

RODRÍGUEZ LEHMANN, CECILIA Y NATHALIE BOUZAGLO (Coords.). 2018. *Miradas efímeras. Cultura visual en el siglo XIX*. Santiago: Editorial Cuarto Propio. 286 páginas (Florencia Vergara Aguilar).



El libro *Miradas efímeras. Cultura visual en el siglo XIX* (2018) fue coordinado por Cecilia Rodríguez Lehmann y Nathalie Bouzaglo. La obra se plantea como objetivo, según señala su introducción, el pensar cómo funciona la visualidad en el entresiglo, es decir, entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX (Rodríguez Lehmann & Bouzaglo 2018: 9). Este propósito se aborda en territorio latinoamericano, más específicamente en países como Argentina, Cuba, México, Perú, Venezuela y Uruguay.

Las visualidades estudiadas son aquellas que Cecilia Rodríguez denomina como *formas menores* o incluso *muy menores* de la cultura visual de fines de siglo XIX y principios del XX. Estas son prácticas visuales “a medio camino entre la cultura letrada y la industria cultural” (Rodríguez Lehmann & Bouzaglo 2018: 11). A lo largo de los diez textos que componen el libro, resulta posible establecer una especie de inventario de dichas *formas menores*. Desfilan ante los ojos lectores y espectadores registros visuales de muy diversa índole, como, por ejemplo, tarjetas postales, boletos de tranvía, sellos, cajas de cigarrillos y de fósforos, cupones, calendarios, envoltorios, álbumes de cromos o láminas, álbumes de señoritas, estampas, álbumes litográficos, mapas, atlas, entre otros. Además, el libro

también compila investigaciones en que se trabajan visualidades desde fuentes como revistas ilustradas, prensa y algunos textos literarios.

De la mano del siglo XIX, como leemos en la introducción del volumen, vino una “conversión del mundo en material visible y exhibible” (Rodríguez Lehmann & Bouzaglo 2018: 9). La masificación del consumo visual trajo consigo nuevas formas de mirar, acompañadas de nuevas tecnologías visuales y dispositivos. Estas transformaciones y sus consecuencias en el entre-siglo forman parte de lo indagado en el libro. El estudio de estas formas visuales se vincula entonces con la comprensión del campo cultural de las naciones latinoamericanas de aquel tiempo. Dicho estudio permite acercarse a los relatos culturales construidos, como vehículo para “cartografiar itinerarios políticos” (Rodríguez Lehmann & Bouzaglo 2018: 12) en un tiempo en que aquellos relatos políticos fundacionales se terminan sosteniendo como objetos de consumo.

El trabajo con estas *formas menores* demostrará cómo, en este panorama, se diluyen entre sí las prácticas artísticas y las prácticas del capital, la publicidad comercial y el producto estético. Por otra parte, la posibilidad de fijar la vista en estos registros menores que quizá antes fueron invisibles para nosotros, ya sea por nuestra distancia temporal o material con los mismos, permite reactivar nuestras capacidades de observación en distintas profundidades para reflexionar críticamente sobre la cultura visual de aquel tiempo. Si bien es probable que nuestro acceso a la cultura visual de la modernidad latinoamericana se vincule más a registros artísticos que a estas *formas menores*, mediante este libro disponemos de nuevos materiales de lectura, así como también llevamos a cabo lecturas más “materiales”, donde atendemos a la pregunta por el soporte.

Los temas abordados en este volumen de artículos establecen un tránsito crítico con distintas aristas, entre las que destaco, primeramente, una nacional y económica. Como plantea William Acree en su análisis de cultura visual cotidiana en el Río de la Plata, “lo visual se asoció muy tempranamente con nuevas formas de consumo económico y de consumo cultural” (Rodríguez Lehmann & Bouzaglo 2018: 43). Acree va más lejos y describe la acción de *consumir la patria*: esta es entendida como un ejercicio de consumo de materiales simbólicos a través de la cultura visual, donde los ciudadanos y consumidores “[participan] de la nación en imágenes” (Rodríguez Lehmann & Bouzaglo 2018: 14). Las imágenes que estudia el autor son sellos, tarjetas postales y envases de cigarrillos, los que en su uso y consumo cotidiano posicionan referentes visuales como próceres y símbolos nacionales, entre otros.

Otra temática presente, en particular en el estudio de Cybele Peña sobre el *album amicorum*, es la del género. El *album amicorum*, explica la autora, es considerado como “género de creación menor” (Rodríguez Lehmann & Bouzaglo 2018: 72). En él se promueven actitudes particulares para las señoritas, que les “[garantizan] ser modernas y burguesas” (Rodríguez Lehmann & Bouzaglo 2018: 73). Así, Peña enfatiza en la artificialidad del álbum, que fabrica un discurso de intimidad al tiempo que responde a las prácticas prescriptivas y modernizadoras que deben influir a las mujeres destinatarias del álbum. Las mujeres aparecen así asociadas a prácticas de memoria minorizadas, no consideradas dentro

una memoria nacional, sometidas al deber ser que las mantiene en su rango de acción menor.

Por último, otros fenómenos estudiados son el racismo y el colonialismo. En un primer término, tanto en el artículo de Agnes Lugo-Ortiz como el de Víctor Goldgel, la indagación en la prensa satírica, las caricaturas y la noción de blanqueamiento permiten esbozar las prácticas racistas involucradas en la cultura visual en Cuba. Pero el discurso higienista y sus alcances coloniales también estuvieron presentes en Perú, como analiza Luz Ainaí Morales en su análisis sobre estampas, costumbrismo y “tipos de antaño” (Rodríguez Lehmann & Bouzaglo 2018: 204). Dicho discurso surge igualmente en las reflexiones de María Esther Pérez sobre centralismo político y visual en México. Se trata, en última instancia, de aspiraciones de clase, procesos de construcción identitaria en base a la centralización y el horizonte colonial, que se encargan de marginar todo lo que no puede formar parte del proceso de erigir una identidad nacional. Esta identidad debe ser criolla y blanca; arraigarse en costumbres y tradiciones históricas, dentro de cierto encanto folclórico; y limitarse a existir dentro del espacio moderno de las ciudades latinoamericanas pensadas bajo parámetros europeos, excluyendo todo margen.

Resulta valioso hurgar bajo estos juegos de apariencias que el libro pone en tensión, como quien escudriña una imagen. En la obra se estudian publicaciones donde prevalecen pretensiones y nociones anquilosadas profundamente en las identidades nacionales construidas entre los siglos XIX y XX. Resalta así la noción de “industria cultural visual” de N. Mirzoeff, citado por Luz Ainaí Morales. Dicha idea alude al “proceso de mercantilización de la imagen que produce un tipo de visualidad controlada, commodificada y neutralizada”, donde se diluyen contenidos discordantes o problemáticos para el proyecto comercial (Rodríguez Lehmann & Bouzaglo 2018: 203). En este sentido, se asienta una visualidad controlada hegemónica y el disciplinamiento de la visión (Rodríguez Lehmann & Bouzaglo 2018: 204). Si bien el mirar como práctica se vuelve más asequible en la modernidad y surgen espectadores y observadores nuevos, como se indica en la introducción al libro, los distintos artículos evidencian que los productores del contenido visual, quienes lo programan y ponen en circulación, lo hacen desde lugares de élite y poder. Pese a una considerada democratización en el acceso a la cultura visual, las prácticas visuales están lejos de constituir prácticas democráticas en aquel tiempo. La visualidad controlada hegemónica deviene en vehículo para los idearios fundacionales, cruzados por manifestaciones racistas, coloniales y patriarcales.

En términos generales, como he mencionado, *Miradas efímeras* establece tránsitos entre lo público y lo privado, caminos entre lo visual y lo textual. Descubrir lo “aparente” como clave de lectura hace que el mismo ejercicio de lectura del libro exija miradas como pesquisas indagatorias, así como también vistas a vuelo de pájaro. Finalmente, las miradas parecen no ser efímeras nunca, sino necesariamente reflexivas y críticas.

Los distintos impactos de las visualidades en el entre-siglo se van enlazando en la lectura, según mi parecer y al menos instintivamente, con nuestra visualidad actual del siglo XXI. Leer este libro es también atender a la cultura visual y sus tránsitos a través de los

siglos, pensar espacios y distancias entre territorios latinoamericanos, y plantearse el alcance que aquellas ideas fundacionales tienen en el contexto de las prácticas visuales actuales. Por último, y a modo de cierre, el presenciar una edición chilena para un libro que aborda un contexto continental latinoamericano más vasto es muy interesante para pensar las redes críticas existentes y preguntarse por la cultura visual del entre-siglo y sus alcances políticos en otros territorios todavía no integrados a este libro. Los cruces, encuentros y diálogos que se perciben en este volumen serán sin duda aliciente para la consecución de nuevas investigaciones vinculadas a las relaciones entre escritura, imagen, estética y política en Latinoamérica.

Florencia Vergara Aguilar
Universidad Austral de Chile