

<https://doi.org/10.32735/S0718-2201202100052891>

209-227

BOCA, ALMA Y CORAZÓN: VISIÓN Y CORPORALIDAD EN UNA CONSTELACIÓN DE IMÁGENES RELIGIOSAS

Mouth, soul and heart: vision and corporeality within a constellation of religious images

LILY JIMÉNEZ OSORIO

Universidad de Chile (Chile)

ljimenez@uchile.cl

Resumen

Este escrito es un ensayo que busca tensionar el lugar de las imágenes en la experiencia religiosa, proponiendo que toda mirada religiosa es una mirada háptica, por tanto, una visualidad impura que involucra la corporalidad, el tacto y la cercanía de modo des-jerarquizado. La propuesta de este ensayo se basa en las metodologías visuales críticas, y se despliega a partir de una constelación de imágenes que muestran diversos lugares del cuerpo en un sentido religioso, comprometiendo algunos de sus elementos, tales como el alma, la boca y el corazón. Se examinan imágenes en su relación con otras imágenes, objetos y oraciones, organizadas en series temáticas en función de su foco corporal. Las imágenes revisadas comienzan con una serie de la muerte de Santa Rosa de Lima, se concentran luego en la herida corporal en algunas iconografías de santos relativos al sagrado corazón de Jesús y termina en un conjunto de imágenes donde los corazones se independizan del cuerpo.

Palabras clave: Cultura visual religiosa; corporalidad; visualidad háptica; mirada religiosa.

Abstract

This essay aims to add further tension to the role of images in relation to religious experience, affirming that every sacred gaze is a haptic gaze, which is to say, a particular way of engaging with images through corporeality, proximity and touching in a non hierarchical way. The proposals exposed here are based on critical visual methodologies and it unfolds from a constellation of images emphasizing certain body parts in a religious sense, highlighting some of their elements, such as the soul, the mouth and the heart. These images are put in relation to other images, objects and prayers, and are organised in thematic series following their function on the corporal focus. The selected images comprise a series of Santa Rosa de Lima's deathbed, then the attention goes to the exposed wounds of some saints devoted to the Sacred Heart of Jesus, and it ends in a group of iconographies where hearts are depicted independently of the body.

Key words: Religious visual culture; corporeality; haptic visuality; sacred gaze.

INTRODUCCIÓN

El presente ensayo oscila en dos direcciones sin perder de vista la necesidad de encarnar la mirada y los actos de visión. De un lado, permanece la pregunta por la experiencia de observar cuerpos en imágenes, de otro, cómo la visualidad es siempre un acto contaminado e inorgánico, donde no se puede seguir afirmando su pureza u

Recibido: 20 abril, 2019

Aceptado: 8 marzo, 2020

objetividad, en especial en contextos de imágenes que están permeadas por creencias religiosas. Por ello, sostengo que toda mirada religiosa es una mirada háptica, una mirada desordenada que imbrica de manera continua la visión, el tacto, el olfato, que convoca al espectador al movimiento, que lo toca y lo pone en moción, sea para besar, llorar, tocar, hablar.

Trazar los caminos de estas miradas que se cruzan, retornan y se dispersan, implica volver a mirar las imágenes bajo un paradigma que no se centre solo en su cualidad de ausencia, es decir, desde lo que representan, sino afirmar con ahínco y tozudez la presencia misma de la imagen, su indeterminación y su permanencia. De allí la necesidad de dibujar esa mirada, siempre actual y activa, que va desde las imágenes y los textos, hasta una multiplicidad de observadores. En esta ocasión, será mi mirada la que esboza la línea de dicha posibilidad y experiencia.

A partir de una selección de imágenes religiosas¹ que comprenden óleos, estampas, fotografías y objetos elaborados entre los siglos XVIII y XX, busco reflexionar en los pliegues de las formas de ver y sus anidaciones en la corporalidad. Esta selección comienza en dos representaciones de la muerte de Santa Rosa de Lima, luego se mueve a la representación de tres santos relativos a la devoción del Sagrado Corazón para culminar en formas en que el corazón se independiza y se transforma en el espacio deseado mediante oraciones y letanías. En esta serie convergen tanto objetos e imágenes de origen colonial americano como piezas y estampitas importadas desde el siglo XIX hasta principios del XX. La intención no es conducir un relato histórico y temporal, sino más bien saltar entre las formas en que los cuerpos, la boca y corazón son tratados. No busco reducir estos elementos a relaciones metafóricas o metonímicas, sino más bien detenerme ante su presencia y suspender la mirada que circula hacia y vuelve de ellas.

Tres han sido las preguntas motrices de esta reflexión: ¿de qué manera al contemplar santos o cuerpos santos en determinadas situaciones convoca a tocar imágenes? ¿Cómo se interpela al cuerpo desde esas imágenes? ¿Qué experiencia corporal se mantiene en el desborde, los bordes y la exterioridad del cuerpo? Todas las imágenes están cruzadas por formas del tocar, donde el cuerpo no puede ser entendido o expresado en alguna totalidad, sino por medio de “piezas, zonas, fragmentos” (Nancy, 2010, p. 27). Tres de estas zonas van a aparecer de manera continua: la boca, el alma y el corazón.

La propuesta para trabajar estas imágenes se sitúa entre las críticas al esencialismo visual realizadas a los estudios de cultura visual y su interpretación desde su oquedad, basándome en los conceptos de mirada háptica, el toque y la correlación entre imágenes y corporalidades. Así, busco volver a mirar, hacer co-presentes y contemporáneas una

¹ Esta selección se trabajará como una serie en tres momentos. Tomo esta idea de seriar las imágenes de la metodología de Aby Warburg y el análisis que hace de su obra Georges Didi-Huberman (2009) en su texto *La imagen superviviente*.

serie de imágenes que dialogan y se cruzan entre sí, poniendo en juego sensaciones, emociones, contactos que viajan por el alma, la piel y el cuerpo para llegar al corazón.

1. OTRA VEZ LAS IMÁGENES

La pintura nos pone ojos en todas partes: en el oído, el vientre, en los pulmones (el cuadro respira) (Deleuze, p. 59).

Inscribir el ámbito de las imágenes y la mirada en la corporalidad podríase realizar desde dos perspectivas que han perfilado dicha necesidad. Por una parte, los estudios de cultura visual estuvieron dominados en una primera instancia por una visualidad descarnada, lo que ha sido criticado y señalado por diversos autores. Por otro lado, los estudios desde la iconología que concentran la atención en la mediación de la imagen han insistido en formular la dependencia de las materialidades, las corporalidades y las sensaciones. Entre uno y otro aspecto, mi primer punto de partida es la mirada, aquella configuración en torno a la visión que permite mostrar determinadas cosas, ocultar otras, y agudizar las relaciones entre lo visible y lo invisible.

Las condiciones que permiten formas de miradas resultan de una trama tejida por las formas de saber, las de ver y sentir. Nuestro ánimo, así como las circunstancias que rodean una imagen, inciden en las interpretaciones que levantemos de las imágenes (Berger, 2017). La tríada de los saberes, las formas de ver y de sentir propicia una dispersión en los modos de observar y en las maneras de enfrentarse a las imágenes, y es en ese momento donde se producen diversas tensiones. Históricamente, desde el arte del Renacimiento europeo es instalada la idea de las imágenes como “ventanas del mundo”, donde la visión permite penetrar la realidad y organizarla recurriendo a la perspectiva (Belting, 2007; Mitchell, 1986). Por su parte, la perspectiva renacentista exilia el cuerpo del observador de la imagen, no lo compromete con lo representado, porque toda la organización del espacio demarca un lugar, un ojo, un punto de fuga o focal desde donde comanda la quietud del observador. Poco a poco, con los siglos venideros, la perspectiva se transformó en un dispositivo de representación hegemónico, considerado como correcto, verídico, científico. Como ha señalado Jonathan Crary, este proceso culmina en el siglo XIX con la creación de diversos artefactos que agudizan la separación del sentido de la visión respecto del cuerpo, abstrayendo la experiencia visual de su sentido corporizado. Sostiene este autor que estos mecanismos apuntaron a “la administración de la atención, para la imposición de la homogeneidad, procedimientos anti-nómadas que fijaron y aislaron al observador” (Crary, 2009, p. 38).

Sin embargo, la visualidad considerada desde la experiencia de los actos de visión permite comprender tramas afectivas y emocionales que por fuerza aluden a la corporalidad. Mieke Bal ha sido enfática en su crítica a un supuesto “purismo” de la visualidad, observando una reproducción de dicho principio en los estudios de cultura visual. Bal sostiene que el esencialismo visual utilizado en los estudios mencionados

reproduce el sentido ideológico y hegemónico que se le ha otorgado a la visión, siendo, por lo demás, una mirada androcéntrica la que organiza y vela por la separación del cuerpo y la razón, así como la de naturaleza y cultura. La descorporización de la visión tiene por efecto la reafirmación de una hegemonía patriarcal que consolida la primacía de la visualidad (como sentido teórico, puro, propio del conocimiento) por sobre el cuerpo. Por ello, concluye que dicho “esencialismo visual –[vale decir] la demarcación irreflexiva de ‘lo visual’ como objeto de estudio– está conectada con una fobia de género al cuerpo” (Bal, 2004, p. 23). Para desestabilizar estos supuestos es necesario reivindicar el carácter sinestésico de la visualidad, así como sus impurezas².

En sintonía con lo anterior, Marie-Jose Mondzain defiende la premisa de que la imagen no es por fuerza un objeto, sino la presencia del pensamiento en las imágenes, el que a su vez navega por ellas (Elkins, 2010). El pensamiento se encuentra dentro de las imágenes, en consecuencia, su fuerza reside en su posibilidad de mostrar. Como plantea Didi-Huberman, habría que rescatar la imagen no desde su ausencia, sino desde la fuerza que tiene su presencia. No es el abismo de ellas el que nos embriaga, sino su infinita superficie:

La fuerza de la imagen reside menos en su *puesta en abismo*, es decir, en la indefinida representación de la representación de la representación... que en *su abismo*, es decir, en el obstáculo frontal, el muro que nos opone brutalmente como un hoyo (Didi-Huberman, 2017, p. 67. *Cursivas en el original*).

La pregunta por la representación en las imágenes ha conducido de forma permanente al laberinto de la ideología y la falsa consciencia. Dichos enfoques siguen rigiéndose bajo los modelos del lenguaje, a pesar de que las formas de la imagen superan y trasgreden la representación. Apelar a la “resonancia material” de la imagen implica des-centrar y romper la hegemonía de la representación, allí donde los análisis clásicos (como la semiótica o la iconología de Panofsky) no dieron cabida, allí en las fronteras donde las imágenes rebasan el canon de lo artístico. El problema de la representación se ha basado en la idea de la escisión fundamental, la que Marie-Jose Mondzain reconoce como la función primaria de la imagen: aquella de ejecuta los deslindes del soporte, de lo observado, del observador. No obstante lo anterior, la mirada permite entablar una

² Mieke Bal apunta a la discusión por la posibilidad de trabajar dentro de un campo interdisciplinar que podría denominarse “cultura visual”, el que a finales de los años 90 había tomado mucho brío. Rebate la idea de lo “visual” en el objeto mismo de estudio para trasladar el enfoque en lo que ella denomina “actos de visión”, por tanto, relaciones que se establecen de, entre y a través de las imágenes. Este énfasis permite profundizar en las agencias múltiples de las imágenes, considerándolos entes activos. Por ello, sostiene que “son los actos de visión hacia esos objetos los que constituyen el objeto de su dominio [disciplinar]: su historicidad, su anclaje social y la posibilidad del análisis de su sinestesia. **Es en la facultad de realizar actos de visión, y no en la materialidad del objeto contemplado**, donde se decide si un artefacto puede ser considerado desde la perspectiva de los estudios de cultura visual” (Bal, 2004, p. 20) El énfasis es mío.

relación, crear un movimiento y una circularidad con la imagen, la que nunca es estática y siempre es presente (Elkins, 2010, p. 136).

La mirada es también una convivencia con la imagen, un intercambio de aquella materialidad que se respira de forma mutua frente a ella. La mirada es una forma de contacto, pero también, al entrar en contacto con la imagen, esta anula su poder de separación, anula la distancia y la ausencia. Entender la imagen dentro de la trama de la mirada genera una delicada tensión respecto de su temporalidad y obliga a tomar una posición respecto de ellas. Tal como propone Keith Moxey (2009), la imagen contiene “un principio activo, capaz de generar su propia significación”, porque no debemos omitir que “nos encontramos con la imagen en el presente. Independiente de la época en la que pudo haber sido creada, necesariamente está viva en nuestro tiempo” (p. 13). Asediar a la imagen desde esta postura implica reforzar el gesto anacrónico de su presencia³, la que nos es susceptible de ser percibida. Las imágenes no son puertas a un otro espacio más allá, sino vestigios de tiempos múltiples que están teniendo lugar en el “más acá”, donde las creencias, saberes y sentires fundan sentido y forma a la mirada circular entre ellas y los observadores. No son meros espacios que transportan un mensaje, sino “seres dotados de agencia” (p. 23).

Abandonar la representación y el lenguaje como principal soporte de interpretación implica consecuencias metodológicas, las que invitan a tratar las imágenes desde su afectación. No es menor que Silvia Rivera Cusicanqui trabaje desde la oralidad y las imágenes como una forma decolonial de producir conocimiento, ya que para ella las palabras ya dejaron de ser suficientes. El uso de metodologías que se declaran anacrónicas para usar las imágenes apela a entretener lo conceptual con lo manual (corporal), lo racional con lo emocional de la misma manera como en lo ch'ixi coexisten diferencias que no serían contradictorias. Así, cuando analiza los dibujos de la Crónica del Buen Gobierno de Waman Puma, lo hace aplicando “nociones anacrónicas, tomadas del cine como la de secuencia o la de ‘flash back’, ello [le] permite explorar otras aristas hipotéticas de su pensamiento [de Waman Puma]” (Rivera Cusicanqui, 2010, pp. 25-26). Su atención se dirige a formas de representación visual, pero también aplica congruencias contemporáneas, permanencia de gestos que permiten que esos dibujos sigan operando, por medio de “resonancias mutuas”⁴ que, por las series de imágenes, conmociona al

³ En la discusión que sostienen James Elkins, Gottfried Bohm, W. J. T. Mitchell, Marie-Jose Mondzain y otros, aparece de forma reiterada el desafío doble del trabajo con imágenes desde su historicidad. Al respecto, señala Mitchell: “Siempre necesitamos más historia de la que tenemos (...) Creo que la mitad del mandato de la iconología está respondida por el mandato *¡Historicemos siempre!* Coloquemos siempre la imagen en su contexto -y contexto incluye siempre discurso, lenguaje, palabras-. Pero también: descontextualicemos siempre, porque la imagen se resiste al texto, se le escabulle (...) **Desafíemos la idea de que la historia puede explicarlo todo**” (Mitchell en Elkins, 2010, p. 154. cursivas en el original) El énfasis es mío.

⁴ Si bien Silvia Rivera está hablando de la experiencia del montaje documental cuando usa esa expresión, me parece relevante la idea de buscar dichas resonancias entre las imágenes. En su texto sostiene que toda la realidad

observador (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 290). Es importante destacar que la intención es abrir posibilidades de pensamiento, de crítica y de acción, mediante dicha exploración.

En cuanto indicios de objetos realizados a mano, ante una pintura al óleo (por ejemplo) se puede apreciar la huella de un contacto primero: el realizado por la o el artista⁵. En dicha traza se materializa una visión táctil, donde prima la sensación, el ritmo, el movimiento de los colores, las pinceladas. Conectando con las teorías de la visión como una extensión del tacto, W. J. T. Mitchell ha propuesto que no es necesario conocer la teoría de la pintura para apreciarla, sino solo “comprender que es un vestigio de producción manual, que todo lo que uno ve es el rastro de un pincel o de una mano tocando el lienzo. Ver pintura es ver tocar, ver los gestos de la mano del artista” (Mitchell, 2005, p. 19). En concordancia con esto, Jean-Luc Nancy plantea que las formas del tocar son formas de vibrar, de conmocionar, de poner en movimiento. Pasar de la vista al tacto permite la figuración de un límite; su presentación nos impulsa del ver al tocar. Empero, “jamás se toca otra cosa que un límite. Tocar es tocar un límite, una superficie, un borde, un contorno” (Derrida, 2011, p. 157). No penetramos en las imágenes, sino que siempre permanecemos tocando con la mirada, tocando con las manos, tocando ese otro cuerpo que es la imagen ante nosotros.

Ahora bien, la historia de las imágenes no es independiente de una historia de la corporalidad, entendida tanto como lugar donde se inscribe lo social y como espacio productivo de formas de saber y sentir: los cambios en la experiencia de la primera afectan irremisiblemente en los usos y experiencias de la segunda. Para poder enfatizar dicha consonancia, es necesario detenerse en la medialidad de la imagen, es decir, en su materialidad y en su capacidad de portar de forma física un mensaje (Belting, 2007, pp.13-70). Como ya he mencionado, a pesar de que se ha considerado que la imagen tiene por fundamento la separación (y de allí su carácter sobre todo “visual”), el contexto cultural o religioso permite observar usos y miradas dispuestas a ellas que precisamente no se detienen en la distancia, sino en el contacto y en la continuidad. Las imágenes tienen lugar y suceden en el cuerpo: se interpretan por medio de los sentidos, se las imagina en el pensamiento, se las dice por la boca.

Tomar en serio a las imágenes⁶ implica hacer converger sus distintas posibilidades desde su presentación. De una parte, suspender la representación y la narrativa implica

puede ser comprendida bajo los mecanismos del montaje pensado desde esas resonancias, y creo que el mismo principio puede pensarse para ciertas imágenes como las que presento en este ensayo.

⁵ En la misma veta, John Berger ha señalado que la pintura “acorta la distancia temporal” entre su momento de producción y su punto de recepción. Sostiene: “esto tiene el efecto de acercar la distancia en el tiempo entre el acto de pintar el cuadro y el nuestro de mirarlo. En este sentido, todos los cuadros son contemporáneos, de ahí la inmediatez de su testimonio. Su momento histórico está ante nuestros ojos” (Berger, 2017, p. 31).

⁶ Tomo la expresión de Gillian Rose, quien acusa la negligencia permanente que se ha producido en los estudios teóricos y sociales de imágenes, en lo que difícilmente se observa en detalle a las imágenes. Realiza un llamado a “tomar en serio las imágenes” desde su visualidad, partiendo de los elementos formales (composición, técnica, 214 | ALPHA N° 52 (JULIO 2021) PÁGS. 209-227. ISSN 07 16-4254

alejarse de las formas tradicionales de traducir las imágenes al lenguaje, transgredir la iconografía para evitar el espejismo de la mirada y concentrarse en la superficie, la textura, el vacío de la imagen: sentir su respiración, escuchar su grito, tocar sus ritmos. Considerar su sentido figural por sobre el figurativo, podríase sostener siguiendo a Deleuze (2016). Abordar la imagen de esta manera interrumpe la linealidad para descentrar de forma rizomática el cuerpo de la imagen y el cuerpo del observador. Implica asumir ese ojo puesto en todas partes, un ojo inorgánico que no busca jerarquía respecto de los otros sentidos, sino que se funde en la maraña de la mirada.

2. EL ALMA POR LA BOCA



Figura 1: Anónimo cusqueño, *Muerte de Santa Rosa de Lima*, Monasterio de Santa Catalina de Siena, siglo XVIII (Córdoba, Argentina).



Figura 2: Anónimo cusqueño, *Muerte de Santa Rosa de Lima*, Museo La Merced, Santiago de Chile)

Esta serie de imágenes comienza en un cuerpo umbral⁷: un cuerpo en la imagen. Se trata de algunas iconografías de la muerte de Santa Rosa de Lima, de origen cusqueño, elaboradas para uso devocional, que retratan a la santa justo en el momento en que su alma abandona el cuerpo (Flores, 1995, pp. 286-293)⁸. Ambas imágenes muestran un haz

dibujo, color), y luego, según sea la pregunta de investigación, atender los contextos y modos de producción de las imágenes, así como su recepción social. Para hablar de metodologías visuales críticas habría que empezar por volver a mirar de manera detenida las imágenes (Rose, 2001).

⁷ Un primer acercamiento a estas imágenes la realicé en un texto donde indagaba en el concepto de un cuerpo umbral. Ver Jiménez (2015).

⁸ El autor señala en su texto algunas imágenes similares a la del Monasterio de Santa Catalina de Siena en Argentina, enumerando “la de Juan Espinoza de los Monteros, hoy en el Museo del Monasterio de las Catalinas en Cusco y otra más, donde Rosa es asistida por Santa Catalina de Siena; las de Cristóbal de Villalpando en la iglesia de Atzacapotzalco y la (atribuida) de la catedral de la capital mexicana; las anónimas del Santuario [en el Museo del Banco Central del Perú]” (Flores, 1995, p. 291). Resulta interesante señalar que no se menciona la del Museo de la Merced, en Chile, ni la de la iglesia de Purmamarca (Jujuy, Argentina), donde existe toda una

de luz compuesto por dos líneas tenues divergentes que contienen una pequeña figura antropomorfa monocroma ascendiendo con los brazos extendidos (figuras 1 y 2). En ambos casos, las figuras se dirigen a un espacio abierto circundado de nubes de las que emana una luminosidad que desafía el protagonismo del cuadro. El sentido devocional de estas imágenes se plasma en esa reflexión sobre el cuerpo y el alma, sobre una forma del buen morir. Otros cuadros similares reparan en la escena y los asistentes, quienes fueron importantes autoridades de la época.

Mirar morir un cuerpo (que, dicho sea de paso, corresponde al de la primera santa de América, por tanto, no es cualquier cuerpo moribundo), contemplar el desprendimiento de un alma santa de su cuerpo que se dirige hacia un espacio célico permite vislumbrar la continuidad entre la vida y la muerte, entre el espacio profano y el espacio sagrado. Un encadenamiento perpetuo entre el alma y el cuerpo que se expresa por medio de la boca. Aunque el alma salga del cuerpo, es una extensión de este; visible, tangible, sensible. Pero al mismo tiempo, es la exteriorización completa del alma la que se realiza por la boca, en un cuerpo sentido como un umbral. No necesariamente habría que morir para ver escapar el alma, esta también se desliza en las palabras, sostiene Nancy, aunque las palabras “son todavía efluvios del cuerpo, emanaciones, pliegues ligeros de aire salido de los pulmones y calentado por el cuerpo” (Nancy, 2010, p. 15). Las palabras son una continuación material del cuerpo, resonando en el espacio, vibrando la materia. El cuerpo de la santa se muestra como una envoltura “que luego hay que desenvolver” (p. 16), como en un tránsito, en movimiento permanente.

La boca es también un lugar especial para pensar la figura del umbral. La boca nos conduce a pensar que hay un adentro y un afuera, un ingerir/incorporar, y una forma de expulsar, excretar del cuerpo, como si se experimentara una distinción. En realidad solo hay exteriorización, ya que “sin la boca no se puede pensar la unión entre el cuerpo y el alma como un todo” (Derrida, 2011, p. 50). La boca es el lugar de la oralidad, de la enunciación, de la expresión, sin embargo, antes de articular palabras se abre para dar espacio al grito. La boca antes de la oralidad es una boca lactante, nutricia, pegada en otro cuerpo, en un contacto de continuidad entre uno y otro cuerpo. Como en Santa Rosa, una continuidad entre la vida terrenal y la vida celestial. La boca genera la primera sensación de espaciamento, según sostienen Derrida y Nancy, una formación del espacio que genera tanto la constitución de un ego como un grito que abre el espacio. La respiración también abre el espacio, genera una respuesta, nos hace presente la materialidad del aire. La mirada es otra forma de espaciar. Boca, respiración, mirada: el alma es que lo sale a crear ese espaciamento. Porque se produce el espaciamento, se abre el cielo al alma de Santa Rosa.

Ahora bien, siguiendo a Nancy, los cuerpos son impenetrables, no se ingresa a ellos más que por una herida o una violación. Para deshacernos de un esquema de lo

serie de la vida de Santa Rosa. Esto sugiere que esta forma de pintar la muerte de la santa no era tan común, porque existen muchas otras versiones de sus funerales o de escenas de su vida.

interior versus lo exterior habría que pensar el cuerpo como pura superficie, pura extensión cubierta por la piel. Ella es el órgano sintiente del tacto: toca y se hace tocar, “inscribe las marcas del adentro (...) y marcas del afuera, a veces las mismas o aun grietas, cicatrices, quemaduras, cortes” (Nancy, 2010, p. 32). La piel no clausura el cuerpo, por el contrario, es porosa, como una membrana que mantiene equilibrados los fluidos vitales y los minerales (como el aire). Otra tradición filosófica sitúa la facultad de sentir el tacto en el alma, como una vibración que empieza en la piel: tocar con el alma también implicaría una sustracción, lo que se sustrae de ser tocado, tocar con el alma sería la forma más perfecta de mantener lo tocado inmune, indemne.

Dentro del relato cristiano, una diferencia que realiza el encarnado respecto de la tradición anterior es acerca de la comida y los ritos asociados a ellos. Allí exclama y afirma que no es la comida, o las manos sucias, o la carne prohibida lo que hace impuros a los hombres, sino lo que sale de dicho cuerpo por la boca. Distanciándose de las costumbres hebreas, Jesús levanta las prohibiciones del alimento para situar la impureza en la consciencia, en la acción, en los efectos producidos por esas malas palabras. Antes de sentenciar de esta manera, se había dirigido a escribas y fariseos diciendo:

Hipócritas, bien profetizó de vosotros Isaías cuando dijo: ‘Este pueblo de labios me honra; pero su corazón está lejos de mí. En vano me rinden culto, ya que enseñan doctrinas que son preceptos de hombres’. Luego llamó a la gente y les dijo: ‘Oíd y entended: No es lo que entra en la boca lo que contamina al hombre; sino lo que sale de la boca, eso es lo que contamina al hombre’ (Mateo 15: 7-11)⁹.

La boca es, por tanto, un lugar de suspensión. En las imágenes, sale de la boca un alma purificada y santa, y va a un encuentro con la luz de brazos abiertos, con las manos por delante. No es un gesto de exclamación, pareciera que va a alcanzar algo, va a tocar aquello luminiscente que no se deja ver. En cuanto irrupción de la piel, la boca es la primera apertura que permite pensar continuidad y discontinuidad en el mismo lugar. Ahora bien, cuando lo que entra en el cuerpo es una presencia divina, sea en la forma de una hostia consagrada u otra, el cuerpo se transforma, se desenvuelve. Así lo atestiguan algunas hagiografías de Santa Rosa, donde se describe a la santa al momento de comulgar:

Los fieles, viendo a la sierva de Dios al pie del altar, **creían ver a un Ángel vestido de un cuerpo mortal**. Los menos devotos experimentaban en sí mismos un profundo respeto al augusto Sacramento, y una veneración secreta a la Santa. Muchos sacerdotes de una virtud conocida declararon con juramento, que cuando la presentaban la Sagrada Hostia, **se veían deslumbrados con los rayos de aquel fuego divino que el corazón de la Santa resaltaban hasta su semblante**. Para

⁹ Edición de la Biblia de Jerusalén, versión online: <https://www.bibliacatolica.com.br/la-biblia-de-jerusalen/mateo/15/>, [Consultado: 02.12.2018]

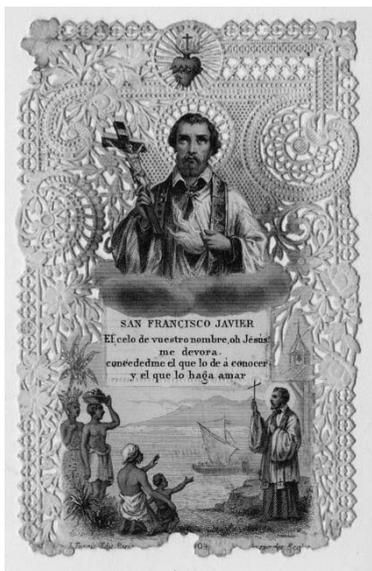
expresar bien, dice un Historiador, lo que entonces deslumbra a los ministros del altar, era preciso nada menos que la pluma o el pincel de una Angel (Anónimo, 1828, pp. 114-115. El énfasis es mío).

En este pasaje se destaca la idea de un alma vestida de carne, un envoltorio que resplandece de amor ante la visión del sacramento de la comunión. No es menor que dicho resplandor provenga del pecho: es el corazón de la santa el que se alborota ante la llegada de esa otra presencia que viene mediante la hostia. El texto continúa comentando en las dificultades de describir con palabras semejante portento que era la santa en oración y devoción. El cuerpo de la santa no aparece como una prisión del alma, sino como ese espacio que se abre para entrar en una nueva forma de contacto, como un espacio que propicia la continuidad. No hay sagrado distinto de profano, como no hay afuera ni adentro: el cuerpo es la membrana que se resiste a las dualidades para difuminarlas y acoplarlas.

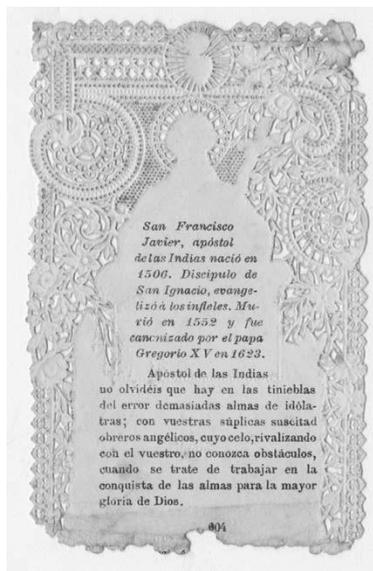
3. RAJADURA



Figura 3: Anónimo cusqueño, *San Camilo de Lelis*, siglo XVIII, Museo La Merced.



Figuras 4. Estampa religiosa con imagen y oración a San Francisco Javier, ca. 1900 (Museo Histórico Nacional, Chile). (anverso)



5 (reverso)

Un segundo momento en esta serie es la rajadura de los cuerpos (más que una rasgadura). En cuanto impenetrables, solo una herida puede hacer que algo entre en ellos, en este caso, he seleccionado dos imágenes que corresponden a santos hombres. El primero es un retrato de San Camilo de Lelis en una distribución iconográfica poco corriente, ya que aparece el santo exhibiendo una gran herida vertical en su pecho, mientras escribe con su mano derecha y voltea el torso hacia un corazón alado que se aleja hacia un haz de luz (figura 3). Es importante mencionar que esta iconografía carece de documentación en el museo donde se encuentra, ya que son mucho más comunes otras distribuciones en las que el santo aparece atendiendo a enfermos¹⁰. La otra imagen corresponde a una estampita de San Francisco Javier (figura 4), en cuyo anverso se muestra al santo con un crucifijo en la mano derecha, mientras que con la izquierda se sostiene una sotana, la que se abre a la altura de su pecho y deja salir llamas de fuego. Su mirada se dirige a un Sagrado Corazón de Jesús posado sobre su cabeza, aunque en una sección diferente de la que se encuentra el torso del santo. Ambas imágenes muestran

¹⁰ En general se trata de composiciones triangulares, donde hay un enfermo yacente y san Camilo de Lelis está inclinado para atender a los enfermos. Esta composición es bastante recurrente en el ámbito novohispano, aunque en el ámbito andino del siglo XVIII se pueden observar ejemplares similares. Algunos óleos que comportan dichas características se pueden ver en el Museo de la Basílica de la Virgen de Guadalupe (Ciudad de México) o en el Museo de Arte de Lima (MALD), Perú.

aperturas, salidas y entradas de corazones: ambos ofrecen el propio y reciben el del Sagrado Corazón, así también, las dos presentan a las figuras centrales en un espacio indeterminado, oscuro en el primero, sobre unas nubes en el segundo. Ninguno de ellos está situado en un escenario sino en alguna interioridad, que puede ser un estudio, una pieza, o una ensoñación. Los dos se encuentran casi suspendidos en una pura superficie.

Curiosamente, en el caso de San Camilo de Lelis, el corazón parece abandonarle, alejarse de él. Como un vacío, el cuerpo queda abierto, con una llaga que parece una vulva, indicando una posible feminización del cuerpo. Este santo es conocido por haber contraído nupcias místicas con Cristo, tal como lo hizo Santa Rosa de Lima, de manera que está ofrecido, como una esposa, al servicio a Cristo. Sentir que el corazón abandona el cuerpo, como Nancy cuando es trasplantado (Nancy, 2007, p. XX), genera un angustiante vacío, como si la vida se escabullera con el corazón. Aunque la vida no se podría situar en solo un órgano. A su vez, la estampa de San Francisco Javier muestra también esa llaga, pero no una llaga que está en forma directa en la piel, sino en las vestiduras, las que de modo plausible podrían ser las vestimentas del alma. De allí brota el fuego, como energía que abrasa y no lastima, que se dirige hacia el Sagrado Corazón. Otra vez esta apertura no tiene la forma de una boca, sino la de una vulva.

Desde una perspectiva visual estas incisiones aluden a un espacio donde no hay nada que mostrar, nada que decir, pero todo que tocar, como en las imágenes hápticas¹¹. Ambos santos están tocando sus heridas, indicando su interior: uno es del todo rojo, mientras el otro es oscuro y se deshace en la apertura. No son aperturas en el cuerpo para penetrar (o que inviten a ello), son aperturas de espaciamento y exposición, allí donde “la verdad del sujeto es su exterioridad y su excesividad: su exposición infinita” y donde el corazón como ajenidad expone excesivamente. Como diría Nancy (2007): “Me extruda, me exporta, me expropia” (p. 43). La incisión tiene sentido en el desborde de sí, en lo que sale y se ofrece a partir de ella.

Asimismo, ambas heridas podrían asociarse al relato bíblico que registra la rajadura del velo del santísimo en el templo a la hora de la muerte de Jesús. Esa rajadura rompe con la tradición desde el seno mismo de su práctica, porque ocurre en el momento de la muerte de Jesús. En el texto se describe dicha muerte mediante “un fuerte grito, [mediante el que] exhaló el espíritu. En esto, el velo del Santuario se rasgó en dos, de arriba abajo; tembló la tierra y las rocas se hendieron. Se abrieron los sepulcros, y muchos cuerpos de santos difuntos resucitaron (Mateo 27: 50-51)”. Velo y carne como cuerpos en sí que se abren, se ofrecen, se vacían.

¹¹ Pienso, por ejemplo, en la serie del artista Lucio Fontana llamada “Concepto espacial ‘esperando’”, que realizó entre 1954 y 1968. Estas imágenes se caracterizan por no presentar figuras, solo superficies blancas o neutras a las que se les ha atravesado de forma más o menos violenta. Mientras algunas de ellas muestran una rajadura de papel, cartón o lienzo, otras parecen superficies acolchadas, absolutamente vaginales, donde las imágenes parecen invitar a ingresar.

Algunos ejercicios religiosos al Sagrado Corazón hacen mención continua de esta herida, ya no situada en el cuerpo del devoto, sino en el de Jesús. Se le exhorta llamándole “Sacratísima Llaga”, y se le invoca como un espacio de acogida, ternura y amor divino. La herida se vuelve un espacio protector, es dentro de ese otro cuerpo donde el devoto dirige sus deseos y oración:

...concededme, que **dentro de su llaga sagrada sea mi mansión todo el resto de mi vida**: concededme la gracia que ansiosamente os pido, de que mi último suspiro, en el momento de mi muerte, **lo dé dentro de ese vuestro, mi siempre y para siempre, amadísimo Corazón** (...) Corazón tiernísimo de mi Salvador, derramad sobre ellos en medio de las agonías de la muerte vuestros consuelos interiores; amparadlos, **defendedlos dentro de esa Sacratísima Llaga**; purificadlos de toda mancha en ese horno de amor, consumidlos con ese fuego divino, transportadlos a vuestra gloria (Anónimo, 1864, p. 10. El énfasis es mío).

Y en otro escrito, se apela a ella de la siguiente manera:

...contemplemos con ternura **aquella amorosa llaga**, puerta del cielo que le abrió el amor para con nosotros: entremos por ella con confianza, y sin querer curiosos penetrar los divinos misterios que en sí oculta, contentémonos con venerarlos, admiremos sus riquezas, **gustemos sus dulzuras**, y recojamos sus frutos (De Toledo, 1970, p. 9).

Como se puede apreciar, la llaga es un espacio para habitar en vida, y pasar, después, al corazón. La llaga es una puerta al cuerpo divino. Se muere en el corazón de Jesús, el que es aludido con características específicas: es dulce, puro, paciente, manso, amoroso, ardiente, entre otros atributos. De ellos, me parece de manera particularmente llamativa que sea “dulce”, como si se pudiera saborear el corazón, probarlo con la boca, como un momento donde se toca y se siente con la boca ese otro corazón. Estos escritos en particular están pensados para guiar una oración y dentro de sus indicaciones, uno de ellos trae una novena en la que se ordena: “estando arrodillado con toda devoción y reverencia delante del Santísimo Sacramento, ó de alguna imagen de Jesus, o de su Sagrado Corazon, empezará esta novena diciendo: Alabado sea el sagrado Corazon de Jesus” (Anónimo, 1864, p. 11). La mirada proyectada sobre las imágenes estará teñida de esa instrucción. Frente a las imágenes previas vemos cómo dos santos exponen y ofrendan su corazón hacia aquel que se erige como modelo y guía, en ambos casos, el encuentro es hacia el Sagrado Corazón de Jesús. Es él quien toca en su llaga, dentro de su cuerpo, toca al devoto con el corazón.

4. TOCAR CON EL CORAZÓN



Figura 6: Estampa religiosa con la impresión de dos sagrados corazones, ca. 1900, Museo Histórico Nacional (Chile).



Figura 7: Estampa religiosa con motivo de sagrado corazón de Jesús, siglo XIX, Museo Histórico Nacional (Chile).



Figura 8: Juan Astudillo, *Bendición de estampitas*, Santa Rosa de Pelequén, 2007, Museo Histórico Nacional (Chile).

Por último, la última sección de esta constelación mezcla materiales y formatos, aunque todas estas imágenes y objetos resuenan en sus usos y contactos. Todos ellos hablan de formas de tocar y ser tocado, de portar las imágenes cerca del cuerpo, pegadas en la piel. Esta selección también apela a un momento en que el corazón se independiza de los cuerpos –así como la imagen históricamente se aleja del cuerpo humano– y se transforman en imágenes complejas, donde ya no existe distancia con el observador, por el contrario, son imágenes y objetos de resguardo.

La primera de ellas es una fotografía histórica con la impresión de dos corazones (Figura 6): el de Jesús y María (como se puede inferir por sus atributos: corona de espinas en el caso del primero, rosas, flores y daga en el caso del segundo) suspendidos en un

espacio indeterminado. Esta pequeña fotografía invita a contemplar solo el corazón, no como un misterio, sino como un objeto, un órgano divino. Así lo llama De Toledo cuando escribe los “días felices” dedicados al Sagrado Corazón, donde enfatiza la corporalidad de ese corazón: “...la infinita caritas con que Jesucristo nos ama, es su objeto principal: el Corazón **cárneo** de Jesús, símbolo el más expresivo del divino amor unido hipotéticamente al Verbo, **es el objeto material y sensible**” (De Toledo, 1870, p. 7. El énfasis es mío). Aunque se insista sobre su sentido metafórico, es la carnalidad del corazón lo que se convoca a ser tocado, observado, mirado, devocionado.

Los corazones independizados operan también como una ofrenda de ternura. En la medida en que lo tierno puede asociarse a “tender” (como forma de ofrecimiento), los corazones serían tanto lo ofrendado como la misma potencia de ofrecer desde el amor, ofrecer ternura y amor, entregándose sin perder su unidad (en cuanto sagrado). Toda ofrenda implica a su vez una manipulación: debe ser recibida en las manos, por tanto, se toman entre las manos. En cambio, tocan ellas de manera directa en el corazón, conmueven. En las escrituras, señala Derrida, Jesús en cuanto salvador siempre está realizando sus milagros mediante contactos: imposición de manos, de barro sobre los ojos, o es tocado en sus vestiduras, con los cabellos, con las manos. El cuerpo encarnado de Cristo es siempre un cuerpo carnal.

... todos los Evangelios presentan el cuerpo crístico no solo como un cuerpo de luz y revelación, sino, de manera no menos esencial, como un cuerpo *tocante* tanto como tocado, como una carne tocante-tocada. Entre vida y muerte. Y si nos remitimos a la palabra griega que traduce este tocar, que es también un poder divino, la manifestación de Dios encarnado, los Evangelios pueden leerse como una *háptica general*. La salvación salva tocando, y el Salvador, o sea, el tocante, es también tocado: salvado, salvo, indemne. Tocado por la gracia (Derrida, 2011, p. 152).

La segunda de las imágenes en esta secuencia muestra a Cristo con su corazón por delante (por tanto, fuera del cuerpo, aunque sin rajadura), suspendido de medio cuerpo sobre nimbos, acogiendo en un abrazo que no llega a completar a una devota cuyo corazón es también expuesto, pero que está situada en un escenario terrenal. Esta devota muestra un gesto de oración con sus manos, y dirige su mirada al rostro de Cristo, quien mira en dirección descendente hacia el corazón de ella. Esta imagen exhibe ambos corazones en un sentido no carnal, sino de co-presencia, donde Cristo no toca con las manos, sino que dirige un rayo de luz desde su corazón al de la devota: toca de forma directa con su luz. La frase bajo la imagen versa “Vos habéis iluminado mi Corazón, dios mío, él se entrega... y está con el vuestro” (ver figura 7), reforzando el sentido de tocar con el corazón.

Esta forma de tocar y ser tocado resguarda el toque de la violencia de la prehensión, mantiene indemne lo tocado, se retira de lo que toca. Ese toque es una forma de compañía, lo que se materializa en formato pequeño, liviano y texturado, donde las manos (al igual que los ojos) pueden recorrer la imagen y reconocer sus recovecos. En

especial en la estampita que presenta un fondo troquelado (figura 7), donde los relieves creados con el papel crean bordes, contornos y generan una pequeña sensación espacial determinada por la continuidad entre la figura y el fondo.

La tercera imagen de esta serie corresponde a una fotografía de la fiesta de Santa Rosa, en Pelequén (Chile). En la imagen se puede observar a un grupo de personas que levantan en sus manos estampitas de Santa Rosa. Incluso se puede observar cómo las estampitas se traslucen, dejando ver un palimpsesto de la oración y la imagen de la santa (ver figura 8). Esta fotografía registra un momento de una fiesta: ya no se trata de un momento íntimo de oración, sino de una celebración masiva de la que se conservan objetos para recordar el evento. La estampita aquí opera desde una función reminiscente, como un hito que quizá está cruzado por mandas, milagros y protección.

Finalmente, los últimos objetos seleccionados corresponden a dos “Detentes”, que son pequeñas piezas elaboradas en fieltro y tela, con delicados brocados, bordados en metales preciosos y cuentas (ver figuras 9 y 10). Están dedicados al Sagrado Corazón de Jesús y eran piezas populares para detener las balas en enfrentamientos bélicos. Se cosían a la ropa y se llevaban por el interior de las prendas. Como amuletos, estos objetos aluden a un corazón que no abandona, que cuida y protege siempre. Por ello, en su anverso, el detente escogido luce un timbre con la frase “Detente: el Sagrado Corazón de Jesús está conmigo” (ver figura 10). En estos objetos, la relación del contacto se vuelve aún más radical: permanece, no se mueve, está oculto pero lleno de atavíos y decorados que ostentan la protección divina. Un corazón que se porta, se lleva cosido, como en un espacio liminal entre la piel del cuerpo y la piel de la vestidura. Casi como una reliquia, estos corazones ya independizados no se instalan en una iconografía, no miran a través de ojos, sino que sus texturas (suaves en las telas, ásperas en los bordados, delicadas en las cintas y en los bordes) invitan a mirar con las manos. La mirada es el contacto directo, pero a su vez, es también un exceso de un intocable, de aquello sagrado que no puede ser retenido. Es una síncope del contacto, donde se genera cercanía y distancia a la vez. Como afirma Derrida (2011), “no puede haber, literalmente, más que una *figura* del tocar. El objeto, la cosa, es lo intocable. Lo tocable es lo imposible de tocar (alcanzar, violar, violentar en su inaccesible inmunidad, en su indemnidad)” (p. 157). Tocar el sagrado corazón solo se podría hacer desde el propio corazón del devoto, desde la mirada háptica, desde el desorden de los sentidos que trenzan las sensaciones.



Figura 9 Detente, s/f (posiblemente fines siglo XIX y ppios. S. XX), Museo Histórico Nacional (Chile) (anverso)



Figura 10 (reverso)

OBSERVACIONES FINALES

A lo largo de este ensayo intenté realizar tres movimientos. Primero, una declaración de mi lugar epistemológico para entender los cruces entre la corporalidad y la imagen. La imagen en cuanto cuerpo, el cuerpo en la imagen, y el compromiso corporal con la imagen (el que va desde la respiración, al tacto y la mirada). La idea de mirada me parece quizás la que mejor engloba diversas capas de contacto con la imagen, y más aún cuando se trata de una mirada religiosa. Un segundo acto está relacionado con las consecuencias metodológicas que deriva de ese lugar escogido: volver a mirar imágenes, pero sobre todo, pensar por medio de ella y abrir la potencia del pensamiento en su apertura. No es fácil renunciar a los mecanismos tradicionales basados en la representación y el lenguaje, por el contrario, es una permanente tentación el hablar de imágenes reproduciendo historias, leyendas, narrativas. Suspender esas continuidades abre la posibilidad de pensar con las imágenes y no buscar explicaciones de manera exclusiva desde su origen y momento histórico de producción. La elección por la anacronía es quizás la más compleja, sin embargo, la más productiva al momento de pensar las imágenes en serie. Por último, el tercer gesto es crear una trama de imágenes para bucear entremedio de ellas, abrirlas, detenernos en sus detalles, saborear sus esquinas. Esa trama permite navegar entre las diversas capas de corporalidad que comporta la imagen.

La elección por determinadas escuelas o autoras y autores decanta ante la necesidad de volver a pensar la visión desde lo corporal y no escindida de ello. Mi primera inscripción está en los estudios de cultura visual (sobre todo de la escuela anglosajona) y las críticas realizadas a ellos. Cuando se trabaja con imágenes religiosas siempre existirán implicaciones corporales: la imagen cultural es una imagen para ser besada, inciensada,

cantada, bailada, cargada en procesión. Es una imagen festiva y celebrada que está a su vez atravesada por prácticas, creencias, gestos y emociones. Al enfrentar las imágenes mantengo presente ciertas nociones de corporalidad que me son caras a determinados autores, en particular Derrida (2011), Nancy (2007, 2010) y Deleuze (2016). Aunque no del todo evidente mantuve sus estrategias metodológicas presentes para observar en detalle cada una de las imágenes propuestas. De esta manera, este trazado comenzó en una discusión argumental y fue desarrollándose para llegar a lo más inmediato y corporal. Del mismo modo, las categorías que fui utilizando destilaron poco a poco hasta llegar a un mismo problema: las formas del tocar.

La opción por la boca, el alma y el corazón como fragmentos y espacios específicos de relación corporal me permitió entender esos cuerpos (el de la imagen, el de la creencia) como un umbral de experiencias, como una forma de diluir ciertos paradigmas asociados a la corporalidad. Por ello, pensar desde una constelación (donde intenté moverme en secuencias breves) abre espacio a sentir las resonancias entre los objetos, los gestos y las corporalidades. La secuencia tiene un corte temporal que trata de ser ajustado a una época en particular. No hay que olvidar que las imágenes coexisten a pesar de sus momentos distintos de producción: no hay línea temporal donde una forma supere a la otra. Muy por el contrario, las imágenes circulan y se acumulan como en un palimpsesto, donde las estampitas dialogan con imágenes de bulto, con óleos coloniales o decimonónicos, donde objetos personales son acarreados y presentados a imágenes en espacios públicos, templos o santuarios. Las imágenes, como he tratado de mostrar, son siempre presentes. Y ese debería ser nuestro primer lugar para observarlas: tocar lo inmediato, y en lo que se retrae, ver cómo ellas nos tocan de vuelta.

OBRAS CITADAS

Anónimo (1828). *Compendio histórico de la vida de Santa Rosa de Lima con un apéndice de la Gloria Póstuma de la misma Santa*. Sacado del que escribió el P. Leonardo Hansen, de quien también había tomado el P. Tourón el Compendio de la Vida que insertó en el libro sexto de su Historia general de la América, y es el que va aquí traducido. Valladolid: Imprenta de Aparición.

Anónimo (1864). *Ejercicios piadosos en obsequio del Sagrado Corazón de Jesús. Acomodado y dispuesto para ofrecerle los mas puros desagrazios en el agosto sacramento del Altar, según lo practica la Congregación de la Pia-Union, establecida en la iglesia de San Ignacio en Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta y litografía a vapor de Bernheim y Boneo.

Bal, Mieke (2004). "El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales". *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* N°2: 11-49.

- Belting, Hans (2007). *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Katz editores.
- Berger, John (2017). *Modos de ver*. España: Gustavo Gili.
- Crary, Jonathan (2009). *Las técnicas del observador moderno. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC.
- De Toledo, José Ángel (1870). *Día feliz consagrado a los cultos del Corazón de Jesús*. París: Librería de Rosa y Bouret.
- Deleuze, Gilles (2016). *Francis Bacon. La lógica de la Sensación*. Madrid: Arena libros.
- Derrida, Jacques (2011). *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Didi-Huberman, Georges (2017). *Gestos de aire y de piedra. Sobre la materia de las imágenes*. Ciudad de México: Canta Mares.
- (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada editores, 2009.
- Elkins, James (2010). “Un seminario sobre la teoría de la imagen”. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* N°7: 132-173.
- Flores, José (1995). “Iconografía de Santa Rosa de Lima”. *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Lima: Banco del Crédito del Perú, 216-306.
- Jiménez, Lily (2015). “Reliquias, sacramentos y muertes santas: apuntes para la comprensión de un cuerpo umbral”. *Tabula Rasa* N°23, (Jul-dic): 313-328.
- Mitchell, W. J. T. (2005). “No existen los medios visuales”. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, ed. José Luis Brea. Madrid: Akal, 17-25.
- (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Moxey, Keith (2009). “Los estudios visuales y el giro iconológico”. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* N°6: 8-27.
- Nancy, Jean-Luc (2010). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- (2007). *El intruso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2015). *Sociología de la imagen. Una mirada ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- (2010). *Ch'ixinakaux utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rose, Gillian (2001). *Visual Methodologies: An introduction to researching with visual materials*. London: Sage, 2001.