

INFIERNOS POSCOLONIALES: IMAGEN Y MODERNIDAD EN LA ENCRUCIJADA COLONIAL

INFERNOS PÓS-COLONIAIS: IMAGEM E MODERNIDADE NA ENCRUZILHADA
COLONIAL

Catalina Sánchez²⁴

RESUMEN: En el siguiente artículo propongo un análisis de el catálogo de la muestra de arte “*Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?*” (Creischer, Siekmann y Hinderer, 2010) y un “ensayo visual” elaborado en disidencia a dicha muestra, *Principio Potosí Reverso* (Rivera Cusicanqui y El Colectivo). Tanto el catálogo cuanto el “ensayo visual” exponen la importancia de volver sobre Potosí como espacio clave en el que se reúnen las tensiones vinculadas a la colonialidad desde el siglo XVI y sus continuidades en el siglo XXI. Se retorna a Potosí como al lugar en donde se forja la modernidad y las relaciones centro–periferia que marcarán la historia de América Latina. Sin embargo, allí donde *Principio Potosí* ve el inicio de la modernidad, *Principio Potosí Reverso* ve la gestación de una modernidad alternativa. El campo de la disputa que se abre entre *Principio Potosí* y *Principio Potosí Reverso* tensa el arco que se abre entre lo textual y lo visual, pero a la vez entre arte y colonialidad, ofreciéndose así como espacio modélico para interrogar las alternativas actuales de un arte político poscolonial a la altura de los desafíos de nuestra cultura visual contemporánea.

PALABRAS CLAVE: catálogo; ensayo visual; colonialidad; cultura visual.

RESUMO: No artigo seguinte proponho uma análise do catálogo da exposição de arte “*Principio Potosí. Como podemos cantar a música do Senhor na terra de outra pessoa?*” (Creischer, Siekmann e Hinderer, 2010) e um “ensaio visual” preparado na dissidência da referida amostra, *Principio Potosí Reverso* (Rivera Cusicanqui e El Colectivo, 2010). Tanto o catálogo como o “ensaio visual” expõem a importância de retornar ao Potosí como um espaço-chave em que as tensões ligadas à colonialidade desde o século XVI e suas continuidades no século 21 se juntam. Retorna a Potosí como o lugar onde a modernidade e as relações centro-periferia que marcarão a história da América Latina são forjadas. No entanto, onde *Principio Potosí* vê o início da modernidade, o *Reverso de Principio Potosí* vê a gestação de uma modernidade alternativa. O campo da disputa que se abre entre o *Principio de Potosí* eo *Principio de Reverso Potosí* tens o arco que se abre entre o textual e o visual, mas ao mesmo tempo entre arte e colonialidade, oferecendo assim um espaço modelo para interrogar as alternativas atuais de uma arte políticas pós-coloniais até os desafios da nossa cultura visual contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: catálogo; “ensaio visual”; colonialidade; cultura visual.

²⁴ Doutoranda em Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Bolsista de doctorado do CONICET – Argentina. E-mail: catalina.sgf@gmail.com.

En el siguiente artículo propongo un análisis del catálogo de la muestra de arte “*Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?*” (Creischer, Siekmann y Hinderer, 2010) y un “ensayo visual” elaborado en disidencia a dicha muestra, *Principio Potosí Reverso* (Rivera Cusicanqui y El Colectivo). Tanto el catálogo cuanto el “ensayo visual” exponen la importancia de volver sobre Potosí como espacio clave en el que se reúnen las tensiones vinculadas a la colonialidad desde el siglo XVI y sus continuidades en el siglo XXI. Se retorna a Potosí como al lugar en donde se forja la modernidad y las relaciones centro–periferia que marcarán la historia de América Latina.

Sin embargo, allí donde *Principio Potosí* ve el inicio de la modernidad, *Principio Potosí Reverso* ve la gestación de una modernidad alternativa. Se abren dos modos de interpretar la historia de Potosí y su desarrollo económico y cada publicación genera montajes con consecuencias epistémicas y políticas marcadamente divergentes. *Principio Potosí* se focaliza en el carácter global de la economía de la plata potosina que marca el inicio del capitalismo. *Principio Potosí Reverso*, en cambio, posa su mirada en el mercado interno y en la compleja mercantilización del espacio andino que no admite ser reducida al paso de una economía precapitalista a una capitalista.

La fractura entre *Principio Potosí* y *Principio Potosí Reverso*, se abre como un espacio modélico para reflexionar acerca de las posibilidades de realizar una crítica al colonialismo desde la imagen. Tanto el catálogo como el “ensayo visual” transitan en la zona abierta entre literatura ensayística y artes visuales. Este tipo de producciones están irrumpiendo tanto en el campo del arte como en el de la literatura, interpelando a ambos desde su inespecificidad genérica. El presente trabajo, entonces, se propone como un ingreso a este espacio de *materialidades expandidas*. Los fundamentos del “problema de la imagen” se entrelazan con el “problema del colonialismo” en la materialidad de las publicaciones y en las imágenes pictóricas que convocan los nudos problemáticos de la política, la economía y la historia. El campo de la disputa que se abre entre *Principio Potosí* y *Principio Potosí Reverso* tensa el arco que se abre entre lo textual y lo visual, pero

a la vez entre arte y colonialidad, ofreciéndose así como espacio modélico para interrogar las alternativas actuales de un arte político poscolonial a la altura de los desafíos de nuestra cultura visual contemporánea.

1. **PRINCIPIO POTOSÍ : EL INFIERNO COMO IMAGEN TOTAL**

El catálogo de la muestra, *Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* (CREISHER *et al.*, 2010) se estructura en un laberíntico recorrido de lectura que intenta recuperar la materialidad de la exposición, tal como fue montada en el museo Reina Sofía. Se trata, entonces, de un catálogo que no consiste en una mera enumeración y clasificación de las obras expuestas, sino que busca reconstruir el recorrido de la exhibición. Como una huella, la estructura del catálogo deja un rastro de lo que fue la exposición. El montaje entre texto e imagen es en donde focalizaré mi análisis.

Allí los curadores devenidos editores dan indicaciones precisas de lectura para cada imagen. Diseñan un “Principio” que se basa en situar el inicio del capitalismo en la explotación de las minas del Cerro Rico, en tanto proceso de “acumulación originaria”. Mediante este “Principio”, que en adelante llamaré “Principio curatorial”, se plantean repensar el origen y la expansión de la modernidad a partir de los procesos de colonización. Me interesa la manera en que los curadores Creischer, Siekmann y Hinderer juegan ese doble rol, o más bien lo que implica pensar su trabajo editorial como un trabajo de curaduría y viceversa.

Desde los estudios visuales (Solomonoff, 2012) así como desde la literatura (GARBATZKY, 2013) se piensa la manera en que el dispositivo “libro” se ve afectado por estas mutaciones: el editor como curador, el lector como espectador y el libro como dispositivo de exposición. Me valdré de ese doble rol para analizar la manera en que el “Principio curatorial” rige el montaje del catálogo, focalizándome en las indicaciones de lectura que articulan el recorrido de *Principio Potosí*.

Principio Potosí comienza y termina con la imagen del *Infierno* (1739) de Caquiaviri, Bolivia. Pienso que esa primera imagen, esa primera aparición del *Infierno* marca la lectura del conjunto. Allí se cifra el “Principio curatorial”. No sólo porque es la imagen con la que se comienza y la que se cierra el recorrido de lectura sino porque pienso que es la lente desde la que se puede leer el conjunto de las imágenes de *Principio Potosí*.



Principio Potosí (2010, p.156-157)

Las imágenes del infierno que existen en los Andes corresponden a las series pictográficas de las *Postrimerías* que en sí mismas constituyen una rareza y singularidad tanto para la geografía andina como para la producción pictográfica europea de la época (Gisbert, 2012, p. 106). Las *Postrimerías* son representaciones de la Muerte, el Juicio, el Infierno y la Gloria. Existen cuatro en las iglesias coloniales en la zona andina: Carabuco (La Paz, Bolivia) de 1664, Caquiaviri (La Paz, Bolivia) de 1739, San Jerónimo (Cuzco, Perú) del siglo XVIII, Huaro (Cuzco, Perú) 1804. Citaré en extenso a Teresa Gisbert:

La representación de las *Postrimerías*, que se inicia a fines del siglo XVI y que perdura hasta principios del siglo XIX, tienen en el lienzo dedicado al *Infierno* una de las composiciones más sugestivas. Si analizamos los infiernos de Carabuco, Caquiaviri y Huaro, vemos en ellos elementos recurrentes. Se muestran las penas a los diferentes pecados capitales; así, vemos el suplicio de la rueda para los orgullosos y soberbios, a los perezosos se los traga una bestia alada, los sapos y

serpientes devoran el sexo de los lujuriosos, mientras otros son sumergidos en marmitas hirvientes. No falta la boca de Leviatán [...]

Los infiernos coloniales tienen muy poco que ver con lienzos [europeos] de los siglos XVI y XVII pues no tienen ninguna relación formal con ellos, basta contemplar el infierno que propone Miguel Ángel en su *Juicio Final* de la Sixtina o las versiones de Martín de Vos, o las de un Rubens, para comprender que los infiernos coloniales responden a otra lógica.

Las *Postrimerías*, en general, y el *Juicio Final*, en particular, se pintan preferentemente para pueblos indios pues, como dice el Catecismo de 1548, lo testimonia la obra de Guamán Poma y lo repite el cronista jesuita, el uso de las imágenes infernales era uno de los mecanismos más efectivos en la labor de los doctrineros. Cabe pues buscar la presencia indígena en estos lienzos, ya que a ellos estaban dedicados (2012, p. 106).

En el catálogo la imagen del infierno figura bajo el acápite “Existe una acumulación originaria que sólo se llama así” que da inicio al recorrido. La alusión al título del capítulo XXIV de *El capital* “sobre la llamada acumulación originaria” (Marx, 1959 [énfasis agregado]) incorpora una restricción que remarca una lectura unívoca de la acumulación originaria que “sólo se llama así”. El título del acápite ya está marcando una línea de lectura e interpretación que no admite fisuras: las imágenes son leídas y estructuradas de manera tal que actúan como “ejemplos” del funcionamiento de la acumulación originaria aplicado a Potosí. Se dan indicaciones precisas acerca de cómo se debe leer la imagen:

si después de pasar el control, usted ya no sigue sintiéndose vigilado, si ha encontrado un lugar en un banco para leer (no sabemos cuánto tiempo puede quedarse allí), entonces verá la parte posterior de dos grandes imágenes. Ya que son transparentes, tal vez pueda reconocer algunos detalles de la vista frontal. No se apresure, observe con cuidado la parte posterior. En algunos puntos, reconocerá pequeñas reproducciones. Se trata de escenas de tortura, sádicas y obscenas, donde se ven rostros desfigurados que simbolizan los sentidos destruidos por la tortura (Creischer et al., 2010, p. 17).

Sudamérica como parte de un paquete de medidas imperialistas. La imagen del *Infierno* bajo una sorprendente *simultaneidad* temporal, no tan atenta a los procesos culturales de sedimentación histórico-cultural-teóricos, es leída como producción de miedo. El miedo, así como la terapia de shock, provocan una parálisis del cuerpo social “una destrucción de los sentidos” que permite impulsar las más sádicas políticas económicas: la mita en la colonia y la economía neoliberal en Sudamérica.

La lectura en simultáneo que se propone para el *Infierno* desde el “Principio curatorial” va “de la plata, pasando por el caucho, hacia las materias primas de los años 70 hasta hoy” (Creischer et al., 2010, p. 23). En la indicación de lectura del grabado de Nieremberg y del Infierno se lee:

Naomi Klein describe el desarrollo de la terapia de *shock* en la psiquiatría de los años setenta, y su relación con los *think tank* neoliberales y la CIA. La terapia de *shock* trata la psique “enferma” como un programa de ordenador, que debe ser eliminado y reinstalado. Los métodos de la terapia de *shock* como tortura y como programa económico al mismo tiempo, fueron aplicados por primera vez en las dictaduras en Sudamérica. El terror y el ajuste estructural, la parálisis de la resistencia contra la política asocial, a través del miedo, son parte hasta hoy del programa neoliberal. Los grabados que observa fueron realizados en el año 1705, en las Reducciones jesuíticas de Paraguay. Son parte de un compendio para el aprendizaje del miedo al infierno y a la muerte (CREISCHER *et al.*, 2010, p. 17).

Frente a este primer contrapunto entre los métodos de la colonia y los neoliberales me pregunto: ¿cómo explicar las formas de negociación indígena con el culto católico desde la parálisis del miedo? ¿Cómo explicar la subversión y la resistencia? Si el miedo al infierno produce una destrucción de los sentidos, ¿cómo se puede resquebrajar la inmanencia del poder tal como se plantea al inicio del recorrido?:

igualmente importante es que para todos nosotros era fundamental puntualizar que la producción de imágenes no fue completamente asimilada por la tecnología del poder, y que ella misma podría ser, en su forma representativa, un temor y una venganza anticipada contra la imposibilidad de representación; que de hecho hay un límite en esta inmanencia infinita del poder y que existen antagonistas, caprichosos, corruptibles, inquietos, que no son asimilados por ella (Creischer et al., 2010, p.15).

El problema es planteado como una aporía por los mismos curadores/editores ¿estamos frente a una pintura que produce miedo y paraliza los sentidos?, o bien ¿hay que quitarle el carácter sensacional al terror y “aprender de los que estuvieron en el infierno”? (CREISCHER *et al.*, 2010, p. 24).

Los curadores/editores plantean una contra interpretación a la “producción del miedo” que, no casualmente, viene de la mano de Silvia Rivera Cusicanqui, artífice del “ensayo visual” disidente *Principio Potosí Reverso*. Citan su trabajo “Violencia e interculturalidad. Paradojas de la etnicidad en la Bolivia de hoy” (2015 [2009]) en donde se relata la rebelión de Caquiaviri de 1771 en la que los indígenas matan al corregidor y fundan un *Manchaq Ayllu*: “los comunarios de Caquiaviri deciden convertir a los mestizos y criollos en un *Manchaq Ayllu*, en un *Ayllu* nuevo, que sería un *ayllu* de menores de edad, o sea de aprendices de civilizados, entendiendo que ser civilizado es, evidentemente, ser indio” (Rivera Cusicanqui en Creischer et al., 2010, p. 24).

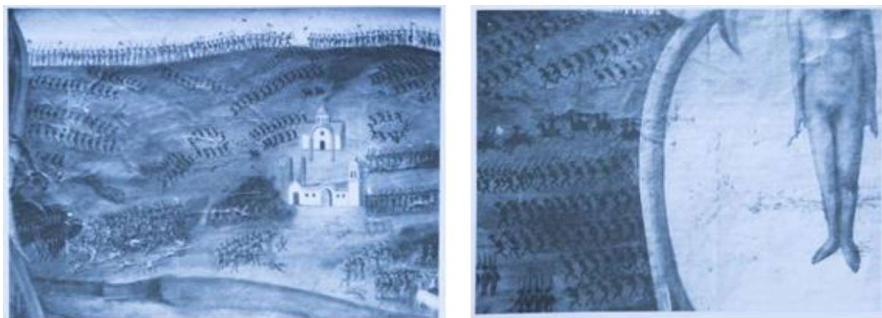
A la imagen del infierno se le opone la imagen de la rebelión indígena. Al final del recorrido se repite el esquema. Los curadores/editores vuelven a llevar al lector/espectador al punto inicial. Bajo el acápite “El mundo al revés” se lo lleva otra vez a Caquiaviri, pero allí le hacen voltear la vista: frente a la reproducción el infierno cuelga otra imagen, “Vista del Cerco a la ciudad de la Paz, 1781”, de 1880 de Mariano Florentino Olivares. A la imagen del *Infierno* se le opone la imagen del levantamiento indígena liderado por Tupac Katari y Bartolina Sisa en 1781.

Según la lectura que proponen en *Principio Potosí* el sistema de la mita española equivaldría a un proceso de acumulación originaria mediante el cual los indígenas se verían expulsados de sus comunidades, separados de sus cultivos y

obligados a vender su fuerza de trabajo en las minas. Para que esto fuera posible era necesario imponer una serie de coerciones extra-económicas, en este caso *el miedo*. Siguiendo esta línea de pensamiento las *Postrimerías* funcionarían como parte de la coerción extra-económica cuyo objetivo sería evangelizar y atemorizar a la población indígena para hacerlos sujetos obedientes y disciplinados. La imagen se interpreta como *ejemplo* pictórico del concepto de acumulación originaria y como testimonio mudo de la violencia colonial ejercida en los Andes a través de las imágenes.

A su vez, la subversión es vista en su expresión más visible, más espectacular, más panóptica: la rebelión. El asedio a la ciudad de La Paz, liderado por Tupac Katari y Bartolina Sisa en 1781 y la rebelión de Caquiaviri de 1771. Este ciclo de levantamientos indígenas es equiparado, bajo la lógica *simultánea* del “Principio curatorial”, a las rebeliones que estaban sucediendo en Europa: “resistencias simultáneas en Europa y en América contra la *misma* explotación que circula globalmente” (CREISCHER *et al.*, 2010, p. 144 [énfasis agregado]).

Si Marx termina su capítulo “sobre la llamada acumulación originaria” con un llamado a una posible respuesta política por parte del proletariado en tanto sujeto revolucionario, Creischer, Hinderer, y Siekmann, siguiendo con la ejemplificación de la acumulación originaria en imágenes, presentan al *Cerco* de La Paz como la respuesta revolucionaria al *Infierno*. La crítica al colonialismo que elaboran sigue basándose en la imagen como vehículo del poder en donde la única forma de oposición es una forma “total” como la rebelión.



Principio Potosí (2010, p. 150)

Se trata entonces de una crítica al colonialismo anclada en una visión (tanto del proceso histórico como de la dinámica de las imágenes) totalizante, homogeneizante y dicotomizante, todos dispositivos claves del discurso de la modernidad occidental y, por tanto, de la máquina colonial del saber-poder. La conexión entre los levantamientos indígenas andinos y las rebeliones europeas realizada bajo el principio de la *simultaneidad* genera una equivalencia que no se detiene en la formulación de una imagen crítica sino que simplemente equipara correspondencias bajo la lógica del “Principio curatorial”.

Los curadores/editores vinculan su interpretación del *Infierno* con la de Michael Taussig en su trabajo sobre el diablo y las narraciones sobre el terror colonial en los Andes:

Michael Taussig describe el rol del terror como “el mediador por excelencia de la hegemonía colonial”. El terror crea un espacio donde el capricho del colonizador reina sin límites, como el diablo en el infierno. Estos espacios poseen una larga y rica tradición, sus significados se mezclan con los de los conquistados. Pero estos significados no funcionan correctamente, pues el capricho del poder apunta a una destrucción del sentido. Taussig compara esta destrucción con el “desajuste” que existe entre nosotros y las mercancías (CREISCHER *et al.*, 2010, p.21).

Michael Taussig (1980) interpretó la figura del diablo en los Andes en relación al paso de una economía natural a una economía capitalista. Desde la lectura de Taussig los pactos mineros con la figura del Tío representan la violencia capitalista de la disociación entre valor de uso y valor de cambio:

el pacto con el diablo se convierte en un “pacto proletario” que estigmatiza la distorsión de los valores tradicionales de la economía campesina (control familiar de la producción intercambio, reciprocidad, ideología del valor de uso) al contacto con las relaciones de producción capitalistas y con la alienación del asalariado en las minas (ABSI, 2009, p.124).

Si bien los curadores/editores cuestionan las descripciones del horror de Taussig en tanto “se hacen cómplices de los perpetradores, que unen lo salvaje con el terror como algo inseparable y fascinante” (CREISCHER *et al.*, 2010, p. 23) la lectura acerca del fetichismo de la mercancía asociada a la figura del Infierno y del Diablo no es cuestionada. La pregunta que se ha obliterado todo este tiempo es cómo eran interpretados esos cuadros por las comunidades y aún más, algo que apunta al “Principio” mismo, ¿cómo vivieron los indígenas ese “paso al capitalismo”? ¿Cómo sucedió la mercantilización en los Andes?

Pascale Absi, antropóloga francesa que se dedica al estudio del trabajo y sus representaciones en las minas de Potosí, retoma el trabajo de Taussig en su estudio acerca del diablo. El Tío es una representación del diablo en la forma de una estatuilla de arcilla que se sitúa en los socavones, a quien se le ofrendan hojas de coca, alcohol y tabaco. Es la deidad minera del mundo subterráneo y es tan venerado como temido. El Tío es a quien se encomiendan antes de tirar dinamita, de las ofrendas al Tío depende el hallazgo de vetas, el Tío es con quien se puede pactar para obtener las riquezas del cerro. Absi vuelve a la interpretación de Taussig que: “interpretó la figura del Tío como la ‘fetichización’ de la perversidad inherente del capitalismo” (2009, p. 124) pero para asentar su crítica, junto a la de otros bolivianistas, en el punto mismo que los curadores desestimaron:

se le reprochó particularmente el maniqueísmo económico, idílico y reduccionista que subyace a su dicotomía entre modo de producción capitalista y modo de producción campesino precapitalista, así como su desconocimiento de los mecanismos de penetración mercantilista en los Andes. En efecto, contrariamente a la visión de Taussig, los campesinos de la Colonia no estaban necesariamente horrorizados ante la mercantilización de su economía, y existe una dimensión voluntaria en su participación en los mercados; el propio *kajcheo* aparece como una invención capitalista indígena. Es más, incluso si alteró antiguas lógicas socioeconómicas, esta participación contribuyó también a la reproducción de las comunidades andinas. Finalmente, la aparición del dinero no ha implicado necesariamente la adopción de la ideología mercantilista y la plusvalía en detrimento del intercambio y de valor de uso (2009, p. 125).

Me atrevo a arriesgar que es posible proyectar esta crítica de Absi a Taussig a *Principio Potosí*. La interpretación dicotómica, tanto de la imagen como de la economía en los Andes, gira en falso al no poder ver allí el *gesto* de un tipo de mercantilización que combina en la imagen valor de uso y valor de cambio. Allí donde Taussig y los curadores/editores ven una fractura (entre valor de cambio y valor de uso), *Principio Potosí Reverso* (como se desarrollará más abajo) verá un choque convulso e incesante que no deja de re–aparecer.

Venerar correctamente al Tío trae consigo beneficios monetarios y en todo caso la condena a los pactos con el diablo refieren a una crítica a la acumulación individual frente a la puesta en circulación y la relación social que acompañan los flujos monetarios mineros: “los mineros condenan la acumulación más en tanto obstáculo a la relación social que como factor de desigualdad. Pues no poner su dinero en circulación equivale a desconocer la deuda y la obligación sociales” (ABSI, 2009, p. 125). La retribución social adquiere, por ejemplo, la forma de fiestas en donde se pone nuevamente en circulación el dinero. Situar a la iconografía del *Infierno* únicamente en el lugar de su función evangelizadora y leerlo como producción del miedo y destrucción del sentido victimiza al indígena.

Esta operación no comprende los desvíos que introdujeron en la lógica capitalista, íntimamente relacionados a la producción y circulación de imágenes. El *kajcheo*, que se menciona en la cita de Absi, refiere a la práctica generalizada de robar mineral los domingos en las minas. Se trata, por un lado, de un ingreso por fuera de lo estipulado por la institución de la *mita* pero además, por el otro, remarca cierto fracaso en la evangelización:

si “no sale indio del Potosí que sepa hacer la señal de la cruz ni decir una oración” como denuncia Álvarez con exageración, no es solamente porque los indios se apartan del camino recto por sus faltas paganas sino también porque empujados por la codicia prefieren enriquecerse sustrayendo minerales el día domingo en vez de salvar su alma asistiendo al oficio (ABSI, 2009, p. 121).

Lucía Querejazu (2010), desde la historia del arte, se pregunta por el proceso de producción de las *Postrimerías* de Caquiaviri y por cómo se relacionaron los pobladores de la comunidad con las pinturas. Encuentra que el momento de producción de las pinturas se corresponde con una competencia entre el cacicazgo de Jesús de Machaca y el de Caquiaviri por quién lideraría la zona de Pacajes, zona que desde el período pre-incaico era parte del poderío aymara. Las pinturas comienzan a desplazarse del lugar del adoctrinamiento, exclusivamente, y se ponen a funcionar dentro de la intrincada lucha de poder interna de las comunidades.

Cuando las preguntas acerca de la interpretación del *Infierno* de Caquiaviri se dirigen hacia la cosmovisión indígena y a las negociaciones con la institución de la mita, la función adoctrinadora de la imagen comienza a resquebrajarse. La crítica a la colonialidad de la imagen/mirada debería acompañar este desplazamiento intentando reconocer las formas de resistencia que esos nuevos usos de la imagen implican, más que aplastando esta historia bajo el tranquilizador diagnóstico de una eficacia omnipotente de la imagen colonial. Así, la imagen del *Infierno* que nos mira, que devuelve la mirada, es otra. Lejos de ser, como plantean los curadores/editores, “testimonios de que la hegemonía cultural no es una dimensión simbólica sino una forma de violencia” (CREISCHER et al., 2010, p. 15) las imágenes reclaman una interpretación no-toda, que a la vez las inscriba en una modernidad no-toda.

Como bien plantea Pascale Absi “no hace falta el diablo para ver en la mina un infierno” (2009, p. 122), y en una línea similar, la historiadora del arte Lucía Querejazu nos dice: “lo indios mitayos habiendo conocido ya el infierno de la mina, ¿por qué habrían de temer más aquel que se ofrecía en la iglesia?” (2010, p. 277). En *Principio Potosí* la interpretación que prima es la de la *coacción* y los curadores caen en la tentación que señala Querejazu, la de “creer que la evangelización y sus métodos tridentinos funcionaron” (2010, p. 275).

En el título del estudio de Enrique Tandeter (1992) sobre la minería colonial ya se puede ver el doble movimiento de mercantilización en los Andes: *Coacción* y

Mercado. La historia económica de Potosí no puede explicarse únicamente por el ejercicio unilateral del poder colonial bajo la institución de la mita. Tandeter ilustra el complejo mundo laboral de las minas y la gestación de un mercado interno que fue iniciativa histórica de los indígenas:

si la institución de la mita no agota la explicación de la renta mitaya, tampoco ésta da cuenta de la complejidad del mundo del trabajo en la minería potosina. Por de pronto, la mitad de la fuerza de trabajo en relación de dependencia en las minas e ingenios era reclutada en el mercado libre [...] Si la mita remite a la estructura de la dominación colonial, en particular a la coacción estatal tal como fue reglamentada por el virrey de Toledo en la década de 1570, la presencia de una numerosa fuerza de trabajo libre apunta a las más tempranas respuestas que el mercado colonial generó entre los indígenas de los Andes (TANDETER, 1992: 99).

En el montaje de Principio Potosí el mercado, las imágenes (su producción, circulación y consumo), e incluso los rituales andinos asociados al culto católico son pensados desde la dinámica histórica lineal que supone el tránsito de lo precapitalista a lo capitalista. El “montaje de la historia”, efectuado desde la simultaneidad, acaba por reproducir la lógica equivalencial de la acumulación capitalista. Es decir, todo converge en el “Principio curatorial”. Las imágenes encajan perfectamente en una lectura sospechosamente totalizadora, *principal*.

2. PRINCIPIO POTOSÍ REVERSO: EL INFIERNO ENTRE EL MERCADO Y EL RITUAL

En la compilación *Participación indígena en los mercados Surandinos. Estrategias y reproducción social siglos XVI a XX* (1987), la antropóloga Olivia Harris analiza la manera en que la circulación del dinero se vincula tanto con la acumulación individual como con la reproducción del *ayllu* como colectividad.

Harris, demuestra que, en los Andes, el dinero en sí mismo no tiene una significación unívoca, por el contrario, las intervenciones mercantiles están asociadas a significaciones sociales y prácticas específicas. El dinero en tanto significativo adquiere valores contradictorios irreductibles a su función capitalista de equivalente general del valor de cambio.

La dinámica andina del valor inscribe la economía restringida del capital en una economía general del uso. En esta dinámica andina del valor, que opera en las fiestas y en los rituales, producción, intercambio y consumo adquieren sentidos irreductibles a la lógica equivalencial de la reproducción del valor capitalista y la violencia de su abstracción cuantitativa. Es decir, son formas de valor no separables del universo religioso en el que se producen y reproducen. Sin embargo, no se trata de una primacía del valor de uso, sino que la lógica andina del valor suspende la escisión del valor que produce el capital.

Se podría pensar esta dinámica andina del valor, en relación a las imágenes, bajo lo que Bolívar Echeverría llama “*ethos* barroco” (2011). Echeverría, sitúa las formas culturales de la civilización moderna Occidental en el corazón de lo que él comprende como la contradicción capitalista, esto es la contradicción entre valor de uso y valor de cambio. Denomina “*ethos* barroco” a las múltiples “respuestas impuras o no del todo adecuadas a la ‘llamada’ o ‘espíritu del capitalismo’, respuestas que se producen junto y de forma paralela a la ética Protestante” (2011, p. 182). En el “*ethos* barroco”, la conjunción arte y mercado marca los contornos de la modernidad alternativa que se gesta en Latinoamérica y un modo de civilización occidental particularmente latinoamericano.

La persistencia de la “economía vertical” (MURRA, 2009), cuyos orígenes se rastrean antes del período incaico, contradice tanto el fetichismo de la mercancía como el paso de una economía precapitalista a una capitalista. El control vertical de los suelos implica que “cada unidad política o étnica tenía acceso a una vasta gama ecológica, cuyos diferentes productos circulaban principalmente dentro del grupo transportador por los mismos productores o consumidores, y no por intermediarios forasteros” (Harris, 1987, p. 248). La persistencia del control vertical de los suelos

demuestra que no hubo en los Andes coloniales una separación total entre la esfera de la producción y el consumo.

Por el contrario, para el consumidor no es “un misterio el origen de los productos ni las formas en que se producen” (1987, p. 248). El dinero en el espacio andino adquiere una significación distinta a la europea:

sospecho que la durabilidad de la economía vertical ha afectado el modo en que se representa el dinero en el mundo andino rural. La fetichización del dinero en otras partes se debe, justamente, a la separación entre productores y consumidores por las operaciones llevadas a cabo por intermediarios. Así, se llega a pensar que el dinero tiene la capacidad en sí de producir riqueza y, por lo tanto, de tener el poder de adquirir cualquier cosa (1987, p. 248).

La penetración del dinero en los Andes se vincula con formas comunitarias de reproducción social a la vez que demuestra una rápida negociación e incorporación del universo europeo mercantil por parte de los *ayllus*. Esto no implica, en modo alguno, que no haya acumulación individual del dinero. Sino que hay formas peculiares de poner en circulación ese dinero que introducen desvíos a la escisión capitalista entre valor de uso y valor de cambio complicando los supuestos de la propia separación entre ambas formas de valor. Las fiestas y los rituales constituyen uno de esos desvíos.

A la vez que se gastan y derrochan cuantiosas sumas de dinero, ese gasto tiene tanto una contraparte ritual como una contraparte monetaria. El rasgo de esa contraparte monetaria es, sin embargo, social:

costear las fiestas es un estímulo importante para ingresar en el mercado, ya sea de productos o de mano de obra. La coca, base imprescindible de todo ritual, se compra generalmente con efectivo; al igual que el aguardiente y los cigarrillos, ambos también elementos importantes de los ritos. Los gastos festivos entonces constituyen un egreso regular para todas las familias; pero cuando a una familia le corresponde por turno pasar un fiesta de la comunidad como alférez, los gastos son grandes y tienen que programarse a lo largo de varios años (HARRIS, 1987, p. 250).

Las celebraciones religiosas, “cuyo propósito es comunicarse con las fuentes divinas del poder que reproducen el ayllu” no constituyen “simples compras individuales” (1987, p. 250), sino que el dinero es puesto a circular para su reproducción social.

La imagen del infierno comienza a des-totalizarse allí donde se resquebraja la función adoctrinadora de la imagen. Cuando las preguntas se trasladan del análisis iconográfico hacia el universo de las prácticas, las imágenes se desplazan de una economía equivalente/restringida hacia una economía de lo inequivalente/general.

Desde la antropología, Therese Bouysse-Casagne (2005) re-evalúa la extirpación de idolatrías y da cuenta de la continuidad de los ritos andinos que “sobrevivieron” a la extirpación puesto que tenían una funcionalidad económica:

la abolición forzada de un sistema de prácticas religiosas, como las extirpaciones de idolatría mineras, no implicó forzosamente la supresión de todos los referentes conceptuales o simbólicos ligados a antiguas prácticas o tecnologías como lo veremos, sobre todo cuando estos tenían una funcionalidad económica desde el punto de vista de la explotación minera (BOUYSSSE-CASSAGNE, 2005, p. 445).

¿Acaso las imágenes del *Infierno* no fueron incorporadas a la cosmovisión andina dentro del universo de rituales que tenían la función de asegurar la prosperidad económica de la comunidad? La persistencia de estos rituales en la actualidad es otra puesta en cuestión del poder total de la imagen. El vínculo entre imagen y economía que se construye en las fiestas y rituales forma parte de las estrategias de negociación que inventaron las comunidades andinas para vivir en la “contradicción capitalista”.

El ayllu se reproduce por el proceso global de producción y circulación. La compra de ganado y elementos para las fiestas— siendo estos los principales usos del dinero— refuerzan este proceso productivo. Desde luego, una parte de la riqueza fluye fuera del ayllu, pero esto no es visto como algo negativo. Evidentemente el ayllu no pretende ser

autosuficiente, sino que esta incluido en circuitos de reproducción más amplia. Las ofrendas a las divinidades forman parte del mismo proceso. Es notable que la metáfora usada para explicar la *ch'alla*, el sacrificio y otras ofrendas no sea la del intercambio sino la de la alimentación. Los humanos deben “alimentar” a las divinidades para que ellos, a su vez, proporcionen alimento a la sociedad humana (HARRIS, 1987, p. 258).

El *Reverso* se posiciona en este lugar frente a la imagen. La imagen es puesta en relación al universo de prácticas y rituales andinos, y no segmentada en la experiencia neutra del museo. Las dinámicas del mercado interior potosino, el significado contradictorio del dinero, la incorporación de las pinturas a las prácticas rituales y la significación que adquieren en relación a la prosperidad económica de la comunidad, son las premisas desde donde se arriesgan interpretaciones alternativas del *Infierno*. El elemento histórico del *Infierno* se ve dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa: la fiesta y el acto simbólico de “comensalidad sagrada” cuyos gestos supervivientes se rastrean en los cuerpos “torturados” del *Infierno*.

En *Principio Potosí Reverso* el “Principio curatorial” se trastoca desde un abordaje que *desplaza el texto* de su función logocéntrica, vertical, situándolo en determinación recíproca con la imagen, a la vez que *desplaza la imagen* de su función “apariencial” en tanto se entiende que la imagen no puede ser desvinculada de su valor de uso. La relación no jerárquica texto-imagen se pone en juego en la propia apuesta a un género singular, el “ensayo visual”. Este es el género que propone Silvia Rivera Cusicanqui (2015) en su “sociología de la imagen”, pensado específicamente para la investigación sociológica en lo que refiere a la dificultad de transcribir el trabajo de campo.

Ante la frustración de que los polos de la teoría y la práctica se alejan en el momento de la escritura, la propuesta de Silvia Rivera es ampliar las fuentes hacia lo no–escrito (incorporar imágenes, sueños, recuerdos, experiencias, etc.) para pensar el hecho social y estimular la auto-reflexividad en el trabajo de campo. El acto previo al ensayo visual es *desmontar* el punto de vista del sociólogo para “descolonizar la mirada”. El *montaje* posterior busca en la articulación entre

escritura e imagen “reactualizar la memoria como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales” (Rivera, 2015b, p.23). La idea es que la imagen, tanto pictórica como metafórica, puede acercar la experiencia de trabajo de campo con la escritura. En la imagen, en un sentido amplio, encuentra Rivera la posibilidad de traducir la experiencia e incorporar la memoria al análisis del hecho social.

¿Se podría pensar al ensayo visual como un tipo particular de género que escapa a las fronteras de la sociología, tal como Didi-Huberman pensaba su propia ensayística como “una organización impura, un montaje –no científico– del saber” (Didi-Huberman, 2011, p. 59)? Creo que esta es la apuesta de *Principio Potosí Reverso*. En ella, el montaje entre imagen y texto se propone no para orientar la mirada con la palabra, sino para abrir la historia a la *memoria*. Se ensaya allí una matriz epistémica que permite pensar el presente desde la temporalidad heterogénea de lo *abigarrado*²⁵.



Principio Potosí Reverso (2010, p. 131–132)

²⁵ René Zavaleta Mercado fue uno de los intelectuales y políticos más destacados del Movimiento Nacional Revolucionario, partido que protagonizó la revolución de 1952 en Bolivia. En el marco de la reconfiguración del Estado boliviano, desarrolla el concepto de lo *abigarrado* para pensar la diversidad social boliviana, el conflicto y la fragmentación política (Mercado, 2013). Epistemológicamente lo abigarrado procura pensar lo heterogéneo de la sociedad boliviana en términos de su complejidad descriptiva. Esto es, como “un conjunto de relaciones sociales, modos de producción, concepciones del mundo, lenguas y estructuras de autoridad o tiempos históricos, cuyo rasgo central es la condición de una superposición desarticulada” (Tapia, 2009, p. 22). Políticamente, lo abigarrado se formula para pensar el problema de la representación democrática a la vez que lo complejo de un horizonte revolucionario proletario en Bolivia.

El *Reverso* escoge el *Infierno* (1664) de la iglesia de Carabuco, la imagen se abre a la geografía, al tiempo y universo de prácticas en las cuales se inscribe. En el *Infierno* de Carabuco el elemento indígena está más presente que en el de Caquiaviri. En la parte superior se puede observar la representación de prácticas pecaminosas: música, bebida, danza. En la parte inferior vemos los cuerpos desnudos de los pecadores siendo devorados.

En las tempranas traducciones del aymara, el Infierno se equiparó con la palabra *manqhapacha*, el *pacha* de abajo, donde se concentran las fuerzas oscuras del mundo de bajo tierra (Rivera Cusicanqui et al., 2010). Es al *manqhapacha* a quien se debe venerar correctamente, dándole de beber y de comer, para asegurar la prosperidad de la cosecha en el campo y el hallazgo de vetas en las minas. En *Principio Potosí Reverso* se interpreta el *Infierno* a partir de esta práctica ritual. Se propone que los cuerpos devorados por los diablos del infierno podrían haber sido interpretados por los indígenas como un ritual de “comensalidad sagrada”:

quizá el paisaje simbólico de demonios tragando eternamente cuerpos es la metáfora articuladora del ritual que fue asumida por el mundo clerical como lo pecaminoso a castigar, pero que desde la mirada andina se revierte en conexión con sus propias concepciones de la devoción asociadas desde tiempos pre-hispánicos a la comensalidad (AUZA, 2010, p. 129).

La imagen del *Infierno* se abre al deseo de los cuerpos entregados a la borrachera y a la fiesta. El gesto que sobrevive se inscribe en los cuerpos que resisten a la lógica del capital desde la colonia hasta la actualidad. *Principio Potosí Reverso* ofrece una recontextualización de la imagen por fuera de la lógica sacrificial y pecaminosa del infierno cristiano, en la que ya no cabe suponer la reacción del miedo, sino más bien la afirmación festiva de la participación en los resortes sagrados de una economía alternativa.

En la actualidad se mantienen las devociones a la *Pachamama*, los momentos de *ch'alla*, la música, los roces, el baile, la comida, la bebida, los excesos, las múltiples transiciones de un estado habitual a un estado de delirio colectivo y eso muestra que la condena no se ha cumplido. El orden de la fiesta ha vencido a la dominación y se muestra vigente en centenares de fiestas que se realizan a lo largo del calendario anual festivo y ritual en la vida andina, recalándonos frenéticamente que el orden hegemónico, occidental y capitalista tiene su “afuera” (AUZA, 2010, p. 130).

La comida ritual andina lleva el nombre de “mesa” y Gerardo Fernández señala la cercanía terminológica con la palabra “misa” pero remarca una relación inversa:

observamos una relación inversa entre mesa y misa [...]; en la misa el afligido es el que “come” a su dios representado simbólicamente en las formas sagradas de alimentos comunes (pan y vino) [...] En las *mesas* aymaras, el proceso resulta diferente, son los “dioses” los que comen a los afligidos; son los comensales sagrados los que devoran la aflicción representada metafóricamente en el plato, y al hacerlo, propician, curan y limpian las carencias y congojas padecidas por los hombres [...] Los cristianos se ensalzan recibiendo el alimento sagrado; los aymaras, por su parte, encuentran la máxima exaltación siendo “devorados” por sus dioses” (FERNÁNDEZ *apud* RIVERA CUSICANQUI et al., 2010, p. 137–138)



Principio Potosí Reverso (2010, p. 129)

Desde esta interpretación, los cuerpos arrojados al *Infierno* de Carabuco no estarían siendo torturados sino divinizados en las fauces del diablo. A la vez que la comunidad vería su prosperidad económica asegurada en el sacrificio ritual. Se

dilucida, entonces, que no es solo puro valor de uso, sino que es la escisión del valor lo que se trastoca en estos rituales.

Las mesas, actualmente, se realizan de manera casi cotidiana para pedir por prosperidad en el negocio, en la familia, en la profesión, en el hogar, en prácticamente todas las esferas de la vida. La ritualidad tiene un rasgo tanto sagrado como material, íntimamente vinculado con la cotidianeidad. El plato se simboliza con una hoja de papel blanco y la comida con figuras de azúcar que remiten a aquello por lo que se está pidiendo: casa, viajes, dinero, familia, negocio, etc. A las figuras se le suman hierbas y yuyos aromáticos, lana de colores y papeles metálicos que representan oro y plata.

El “contenido” varía y depende de aquello por lo que se está pidiendo y/o agradeciendo. Es común, por ejemplo, que a estos “ingredientes” se le sume un *untu*, que es un feto de llama. Los participantes del ritual eligen y colocan hojas de coca al total de los ingredientes. Cada vez que alguien introduce un elemento en la mesa se libera de malas energías a la vez que se vierten pensamientos positivos. Finalmente, se rocía la mesa con alcohol en un orden preciso y luego se la quema. El acto culmina con el entierro de las cenizas de la mesa.

La preparación de la ofrenda o *mesa* se realiza con movimientos que van de lo alto a lo bajo, de la derecha a la izquierda, girando en sentido contrario a las manecillas del reloj. El *yatiri* aymara Roberto Guerreiro traza una cruz sobre el papel blanco que hace de plato, colocando en un orden muy preciso la *wira quwa*, el *untu* y los variados ingredientes rituales (dulces, “miesterios”, semillas, coca, papel de oro y plata, lana, etc.). El hacerlo reza invocando al tiempo–espacio como totalidad habitada: de arriba abajo, *alaxpachankiri*, *Maqhachankiri* (los que viven en el arriba/afuera; los que viven en el abajo/adentro) y de derecha a izquierda, *Akapachankiri* y *Khäpachankiri* (los que viven en el aquí /ahora y los que viven en el más allá desconocido) (RIVERA CUSICANQUI et al., 2010, p. 140).



Principio Potosí Reverso (2010, p. 137-138)

Principio Potosí Reverso interpreta al *Infierno* como un acto de comensalidad sagrada. La imagen se incorpora al ritual andino subvirtiendo el mensaje del miedo católico al *Infierno*. El gesto de los cuerpos entregados a la fiesta y el acto ritual de dar de comer y beber a la Pachamama se piensan en relación a la importancia de ciclo ritual ligado a la prosperidad económica. Es en esa articulación entre espiritualidad y materialidad desde donde se establece la conexión anacrónica. Las negociaciones andinas con el capitalismo son pensadas en relación a las imágenes y viceversa. La lógica que opera es la de la *inequivalencia*. El *montaje* responde al principio de lo *ch'ixi* que encuentra en lo abigarrado un modo de ser de la modernidad alternativa.

Silvia Rivera Cusicanqui propone el concepto de lo *ch'ixi* para pensar en maneras de *habitar* las contradicciones de lo *abigarrado*. *Ch'ixi* es una palabra aymara que se utiliza para describir un color gris jaspeado en la ropa o en los animales. La imagen es la de un color conformado por la mezcla de dos, blanco y negro, que deja ver en su constitución un entramado manchado en el cual, sin mezclarse, conforman una unidad. A partir de esta idea, Rivera, elabora la figura alegórica de lo *ch'ixi* para pensar la potencia de lo indiferenciado que surge en la conjugación de los opuestos, que, conviviendo a un mismo tiempo, nunca se

sintetizan en una imagen homogénea sino que sus elementos en tensión cargan con una fuerza de acción singular. Lo *ch'ixi* es una unidad no–idéntica que no deja de mostrar las marcas de los diferentes elementos que la componen y tal es el ideal de unidad del *montaje*. Retomando lo dicho con Didi–Huberman, la historia se abre hacia “una organización impura, un montaje –no científico– del saber” (2011, p. 59). El devenir memoria de la historia en *Principio Potosí Reverso* se basa en la potencia *ch'ixi* de lo *abigarrado*.

3. CONSIDERACIONES FINALES

El resquicio abierto en el *Reverso* tensiona el “Principio” al pensar la intersección entre mercado, ritual e imagen desde los espacios intermedios *ch'ixi*. A la unidad fetichista de la imagen que se construye en *Principio Potosí* se le oponen imágenes heterogéneas e inconclusas. A la relación determinante entre palabra e imagen se le opone un “ensayo visual” en el que textualidad y visualidad se contaminan sin jerarquías. A la lógica equivalente de *Principio Potosí* se le opone un reverso *inequivalente*, allí donde el “Principio curatorial” ve el inicio de la modernidad, el “Reverso” ve la gestación de una modernidad alternativa.

Al volcar la mirada hacia el mercado interno potosino y a la “rápida percepción por parte de los indígenas de algunos mecanismos del nuevo mercado” (TANDETER, 1992: 99) y vincularla con la cosmovisión indígena, *Principio Potosí Reverso* se acerca al “*ethos* barroco” estudiado por Echeverría (2011). La imagen se sitúa en el pliegue entre valor de uso y valor de cambio, y la agencia del sujeto aparece en las formas andinas de habitar la “contradicción capitalista”. La palabra *negociación* adquiere aquí un sentido político, estético y epistemológico puesto que es allí donde se cifra el “*ethos* barroco”. Una lectura como la que se propone en *Principio Potosí* descuida la modernidad alternativa que se construye en los Andes (desde la colonial a la actualidad), su gesto crítico se limita a mostrar el lugar subordinado del espacio potosino en la dinámica de expansión del

capitalismo, pero no muestra las formas de negociación que se gestaban en la propia dinámica de subordinación capitalista.

Principio Potosí Reverso remarca una economía *inequivalente* de las imágenes que el “Principio curatorial” no contempla. No solo no lo contempla, sino que *Principio Potosí* termina por construir una imagen *equivalente*, una imagen *toda*. El mecanismo de la *simultaneidad* que compara imágenes ejemplares de distintas partes del mundo, de distintos momentos históricos, funciona bajo la lógica de la acumulación capitalista. Las imágenes circulan como valor de cambio y el *montaje* bajo la lógica de la *simultaneidad* se comporta como un *pastiche* (JAMESON, 1991). Las imágenes pierden su singularidad y su potencial anacrónico se diluye en la equivalencia. La sumatoria de imágenes ejemplares e intercambiables se orienta hacia un fin que es dejar demostrado el “Principio curatorial”.

Una interpretación como la que propone *Principio Potosí Reverso* intenta comprender la modernidad alternativa en los espacios intermedios *ch'ixi* que se abrieron en las negociaciones con el poder colonial. El desvío a la lógica del capital bajo la forma del “*ethos* barroco” se articula entre la esfera del ritual y de la economía. Lo que el *Reverso* quiere indicar es que son esos los espacios desde donde elaborar una crítica al colonialismo que tenga una proyección descolonizadora. Es la tensión de la imagen no-toda a la imagen toda.

El modo de exponer la política de *Principio Potosí Reverso* es en un *montaje* que se abre al anacronismo de lo no-coetáneo. Una composición que desmonta las contradicciones de lo *abigarrado* para luego remontarlas en un montaje capaz de hacerlas dialécticas. De esta manera, lo *ch'ixi* es un modo de hacer políticamente fecundo lo *abigarrado*. Exponer la trama de la *memoria*, que es constitutivamente anacrónica, para elaborar una crítica al colonialismo. El montaje hace de los choques de lo *abigarrado* un modo de ser propio de lo andino en cuyo mecanismo se pueden encontrar salidas creativas a la máquina capitalista.

REFERENCIAS

ABSI, Pascale. *Los ministros del diablo. El trabajo y sus representaciones en las minas de Potosí*. PIEB: La Paz, 2009.

AUZA, Verónica “Los rostros festivos del Infierno: El mundo andino que resistió a la colonización”. En Rivera Cusicanqui y El Colectivo, *Principio Potosí Reverso*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

BOUYSSÉ-CASSAGNE, Thérèse. Las minas del centro-sur andino, los cultos prehispánicos y los cultos cristianos. *Bulletin de l’Institut français d’études andines*, v. 34 (3), pp. 443–462, 2005.

CREISCHER, Alice, HINDERER, Max. y SIEKMANN, Andreas. (eds). *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena?*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

ECHEVERRÍA, Bolívar. *Antología. crítica de la modernidad Capitalista*. Vice presidencia del Estado Plurinacional de Bolivia: La Paz, 2011.

GARBATZKY, Irina. *Expansiones: literatura en el campo del arte*. Rosario: Yo Soy Gilda, 2013.

GISBERT, Teresa. *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural, 2012.

HARRIS, Olivia “Phaxsima y qullqi. Los poderes y significados del dinero en el Norte de Potosí”. En Harris, O., Larson, B. y Tandeter, E. *Participación indígena en los mercados Surandinos. Estrategias y reproducción social siglos XVI a XX*. La Paz: Ceres, 1987.

JAMESON, Fredric. *Posmodernismo, o, la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.

MARX, Carl. *El Capital. Crítica de la economía política*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

MURRA, John. *El mundo andino: Población, medio ambiente y economía*. Lima: IEP, Instituto de Estudios Peruanos, 2009.

QUEREJAZU, L. “Cielo/ Infierno/ Tentación. La Muerte en Caquiaviri V *Encuentro Internacional sobre Barroco*” en Unión Latina; Griso–Universidad de Navarra; Fundación Visión Cultural. *Entre cielos e infiernos. Memorias del V encuentro internacional sobre barroco* (pp. 271–278) La Paz: Fundación Visión Cultural, 2010.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. Violencia e interculturalidad. Paradojas de la etnicidad en la Bolivia de hoy. *Telar: Revista del IIELA*, v.15, p. 49-70, 2015.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. y EL COLECTIVO. *Principio Potosí Reverso*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010ç

SOLOMONOFF, Analía. “La edición como práctica curatorial y el libro como dispositivo de exhibición”. En *Ediciones. Estrategia legitimadora en el arte contemporáneo*. Alatraste, J., León, M., y Villalobos, A. (Comp.). México: UAEM, 2012.

TANDETER, Enrique. *Coacción y Mercado. La minería de la plata en el Potosí colonial, 1692–1826*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

TAPIA, Luis. "Prólogo". En Zavaleta, R., *La autodeterminación de las masas*. Bogotá: Siglo del Hombre editores-CLACSO, 2009.

TAUSSIG, Michael. *The Devil and Commodity Fetishism in South America*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1980.

ZAVALETA, Rene. “Las masas en noviembre”. En *Ensayos 1975-1984. Obra Completa*. La Paz: Plural, 2013.

Recebido em 25/02/2018.

Aceito em 20/03/2018.