra entonces en las manos del «video-niño» al que Giovanni Sartori se refiere como «un novísimo ejemplar de ser humano educado en el tele-ver —delante de un televisor— incluso antes de saber leer y escribir»¹⁸⁹.

Así, mientras la condición posmoderna permite que los estudios de entretenimiento diluyan las fronteras de la propiedad intelectual en vistas de generar un shock afectivo basado en la nostalgia, la intervención formal y el cruzamiento de territorios temáticos se han vuelto el pan de cada día para quienes comparten sus memes a través de las redes sociales. La era global no puede evitar el desvío de sus referentes icónicos, ni la apropiación irreverente que se gestiona desde un sentido vital de autonomía imaginal. En este sentido, no puede ocultar su reflejo distorsionado, esa otra cara aparece en aquellos espacios donde se practica una

¹⁸⁹ Giovanni Sartori, *Homo Videns. La sociedad teledirigida* (Buenos Aires: Taurus, 1998), 12.

experimentación visual lúdica, es así que los zines son el hogar de “fart sirson” (imagen 26) y en la calle grafiteada es posible encontrar una Pitufina (imagen 22) que enfatiza su origen sexualizado, mientras en alguna cuenta de instagram se pueden encontrar evoluciones, transformaciones y fusiones (imagen 25) de un entrañable personaje de caricaturas de los noventas.

Dichas expresiones mutantes producen la grieta sobre el manto superficial de los imaginarios globales, por la que es posible sumergir la mirada hacia sus profundidades ocultas, inaugurando nuevos modos de ver. Las formas contestatarias producidas en la práctica de una resistencia imaginal muchas veces son anónimas y se transmiten a través de canales de libre acceso, de modo que no pretenden generar más valor que el de la experiencia disruptiva.

Sin embargo, sucede que el mercado del arte ha encontrado en los desvíos imaginales del video-niño una verdadera mina de oro; en una época donde la imagen se escurre y se viraliza, se las ha arreglado para especular y concentrar valor a través de la paradoja de aferrar lo inasible. Es el caso de la obra *Everydays: The First 5000 Days* (imagen 27), del artista gráfico Mike Winkelmann, mejor conocido como Beeple, que consiste en cinco mil imágenes digitales que el artista fue realizando uno al día durante trece años. La obra subastada el once de marzo del 2021 por la galería Christie’s alcanzó un récord de venta entre las obras digitales, al ser vendida por un poco más de sesenta y nueve millones de dólares. El comprador recibió el collage de imágenes digitales junto con un identificador de propiedad único y encriptado, conocido como NFT o “*Non Fungible Token*”, se trata de un certificado digital que es verificado a través de una cadena de bloques “*blockchain*”; proceso similar al que ocupan las criptomonedas, que ha sido criticado por los daños que produce sobre el medio ambiente. Hoy no pocos artistas se apresuran a participar en el festín alrededor de las nuevas formas de especulación tecnológica, donde las criptomonedas y los NFTs formulan la idolatría de una nueva sacralidad digital.

Mickey Mouse, Pikachu, Mario Bros, Yoda y Buzz Lightyear se dejan ver junto con Donald Trump, Michael Jackson y Kim Jong-un en una de las cinco mil obras vendidas por Bleeple. A pesar de toda certificación de propiedad digital, la escena surreal se encuentra presente en el fanzine, como imagen hurtada, donde aparece el video-niño que en el juego abre la grieta sobre las representaciones hegemónicas.



28



29



30



31

1.6. Juárez, Zapata y Madero no eran ciegos

El estado es otro poder que despliega sus imágenes con el fin de extender su legitimidad a través de los símbolos que enarbolan un sentido de nación. De esta manera, por medio del establecimiento de sus íconos el poder político expresa los valores con los que quiere ser asociado. En consecuencia, múltiples expresiones de protesta a lo largo de la historia han encontrado en los símbolos del poder, su talón de Aquiles.

Atacar los símbolos que el estado presenta, implica sortear su superficie ideológica; es así que dichas manifestaciones subversivas consiguen desactivar la retórica del discurso oficial, al tiempo que logran desnudar el sentido llano del pragmatismo político que niega los reclamos sociales. De ahí que las instituciones oficiales protejan a toda costa la solemnidad de sus monumentos, bajo el argumento de un respeto debido al sacrificio de los héroes nacionales.

A pesar de esto, múltiples movimientos sociales a lo largo de la historia han comprobado el potencial simbólico en su capacidad iconoclasta. Así lo han hecho ciertos grupos feministas del México contemporáneo; desde que intervinieron el Ángel de la Independencia el 16 de agosto del 2019, como parte de una manifestación en protesta de una serie de abusos policiacos, cuando escribieron consignas sobre él entre las que se leía: «México feminicida», «La policía nos viola» y «Viva que te quiero viva». Desde entonces, otros monumentos, como el Hemiciclo a Juárez, han sido pintados por colectivos feministas como expresión de protesta. Sin embargo, han sucedido otros casos de transgresión sobre los íconos oficiales, como el que resultó de la ocupación de la Comisión Nacional de Derechos Humanos el 3 de septiembre del 2020, cuando familiares y víctimas de violencia hacia las mujeres ocuparon las instalaciones de la comisión. Durante la ocupación se realizaron pintas e intervenciones sobre algunas pinturas donde se representaba a Madero, Juárez, Morelos e Hidalgo, los próceres nacionales con los que el gobierno del presidente López Obrador se asocia. Así, el rostro de Juárez fue tachado (imagen 28), mientras que el retrato de Francisco I. Madero fue intervenido con las siglas

«ACAB» («*All cops are bastards*») (imagen 29), de igual manera que le maquillaron labios, ojos y pómulos.

Con estos actos transgresores la protesta feminista antepone la urgencia de atender un escenario de violencia sistemática hacia la mujer, sobre la superficie ideológica y simbólica de un sistema estatal que les oprime al tiempo que les ignora.

En sintonía, otras luchas han encontrado una vía de protesta disruptiva en la práctica transgresora sobre los símbolos nacionales. Es el caso de la crítica hacia una sociedad que venera y reproduce conductas machistas y homofóbicas emprendida por el pintor Fabían Cháirez, autor de una polémica interpretación del héroe revolucionario Emiliano Zapata. Cháirez representa a un Zapata feminizado (imagen 30), que excepto por unos tacones y su icónico sombrero va desnudo sobre un caballo blanco que aparece con una erección. La pintura pretende incomodar la visión sobre una figura en la que según su autor, hay una masculinidad glorificada. La representación no cayó bien entre algunos grupos campesinos, así como entre los descendientes del caudillo del sur, quienes entraron gritando «¡qué la quemem!» al Museo del Palacio de Bellas Artes donde la obra fue incluida en una muestra que conmemoró el centenario luctuoso del revolucionario. No obstante de las amenazas incendiarias y de los esporádicos enfrentamientos que ocasionaron grupos homofóbicos, el museo no retiró la obra, titulada *La Revolución*.

A pesar de las descalificaciones y violencias que este tipo de expresiones mutantes puedan despertar, su efecto disruptivo ha quedado ya implantado sobre los imaginarios nacionales. No es posible revertir las experiencias que las imágenes nos irradian, de forma que se amplifican nuestros modos de ver a pesar de toda resistencia, pues las imágenes quedan abiertas a otros desvíos de la mirada. El desafío consiste entonces en desvanecer las vendas que la ideología pone sobre nuestros ojos, para así reconocer al otro y ver de frente otras formas revolucionarias de imaginar el futuro.



32



33

1.7. Shrek y la otredad visual

En abril del 2020 aparece por primera vez, entre el flujo de imágenes anónimas que se viralizan a través del internet, una representación peculiar, donde se ve al famoso ogro de Dreamworks vistiendo pantalones ajustados, así como una gorra y un cinturón de donde destaca una gran hebilla. El meme pronto sería conocido como el Shrek buchón, que sería algo así como una sátira hacia la particular y paradójica cultura juvenil de Sinaloa.

Si bien, el origen del término buchón no es claro, una versión lo atribuye a la forma en la que llaman en Sinaloa a las personas cuyos cuellos se han hinchado debido al exceso de yodo en el agua que consumen al trabajar en la sierra; otra versión asocia la expresión con la marca de licor Buchanan's, que supuestamente sería popular entre los buchones. En todo caso, se les llama buchones a aquellos jóvenes que, a diferencia de las generaciones que les preceden, han abandonado las botas y el sombrero y visten de manera estafalaria, expresando un gusto por la ropa vistosa de marca, así como por accesorios como cadenas y relojes extravagantes. El investigador de la Universidad Autónoma de Sinaloa, Ramón Alvarado, explica que además de por su forma de vestir, al buchón se le reconoce en su actuar prepotente y violento, así como en la ligereza con la que gasta grandes cantidades de dinero¹⁹⁰. Alvarado señala que su estética particular deriva de la transformación cultural de quienes llegaron a la ciudad desde la sierra con la carga de ser narcotraficantes. En suma, dice, «la imagen del gomero, del mariguanero, del narco evolucionó hasta llegar a la del buchón», convirtiéndose en una expresión cargada de símbolos que remiten a la violencia, que surgen en un contexto de crisis, marcado por la inseguridad, el desempleo, así como por la mediatización de formas de aspiración frívolas y efímeras¹⁹¹.

¹⁹⁰ Ramón Alvarado, "El buchón: ¿una imagen juvenil o una expresión cultural y urbana de Sinaloa?", *Tla-melaua* vol. 11, no. 42 (Puebla: 2017), ISSN 2594-0716. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-69162017000200136#fn6

¹⁹¹ *Ibid.*

De manera que en los memes del Shrek buchón, se representa al personaje en medio de situaciones donde se enfatiza el contraste de su entorno decadente, contra las aspiraciones de lujo y exceso propias de dicha cultura. Es así que le vemos junto con su esposa Fiona y uno de sus hijos, vestidos a la moda buchona, con ropa ajustada y de marca, posando frente a una tienda Coppel, conocida por ofrecer facilidades de crédito, por las que la gente suele endeudarse fuera de sus posibilidades financieras (imagen 32).

No han faltado quienes con buen humor se identifican con la Fiona y el Shrek buchones, pues les consideran parte de su cultura; en este sentido es posible encontrar videos y fotografías donde la gente se caracteriza al estilo de estos personajes con ironía o por simpatía. Sin embargo, a pesar de que la intención en este tipo de memes pueda ser la sátira inocente, no se puede eludir su dimensión racializada y discriminante. Pues la elección del popular ogro verde como trasvase del buchón, no es de ninguna manera casual, sino que está basada en una referencia formal, corporal y de color que se diferencia fundamentalmente de su contraparte humana y blanca. Es así que, al ser referido por sus valores no-humanos, monstruosos y de color, la encarnación del Shrek-buchón remite a connotaciones negativas basadas en estereotipos de raza y de clase.

Es por lo tanto curioso, en consideración del carácter dual del personaje, que casi inmediatamente haya surgido el Shrek whitexican, cuyos memes remiten a una parte de la sociedad mexicana inmersa en su esfera de privilegios. Así, las versiones humanas de Shrek y Fiona son representadas con cuerpos esbeltos y atléticos, vestidos acorde a una moda conservadora, haciendo ridículos desplantes sobre las molestias que interfieren con la comodidad de su estilo de vida (imagen 33).

No sorprende la facilidad con la que estos memes suscitaron la coordinación de una imaginación colectiva localizada, que supo comunicar una serie de significaciones profundas por medio de la apropiación colectiva de un hito de la cultura popular global. Resumiendo un

proceso en el que la duplicidad original del personaje, que a veces es ogro y a veces humano, fue utilizada por los creadores de memes para encarnar dos caras de la sociedad mexicana.

Sin embargo, éste fenómeno icónico particular nos obliga a preguntarnos ¿desde qué referencias visuales nos apresuramos a mirar al otro? Así como «no hay mirada inocente», tampoco hay representaciones neutrales. Los memes del Shrek buchón y del Shrek whitexican ponen de manifiesto las consecuencias de una mirada que reduce al otro a su expresión absurda, al tiempo que antagoniza las diferentes formas de estar en el mundo hasta un extremo irreconciliable. Se trata de un evento cultural que expresa y refuerza la distancia ideológica que anteponemos en el reconocimiento del otro. Por esta razón se constata la necesidad de practicar una resistencia imaginal capaz de inventar nuevas referencias por las que sea posible reconocer al otro como aliado en la construcción de un futuro mutuo y simbólicamente autónomo, libre de visualidades restrictivas y enajenantes; esa es la vocación del ícono mutante.

CONCLUSIONES

A lo largo de la investigación que aquí presentamos, hemos argumentado que es posible contestar a la orquestación hegemónica de las representaciones visuales, por medio de su transgresión formal; en un proceso deformante y disruptivo que termina por alterar la continuidad significativa de las imágenes en virtud de su apertura. En este sentido, apelamos al poder fulminante, así como a la capacidad didáctica de la imagen. Ratificamos entonces el potencial subversivo del juego y la experimentación libre dentro de las actividades creativas, que hoy son más necesarias que nunca en la labor de aumentar el mundo visible, expandiendo las fronteras de lo imaginable, para reinventar las formas de habitar el mundo.

Con la presente exposición de la transgresión icónica como táctica de guerrilla visual perseguimos dos metas: 1) Preguntarnos sobre las mecánicas y efectos de esta manera de intervenir las imágenes, sobre sus lógicas formantes, hermenéuticas y mediáticas; y 2) invitar a los productores de imágenes, quienes desde el arte, el diseño, la arquitectura, la publicidad, gestionan la visualidad actual, a reflexionar sobre los efectos de sus creaciones, para que inspeccionen sobre su vocación y el papel que juegan dentro de un mundo atravesado por complejidades y problemáticas latentes.

De manera que nuestra reflexión aspira al reconocimiento de una trinchera desde la cual algunos productores visuales contestan a las fuerzas opresivas que desean someter las mentalidades bajo estados de poder, consumo y control. A través de accionamientos subversivos, los participantes de ésta guerrilla imaginal aspiran a liberar al sujeto de las formas que han educado su imaginación. Por lo anterior, consideramos que las manifestaciones que hacen uso de la transgresión icónica caben en la definición de activismo visual y en este sentido se trata fundamentalmente de una activación crítica y política que se da en el plano de lo social. Es por lo tanto una táctica liberadora.

A partir de inspeccionar la mecánica subversiva de la transgresión icónica, así como su proceso deformante y su efecto crítico, hemos constatado tanto su simpleza operativa, como su contundencia a la hora de transmitir la mirada crítica. Finalmente, la operación formante de la transgresión icónica implica una curva, un retorno que empieza con la mirada. Mirar con desconfianza, con sospecha, en el sentido de una verdadera visión crítica. Luego, hace falta imaginar una contestación, una respuesta que a través de una alteración formal, en la configuración de la imagen haga florecer la mirada crítica. Lo que se percibe como alteración de una imagen en la transgresión icónica no es más que la representación, la pregnancia, de la mirada crítica del artista. Por último, el productor de la nueva imagen es al mismo tiempo el primer espectador, a través de su mirada activa, «visión interpretativa, piensa, forma, imagina, crea y ve representada el producto de su imaginación. La transgresión icónica implica una serie de operaciones complejas de gran profundidad que se dan en el nivel figurativo (formal), significativo y social, y sin embargo múltiples ejemplos corroboran que se realiza de manera intuitiva y consciente. Es una operación imaginal, formante, representativa, fundamentalmente social, histórica, política y liberadora. Su vocación es la de propiciar el pensamiento crítico y quizás dotar al sujeto de autonomía en la gestión simbólica del mundo.

De igual manera, hemos señalado la importancia de una gestión mediática efectiva, capaz de intervenir el flujo de las representaciones hegemónicas con el fin de difundir las imágenes contestatarias y llevarlas ahí donde no se esperan. Por su parte, los ejercicios que se realizan desde las artes, se quedan contenidas en la burbuja de la alta cultura, dentro de sus recintos, foros y contextos propios, e inclusive cuando intentan salir de la burbuja, mantienen sus códigos que actúan como barrera; o no van más allá para proveer imágenes que realmente pongan en peligro la estabilidad de la visualidad hegemónica.

En este sentido, hacen falta expresiones más amplias que ocupen los espacios y canales de la visualidad hegemónica; espacios publicitarios en la televisión y en el espacio público, como espectaculares. La era del internet y los dispositivos personales como los

teléfonos inteligentes han abierto el campo de la producción de imágenes y contenidos al usuario común. Hoy con más fuerza que nunca el individuo es capaz de apropiarse no solo de las herramientas de producción multimedia, sino de los propios contenidos (propiedad intelectual) para expresar y manifestar su visión particular, a través de foros, herramientas de distribución de contenidos cuya importancia se refleja en el valor multimillonario de la industria de las redes sociales. Como parte de lo que para algunos podrá parecer una colectiva vociferación amorfa.

En cambio, estos espacios de expresión generan coincidencias, filiaciones y asociaciones, comunidades de personas con intereses y posturas en común; coros que en conjunto dan resonancia y fuerza a su voz y su discurso, ya sea para el divertimento, la denuncia o la alabanza. estas prácticas subversivas imaginables han florecido especialmente en una época en la que las tecnologías de la producción, alteración y distribución de las imágenes han permitido que prácticamente cualquier persona, sin que sea posea propiamente una capacitación profesional, pueda acceder a ellas; democratizando la creatividad imaginal.

En contraste con las posibilidades expansivas de distribución de las imágenes que ofrecen las plataformas digitales, los medios limitados por su materialidad, de reproductibilidad baja, son mucho menos eficientes en la labor de propagar estos imaginarios disidentes y contestatarios. Por lo que el fanzine impreso, el graffiti, los stickers, —fetiches aparte— cada uno en su propia medida y con sus cualidades artesanales y socioculturales, en tanto expresiones mediáticas inherentes de la resistencia cultural, orbitan la visualidad como canales de bajo impacto. Conforme los medios digitales acaban por extender su dominio sobre las formas de socialización, entretenimiento, sexualidad, han avanzado los esfuerzos por contener tanto el carácter de las manifestaciones, así como las reglas de distribución y copia, como sucede con los nfts, dentro de los flujos corporativos. Es probable que pronto extrañemos la libertad con la que se comparten los contenidos multimedia empezando la tercera década del

siglo XXI, al grado que surjan nuevas y evolucionen viejas formas de guerrilla imaginal en los entornos digitales.

Cabe decir que como en toda guerra, en la guerra de las imágenes no hay una verdad que pretende ser alcanzada; lo que hay son fuerzas opuestas, movidas por intereses y motivaciones particulares; y que la producción e instrumentación de imágenes puede ser operada por cualquier “bando”. Quizás se pueda decir que en las guerras suele jugarse “dominio” y “libertad”; el vencedor vive, domina o se libera, el perdedor muere, es despojado u oprimido.

El usuario que ponga en marcha la operación transgresora de la visualidad hegemónica no debe pretender la abolición de los sistemas simbólicos de la ideología, sino su simple exhibición y re-conocimiento; de manera que se da un aumento en la *lexis* de la mirada, sus horizontes se extienden hacia otras formas de ver y de re-conocer el mundo dado. Para así poder identificar el rasgo de susceptibilidad del que sufrimos los humanos ante las imágenes y formarnos una mirada sospechante a priori, parecida a los anteojos que develan el mundo real al protagonista de la película *They live*. Toda intención de “abolir” o “superar” este sustrato simbólico de la ideología, que antagoniza lo simbólico con lo real, cae en la tentación totalitaria, tal como advierte Zizek.

Ésta no es una crítica a las imágenes en general, en el sentido de “apariencias” que nos ocultan la verdad ulterior; tampoco es una crítica a las tecnologías ni a los medios de masas; es un llamado a tomar aquellos medios y a generar las imágenes que nos permitan expandir nuestros núcleos intersubjetivos, afectivos, aspiracionales, reflexivos, fuera de los centros hegemónicos que operan lo visual para perpetuar un estado ideológico de la realidad que nos limita y compromete con sus valores, estéticos, económicos, políticos, sociales, afectivos y subjetivos.

Por lo anterior se vuelve primordial poner atención a las políticas de comercialización, filtración, censura o cualquier tipo de control o manipulación emprendida por las industrias de

los múltiples foros que llamamos redes sociales. Pues a través de algoritmos imponen un sesgo en la exposición de los contenidos, al tiempo que construyen una percepción artificial de la expresión colectiva.

Sin embargo, el análisis aquí realizado se concentra en una estrategia entre tantas otras formas de resistencia imaginal, que en conjunto se ponen en marcha desde diversos centros de disidencia cultural con el fin de liberar al individuo de la cooptación de sus referencias existenciales, en virtud de su autonomía simbólica. De manera que se suma a otras estrategias de activismo, lucha y colaboración que pretenden despertar conciencia y echar luz sobre problemáticas que afectan a la humanidad entera.

En este sentido, es emocionante reconocer las líneas de investigación que se fugan del trabajo presente, especialmente en un momento en el que se invita a pensar la fuerza de las imágenes desde un «giro icónico». De modo que queda mucho por pensar y conocer en el plano de lo imaginal, De igual manera, el asunto de lo visual y de las imágenes atrae a más pensadores e investigadores a reflexionar en torno a sus cualidades propias, en el papel de generadoras de conocimiento, como núcleos o resortes de la intersubjetividad.

En suma, no se trata de negar o prohibir las imágenes que nos suministra la coordinación hegemónica de lo visual, sino de desestabilizar y desautomatizar la narrativa cooptante de lo simbólico, al tiempo que aspiramos a recrear lo visual, aumentarlo en diversidad y contenido la oferta de imágenes que atraen la mirada.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustín, José. *La contracultura en México*. México: Debolsillo, 2017.
- Alvarado, Ramón. "El buchón: ¿una imagen juvenil o una expresión cultural y urbana de Sinaloa?". En *Tla-melau* vol 11 n°42 (2017). ISSN 2594-0716
- Appadurai, Arjun. *Modernity at large. Cultural Dimensions of Globalization*. Londres: University of Minnesota Press, 1996.
- Baitello, Norval. *La era de la iconofagia. Ensayos de comunicación y cultura*. Madrid: ArCiBel Editores, 2008.
- Barbier, Frédéric y Bertho-Lavenir, Catherine. *Historia de los medios: De Diderot a internet*. Buenos Aires: Colihue, 2007.
- Barriendos, Joaquín. "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico". En *Nómadas* n°35 (2011): 13-29.
- *Localizando lo idéntico / globalizando lo diverso. El 'activo periferia' en el mercado global del arte contemporáneo*. Boletín GC: Gestión Cultural, n° 12 (2005).
- Barthes, Roland. "Retórica de la imagen". En *Communications. École pratique des hautes études* (1964).
- *Mitologías*. México: Siglo XXI Editores, 1999.
- Benjamin, Walter. *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.
- *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Blanco, José Ramón. "Crítica al discurso publicitario impreso a través de la apropiación y re-significación de su estructura formal", tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción, criterio y bases sociales sobre el gusto*. México: Taurus, 2002.
- *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Brea, José Luis. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Editorial CENDEAC, 2004.
- Buck-Morss, Susan. "Estudios visuales e imaginación global". En *Antípoda* n°9 (2009): 19-46. ISSN 1900-5407
- Burke, Peter. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.

- Campos, Carlos Federico. "El discurso social novohispano a través de la pintura de castas". Conferencia publicada en el canal de Youtube 3museosNL, el 18 de noviembre del 2014. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=y271kzIODNE>
- "El diálogo taxonómico entre la pintura de castas y el cientificismo racial: El caso de José Joaquín Magón". En *Kaypunku* vol 3 n°2 (2016): 177-221.
- Castells, Manuel. *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- Castiñeiras, M., *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel, 1998.
- Castro Morales, Efraín. "Los cuadros de castas en la Nueva España". En *El género en Historia*, editado por Anne Pérotin-Dumon y Kuldipl Kaur. Londres: Institute for Latin American Studies, 2001.
- Cerutti, Horacio. *Filosofía de la liberación latinoamericana*. México: Fondo de cultura económica, 2006.
- Contreras, Fernando. *Estudio sobre los planteamientos teóricos y metodológicos de los Estudios Visuales*. En *Arte, Individuo y Sociedad* n°29 (2017): 483-499. Madrid: Ediciones Complutense, 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.55559>
- Coronel Rivera, Juan Rafael. "Diego Rivera: Idólatra. *Designate*. Una primera colección". En *Diego Rivera coleccionista coordinado por Mauricio Montiel*, Bernardo Esquinca y Evelyn Useda. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2007.
- Debord, Guy-Ernest y J. Wolman, Gil. *Instrucciones de uso del détournement*. Paris: Editions Allia, 1995.
- Del Conde, Teresa. "La aparición de la Ruptura". En *Un siglo de arte mexicano 1900-2000*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Landucci Editores, 1999.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- Didi-Huberman, Georges, Chéroux, Clément y Arnaldo, Javier. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2018.
- Didi-Huberman. *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas*. Madrid: Abada Editores, 2009.
- *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.
- Dorfman, Ariel y Mattelart, Armand. *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*. México: Siglo XXI Editores, 1988.
- Duchamp, Marcel. *Duchamp du signe*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.
- Dussel, Enrique. *Filosofías del sur. Descolonización y transmodernidad*. México: Ediciones Akal, 2015.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Madrid: Lumen, 1984.
- *Tratado de semiótica general*. México: Penguin Random House, 2012.

- Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1955.
- Espita, V. y Valderrama, N. "Haití: ¿En donde el arte es felicidad?. La historiografía del arte primitivo como colonización cultural". Ponencia presentada en el *XL Coloquio Internacional de Historia del Arte* (2016).
- Focillon, Henri. *La vida de las formas*. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2010.
- Francastel, Pierre. *La realidad figurativa*. Madrid: Paidós, 1988.
- Freire, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI Editores, 2005.
- *Pedagogía de la autonomía*. México: Siglo XXI Editores, 1997.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.
- García Canclini, Nestor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Penguin Random House, 2009.
- Gruzinsky, Serge. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner"*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Gubern, Román. *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Hernández, Edgar. "José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas". En *Excélsior* (2016). Recuperado de <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/07/06/1103180>
- Lizarazo, Diego. "Imagen y cultura. Hacia una hermenéutica del ícono". Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Lorente, Esteban. *Tratado de iconografía*. Madrid: Akal, 1995.
- Lozano, Riánsares. *Visualidades descoloniales y otras torceduras desde América Latina*. Conferencia publicada en el canal de Youtube de la Universidad Miguel Hernández de Elche, el 31 de enero del 2018. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Po4vnh-yO70>
- "Visualidades descoloniales. Mirar con todo el cuerpo y escuchar con los ojos". En *Extravío* nº8 (2015). ISSN 1886-4902
- Mirzoeff, Nicholas. "El derecho de mirar". En *Revista Científica de Información y Comunicación* nº 13 (2016): 29-65. <http://dx.doi.org/10.12795/IC.2016.i01.01>
- *How to see the world: An introduction to images from self-portraits to selfies, mapas to movies, and more*. Nueva York: Basic Books, 2016.
- Moxey, Keith. "Los estudios visuales y el giro icónico". En *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* nº6 (2009): 8-27. ISSN 1698-7470
- Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

- *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1998.
- Prada, Juan Martín. *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Madrid: Akal, 2018.
- Rancière, Jaques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM, 2009.
- Ricoeur, Paul. *Freud. Una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI Editores, 1990.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- Romero Caballero, Belén. “La colonialidad de la naturaleza. Visualizaciones y *contra-visualizaciones* decoloniales para sostener la vida”. En *Extravío* nº8 (2015). ISSN 1886-4902
- Sartori, Giovanni. *Homo Videns: La sociedad teledirigida*. Buenos Aires: Taurus, 1998.
- Saxl, Fritz. *La vida de las imágenes*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Soto Calderón, Andrea. *La performatividad de las imágenes*. Madrid: Metales Pesados, 2020.
- *Andrea Soto Calderón en Arcos. Ciclo de Conversaciones en torno a las imágenes*. Video publicado en el canal de Youtube Aguaderramada editorial, el 10 de agosto del 2021. Disponible en <https://youtu.be/gAHI8NISxE>
- Stonor Saunders, Frances. *La CIA y la Guerra Fría Cultura*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2003.
- Vargas Lugo, Elisa. “Breve repaso de iconografía indígena colonial”. En *El indígena en el imaginario iconográfico*, compilado por Ivonne Morales, 41-70. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas y Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 2010.
- Villoro, Luis. *El concepto de ideología y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Viñolo, Samuel e Infante, Fernando. “La imagen sometida. Ideología y contraideología de la representación visual en el cine digital y de animación latinoamericano”. En *Aisthesis* nº 52 (2012): 369-391. ISSN 0568-3939
- Zamora, V. Fernando. *Filosofía de la imagen: Lenguaje, imagen y representación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2007.
- “La voz, la figura y la letra: triángulo virtuoso según la teoría de la imagen”. En *Bibliografía e íconotextualidad: Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. Editado por Marina Garone Gravier y María Andrea Giovine Yáñez. México: Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2019.
- *Poemas y laberintos: Hermética y hermenéutica*. Trabajo inédito en proceso de publicación.
- Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.

— *¡Zizek!*. Dirigida por Astra Taylor. Estados Unidos y Canadá: Zeitgeist Films, 2005.

— *A pervert's guide to ideology*. Dirigida por Sophie Fiennes. Reino Unido: Zeitgeist Films, 2012.