

**Recorriendo senderos imaginales: hacia una epistemología de la imagen para la
descolonización.**

Catalina Sánchez

Belisario Zalazar

*...hay otros que creen que existen hilos que sujetan el mundo desde dentro,
como si el mundo fuera un gran ovillo,
y nosotros algo así como insectos, hormigas, moscas, que damos vueltas
y sobrevolamos en torno a él.*

*Una madeja donde alguien teje algo. O acaso nadie teja nada de nada.
Una gran bufanda sin Penélope que cruce sin sentido
en el silencio eterno de los espacios infinitos.*

Luis Sagasti

*La aldea y la ciudad prebarroca no se limitan a situar
al hombre en los intersticios de su red circular y motivada,
sino que al hacerlo le garantizan una relación con el universo
-o con el espacio de los muertos-,
lo insertan en una topología significativa,
en un espaciamiento en que la distancia al ombligo,
al anclaje materno constituyente, es emblemática:
allí donde vivir es hablar.*

Severo Sarduy

Tres ensayos para una introducción

(I)

El problema del *ser* tal vez no sea otro que el cuestionamiento incisivo y siempre por re-comenzar del Tiempo. Quizás, *más acá* de la Historia del Espíritu en su marcha hacia el encuentro redentor con su propio *fatum*, lo que encontramos no sea sino una incomprensión acerca del tiempo y los sucesos del pasado. Esto es, entre el *no-ser* y el

ser que pasa al acto lo que hay es un “entre” convulso, magma indiferenciado preñado de tiempos heterogéneos que conviven en desarmonía irreductible. Comprender la historia al modo positivista resulta por tanto imposible, puesto que no existe hecho mensurable que despliegue su sentido en el momento en que adviene a la presencia.

El presente humano siempre está dislocado, no sólo en una zona umbralada entre pasados y futuros posibles, sino por sobre todo en un *no-saber* originario, que da origen en términos benjaminianos, al incesante despliegue de los instantes-ya. ¿Cómo intentar aprehender la historia, el pasado, como si fuera un sinnúmero de cadáveres a la mano del ojo inquisidor de los expertos, urdiendo una trama de signos que juntos reconstruirían el sentido del tiempo? ¿Cómo hacerlo si ni los contemporáneos se comprenden a sí mismos mejor que individuos separados en el tiempo?

“(E)l anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades. No existe –casi- la concordancia entre los tiempos.” (Didi-Huberman 2006, 18). Pensar la historia ya no puede ser una labor confiada a los conceptos objetivos, ese conjuro paralizante de la complejidad siempre en proceso de transformación de las imágenes que tenemos del tiempo.

(II)

Ante todo, el tiempo: las duraciones heterogéneas, las diacronías no-coetáneas. Ante el tiempo y la historia, pensamientos como el de Silvia Rivera Cusicanqui han recorrido múltiples *thakis*¹. La “sociología de la imagen” es parte de los derroteros por comprender la tradición y la modernidad, el colonialismo y la resistencia, los anclajes profundos del pasado y las potencialidades del presente; para descolonizar los cuerpos y las disciplinas (Cusicanqui 2010a, 36). El recorrido es riesgoso y abismal, porque nos lleva a los límites de la escritura, allí donde la palabra no tiene lugar. “En un país que

¹¹ “*Thaki* no sólo nombra caminos, carreteras y senderos. Cuando es usado en combinación con el término aymara para la memoria *amt'aña*, se refiere a secuencias de *ch'allas* por las cuales un grupo de personas evoca, brindando entre sí y con los espíritus tutelares, bebiendo aguardiente o chicha, a una serie de lugares, un paisaje, en la forma de un viaje mental, más cercano al término “itinerario” o “derrotero”, que a la imagen de la carretera Panamericana. *Thaki* también puede referirse a narrativas y a ciclos de canciones, otros géneros poéticos por los cuales las personas viajan a través del tiempo y espacio mientras permanecen inmóviles. Cuando está ligado a “fiesta”, el término conjura una secuencia que se presenta a lo largo de la vida del individuo, consistente en el patrocinio de la fiesta, alternando con cargos de autoridad en el cabildo, una suerte de “carrera” que dura toda la vida (dado su amplio rango bien se les puede considerar carreras de cargos religiosos y políticos). En suma, estos usos dan una dimensión más compleja a una categoría aymara de poética y así el *thaki* puede ser considerado tanto una técnica de producción de comunidad política como una forma aymara de poética que se funde con la historia” (Abercrombie 2005, 15 en Cusicanqui 2010b, 1).

sabe estar callado en más de 15 idiomas” las palabras sobran². El riesgo y la tarea que se propone la sociología de la imagen es la de traducir las articulaciones, las acciones, los agenciamientos, los cuerpos, los desplazamientos, y pensar el poder, el colonialismo y la resistencia desde el tejido social abigarrado.

*Principio Potosí Reverso*³ constituye un *thaki* intelectual que se recorre para transmutar la geografía. En palabras de Silvia Rivera Cusicanqui, al respecto del trabajo que El Colectivo realiza y la propuesta de *Principio Potosí Reverso*:

“Nuestra ausencia quiere ser una presencia que nos ayude a pensar al revés: **desde el jayamara** [tiempos lejanos: antigüedad. Se considera el origen etimológico del aymara] **al Quipnara** [futuro-pasado. Se basa en la frase ritual “mirando al futuro como al pasado hay que caminar por el presente] **a través del amuyt’ami** [pensamiento. Razonamiento basado en la memoria forma de pensar emocional y reflexiva]” (Rivera Cusicanqui 2010b, 6)

(III)

El presente artículo constituye nuestro derrotero por los caminos que se abren alrededor de *aquello* que nos plantea la *imagen*. La imagen como un entre lugar que convoca pensares, decires sobre la historia, el arte, el hombre, el cosmos, la vida, lo material, lo inmaterial, lo espectral. El conjuro surge de dos lecturas en simultáneo: *Ante el tiempo*, de Didi-Huberman y *Principio Potosí Reverso*, a cargo de Silvia Rivera Cusicanqui y El Colectivo. Desde Bolivia y Europa se trama un enmarañado discurso

² Ver “El país del silencio” artículo de Juan Pablo Piñeiro, incluido en este volumen.

³ “La muestra “Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?” –que se expuso desde mayo de 2010 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, pasando luego a la Haus der Kulturen der Welt en Berlín, y finalizando en el Museo Nacional de Arte y Museo Nacional de Etnografía y Folclore de La Paz, en 2011–indaga en aquellas obras que comenzaron a emerger gracias a los inagotables recursos extraídos de las minas bolivianas, bajo el sistema de explotación que sufrieron los “nativos” (término utilizado por los curadores europeos de la muestra) de la región. Los curadores se preguntan acerca de la neocolonización que los países latinoamericanos sufren en la actualidad, fruto de la hegemonía que el sistema capitalista ejerce en el mundo, y además pretenden observar un nuevo “inicio” o “principio” en el arte moderno. De “Principio Potosí” se “desprende” una “contramuestra” denominada “Principio Potosí Reverso”, concebida por Silvia Rivera Cusicanqui y El Colectivo, que desde sus inicios establece ajustes y rupturas con lo planteado en la muestra de origen europeo, discutiendo y desenmascarando sus limitaciones. El concepto de lo reverso que allí se plantea se explica a partir de la siguiente idea (expuesta por Silvia Rivera): “En este proyecto, nosotros hemos partido de un territorio que está localizado en el sur; y el sur, de algún modo, es el reverso del mundo hegemónico”. Acompañando esta noción, está el concepto de *taypi*, porque así como el sur es el reverso del mundo, Rivera Cusicanqui plantea que existen dos mundos (el occidental y el andino) que deben hacerse inteligibles, en los cuales se tiene que compre(h)ender a aquellos sujetos que viven, transcurren y piensan desde ambos espacios (son los sujetos mestizos, *ch’ixis*, abigarrados). La noción de *taypi* implica la unión –no superposición– de ambos mundos.” (Gonzalez Almada 2014,1)

imaginal y quienes escriben este artículo se han zambullido en este espacio interoceánico. En el tejido que estas líneas irán trazando avanzaremos al ritmo ebrio y liberador de la fiesta. Saltando de tiempo en tiempo y visitando espacios heterogéneos, una constelación posible quizás se dibuje en el fondo blanco. Una imagen en la que las voces de espectros convocados –Aby Warburg, Walter Benjamin, Rivera Cusicanqui y Didi-Huberman- se encuentren para hablar un discurso común abigarrado, *apeyron* convulso y complejo que empuja a las “Formas” promoviendo el incesante devenir de lo material.

El eterno recommienzo de la historia: la imagen recorre los caminos sincopados de la memoria

Ante el tiempo estamos ante la abigarrada exuberancia de los tiempos que cristalizan momentáneamente en *imágenes* inquietas hechas de un tiempo impuro: “un extraordinario *montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos*” (Didi-Huberman 2006, 19). Esas imágenes que *encarnan* en objetos, gestos, bailes, rituales, modos del recordar y de la experiencia, herramientas, etc. Si bien se nos aparecen en tanto entidades fijas, y por tanto analizables y dispuestas a ser conocidas en su quietud temporal, no son sino plasticidades en perpetua transformación; interpretación siempre por hacerse. De este modo, la historia en tanto orden del discurso se abre al *abanico abierto del sentido* –que es en sí mismo un *abanico del tiempo*-, a la sobredeterminación inmanejable que trasciende los actos conscientes de una cultura y su “vida”. Con Didi-Huberman diremos que la historia de una cultura se hace posible desde el momento en que se toman en serio las *fuerzas inconscientes* que trabajan incesantemente en sinergia con las más conscientes para hacer surgir las imágenes vivas que afloran en la superficie del devenir que será luego historiable/narrable.

Sin embargo, el problema no es sólo epistemológico. Al punto de vista del “espíritu” viene a relevarlo una mirada que no sólo atiende a los tiempos diferenciales – heterogéneos- de la imagen, sino que escucha al *espeso rumor* de la memoria. Mnemosyne acude a nuestra cita como un huésped no invitado. Ni bien llega se siente un malestar. Es la memoria la que habilita los tiempos manchados (*ch'ixi*), la supervivencia (Warburg) *desplazada* de pasados en apariencia sepultados (reprimidos).⁴

⁴ El pasado no puede ser el objeto de la ciencia histórica, primero porque el “pasado exacto” no existe, y luego porque la historia no puede desligarse de su dimensión *poética* (ficcional) hecha en base a ritmos y

Y también es ella la que hace posible, a quien se asoma a un objeto para intentar conocerlo, rescatar zonas grises (Schwartzberg Arteaga 2010, 28) invisibles para el historiador que intenta mantener “una buena distancia” con su objeto.⁵ Y ese espesor de la memoria es inseparable de los afectos, las ensoñaciones, emociones, esperanzas y terrores que se pegan a ella como una dimensión elástica hecha de un material sutilísimo pero resistente a casi todo. Esta memoria cultural, tensa trama tejida de lo vivido, subsiste en forma de imagen, la cual se expresa en dimensiones visuales, sonoras e inconscientes que se *hacen cuerpo* –**encarnadura material**- en los cuerpos individuales y colectivos de las sociedades humanas.

Pensar a partir de la imagen y la memoria afectiva, donde todo afecto sería “un condensado apretado, ceñido de experiencias vividas pasadas” (Rozitchner 2011, 18) y presentes abiertas al porvenir, no es sino sacar a la luz los *síntomas* de la historia, eso que a los historiadores del colonialismo miserabilista de los pueblos americanos de los Andes les resulta invisible, imposible de ver: lo que con Silvia Rivera Cusicanqui llamamos “el reverso de la historia” de los pueblos indios, esa “capa vital del palimpsesto que continúa ordenando la territorialidad y la subjetividad de la gente andina desde el siglo XVI”(Rivera Cusicanqui 2010b, 3).⁶ Detener la mirada en lo pequeño, alejados ya del sobrevuelo idealista de los procesos históricos para activar los anacronismos supervivientes en el presente. Ya nos lo decía el suicidado por la historia Walter Benjamin: tomando *las cosas a contrapelo* es que llegamos a revelar la piel subyacente, la cara oculta de las cosas. El tiempo, los sujetos, las memorias, la historia, se traman en un *taypi* abigarrado. El concepto de *tiempos heterogéneos* o

tiempos que se encuentran *anacrónicamente* en la memoria imaginal (hecha de imágenes que a su vez son impensables sin una cuota de imaginación) del historiador. Por todo esto ese tiempo “que *no es exactamente el pasado* tiene un nombre: es la *memoria*. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una pureza esencial. Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente “el pasado”. (Didi-Huberman 2006, 40). De allí que para el teórico francés la memoria sea *psíquica* en su proceso, y con ello la historia se vuelve el telar enmarañado de los *síntomas* –*Nachleben* al decir de Warburg-, y *anacrónica* en sus efectos de montaje, de reconstrucción de los tiempos convocados por la imagen.

⁵ “Demasiado presente, el objeto corre el riesgo de no ser más que un soporte de fantasmas; demasiado pretérito corre el riesgo de no ser más que un residuo positivo, muerto, una estocada dirigida a su misma ‘objetividad’ (otro fantasma). No es necesario pretender fijar, ni pretender eliminar esta distancia; hay que hacerla *trabajar en el tiempo diferencial* de los instantes de proximidad empática, intempestivos e inverificables, y los momentos de rechazo críticos, escrupulosos y verificadores. Toda cuestión de método se vuelve quizás una cuestión de *tempo*.”(Didi-Huberman 2006, 25)

⁶ “La paradoja del anacronismo comienza a desplegarse desde que el objeto histórico es analizado como síntoma: se reconoce su aparición –el presente de su acontecimiento- cuando se hace aparecer la larga duración de un pasado latente, lo que Warburg llamaba una ‘supervivencia’ (*Nachleben*).” (Didi-Huberman 2006, 126).

*contradicciones no-coetáneas*⁷ permite pensar el entramado de contradicciones diacrónicas que atraviesa los modos coetáneos de producción, los sistemas político estatales y las ideologías ancladas en la homogeneidad cultural (Cusicanqui 2010a, 36). Lo social, desde el marco conceptual del colonialismo interno, pugna por ser leído, por ser visto, por ser escuchado, por ser sentido de otra manera; en reverso. El reverso del tejido muestra a los ojos del curioso las tramas que lo componen; nodos en donde cada uno de los puntos de los cuerpos vibrantes permanecen ilusoriamente fijos, nudos que tensan un tejido *ch'ixi*⁸. Los hilos se traman en los cuerpos vivientes y el nudo se ciñe en la articulación tensa y dinámica de distintos horizontes históricos que emergen a la superficie de lo material, de lo social. El colonialismo interno refiere también a un *tinku*⁹ de memorias cortas y memorias largas, de contradicciones diacrónicas de diversa profundidad que se cruzan y también se inviabilizan. Ciclos, de dominación y resistencia, que se inscriben en los cuerpos y que la Historia lineal, causal, instrumental y determinista ha simplificado y homogeneizado.

Arqueologías del tiempo: encarnación de la imagen. Fantasmas turbulentos bailan la danza anacrónica de las wak'as.

Pero ¿qué es la imagen? La imagen se vuelve el objeto de este nuevo discurso sobre el

⁷ El concepto de Contradicciones no-coetáneas esta inspirando en y presenta afinidad con los modos de pensar la historia de Ernst Bloch y Walter Benjamin. En el prólogo a *Violencias Encubiertas* (Silvia Rivera Cusicanqui, 2010a) Sinclair Thomson dice al respecto: “Silvia se acerca a la heterogeneidad de la formación social boliviana no simplemente en términos de diversidad étnica o regional, los referentes convencionales, sino con relación a lo complejo de su historicidad. En el plano temporal, plantea la coexistencia simultánea de una multiplicidad de capas, “horizontes” o “ciclos” históricos. Esto ofrece el marco conceptual de su trabajo (...) El enfoque esta centrado en la coexistencia objetiva y perdurable de los distintos horizontes históricos (...) el énfasis está centrado en las prácticas, discursos y relaciones de poder constituidos en distintas etapas del transcurso de la historia, (...) en la relación tensa y dinámica entre estos horizontes que se vuelve el nudo principal para el análisis” (Thomson en Cusicanqui 2010b, 11-13)

⁸ “La palabra *ch'ixi* tiene diversas connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, el rojo y el verde, etc. Es ese gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se confunden para la percepción sin nunca mezclarse del todo. La noción *ch'ixi*, como muchas otras (*allqa*, *ayni*) obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. Un color gris *ch'ixi* es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario. La piedra *ch'ixi*, por ello, esconde en su seno animales míticos como la serpiente, el lagarto, las arañas o el sapo, animales *ch'ixi* que pertenecen a tiempos inmemoriales, a *jaya mara*, aymara. Tiempos de la indiferenciación, cuando los animales hablaban con lo humano. La potencia de lo indiferenciado es que conjuga los opuestos. Así como el *allqamari* conjuga el blanco y el negro en simétrica perfección, lo *ch'ixi* conjuga el mundo indio con su opuesto, sin mezclarse nunca con él.” (Rivera Cusicanqui 2010a, 69-70)

⁹ *Tinku* refiere a un encuentro o a un combate ritual. En tanto concepto, lo utilizamos siguiendo la línea de *Principio Potosí Reverso*, para pensar el colonialismo interno y las tensiones en la cultura en donde estos encuentros y combates no dejan de librarse y de gestar sentidos, prácticas, saberes.

tiempo y la historia, objeto muy particular y de una potencia inmanejable, la cual nos abre a un conocimiento sobre el *inconsciente del tiempo*, así como posibilita un recorrido (el habilitado por el *kipu* y el *thaki*) que critica la historia sumida en el tiempo cronológico, al “comprender que “*en cada objeto histórico* (las imágenes más que ningún otro) *todos los tiempos se encuentran.*” (Didi-Huberman 2006, 46). Y a la imagen se la busca en el detalle, en los *despojos de la historia* –nuevamente Benjamin- que nos reintroducen en las sombras de los tiempos perdidos y olvidados por los historicismos causalistas y positivistas, para exhumarlos bajo una luz maravillosa, siempre nueva.

Pensar el devenir ya no solamente a través de las imágenes, sino *en las imágenes* (existe un saber que porta la imagen que se nos escapa como un haz de rayos que interrumpen el normal sucederse de las cosas en el tiempo) significa –para Silvia Rivera Cusicanqui, Warburg, Benjamin y Didi-Huberman- abrirse a un *pensamiento móvil* de la(s) cultura(s) humana(s), donde las imágenes son el testimonio parcial, pero intenso de “*lo que sobrevive de un pueblo de fantasmas*” (Didi-Huberman 2009, 36). Fantasmas que se hallan diseminados por todas partes en los símbolos cristalizados que dan sentido y vida a una comunidad de individuos. Una imagen en estos términos nunca es ella misma, pues siempre está viviendo fuera de sí, en una red compleja de sistemas y tiempos –o bien de otras imágenes- en el presente de una sociedad.

“Para Warburg, en efecto, la imagen constituía un ‘fenómeno antropológico total’, una cristalización, una condensación particularmente significativa de lo que es una ‘cultura’ (*Kultur*) en un momento dado de su historia (...) La imagen, en suma, no se podía disociar del actuar global de los miembros de una sociedad. Ni del *saber* propio de una época. Ni, desde luego, del *creer.*” (Didi-Huberman 2009, 43).

Tocar la imagen requiere adentrarnos en la honda superficie material que otorga sentido a las vivencias y experiencias sociales y la larga duración de esas memorias convivientes –inscritas en los cuerpos, las formas de beber, de bailar, de comer, de vestir-. Necesita que estemos dispuestos a internarnos en los *thakis* de un pueblo y sus tiempos diferenciales, en definitiva sólo es posible cuando nos abrimos a la vida orgánica de esas cristalizaciones siempre en proceso de cambio (diferencia y repetición) expuestas al trajín simbólico tejido de disputas, traslados y refundaciones desplegados en largas duraciones de tiempo. (Rivera Cusicanqui 2010b, 3).

Viraje hacia una traducción posible: el montaje como metodología y epistemología

Las sociedades andinas de Sur América fueron protagonistas de un *tinku* (encuentro/combate) con una cultura extraña, la europea. La violencia de la conquista ejercida en todos los niveles del gran tejido que componía esa cultura prehispánica, generó una *disputa simbólica* cuyos rastros hoy subsisten en el modo de habitar los espacios de esas comunidades *ch'ixi*. Los *thakis* ancestrales que trazaban líneas entre los *wak'as* (asiento de la memoria de los antepasados míticos) organizando en torno a fiestas rituales los modos de inteligir la geografía y el paso del tiempo, quisieron ser borrados del imaginario *quichuaymara* a través de la superposición de iglesias, templos y capillas en lugar de las *apachetas* y demás centros rituales.

Sin embargo, aquello que se quiso reprimir, sepultar, y que se pensó siempre desde las historiografías oficiales como un pasado muerto no hizo sino producir una confrontación casi *fantasmática* que produjo siempre una resistencia. Resistencia que aun activa antiguas memorias haciendo *aparecer*, en las imágenes que dieron vida a la cultura a lo largo de su historia, símbolos profundos que se mezclan con hilos heterogéneos (de diversos tiempos y distintos espacios), cuya lógica combinatoria subyace en las prácticas lingüísticas y corporales de esos pueblos en el presente.

Silvia Rivera Cusicanqui recupera de Zavaleta Mercado la hipótesis de la crisis como método de conocimiento y la noción de *crisis social*:

“como un momento de disponibilidad cognoscitiva, que nos deja ver ‘las heridas más antiguas’, aquellas que, como dice Octavio Paz, ‘manan sangre todavía’” (Rivera Cusicanqui 2010a, 27).

Desde una mirada historicista, las crisis, movimientos, levantamientos sociales son pensados como reacciones espasmódicas. Desde el planteo de Zavaleta y Silvia se presentan, más bien, como la vislumbración de una acumulación ideológica densa, subterránea, que sale cíclicamente a la superficie. La dimensión micropolítica se vuelve el enfoque desde donde pensar los nudos y nodos de articulación que se dan entre los sujetos y se traman en el desarrollo de su devenir cotidiano. La resistencia es un ciclo en constante movimiento, un torrente siempre latente, pero que tiene sus afluencias en los modos de vivir, vestir, comer, bailar, beber.

Las capas de lo social abigarrado son también capas de tejido temporal compuesto de memorias. ¿Qué desafíos epistemológicos nos plantea pensar en estas contradicciones diacrónicas?

“la inteligibilidad y convivencia social bolivianas son entonces fenómenos en los que no sólo se reúnen diversas y conflictivas identidades lingüísticas y regionales: en el presente coexisten seres intrínsecamente no-contemporáneos, cuyas contradicciones entre sí están más enraizadas en la diacronía, que en la esfera sincrónica del modo de producción de las clases sociales. Esto supone una radical crítica epistemológica a la historia y a las conceptualizaciones generadas a partir de paradigmas basados en la homogeneidad de la sociedad”(Rivera Cusicanqui s/f, 60)¹⁰

No es posible conocer el tejido mediante la realización de un corte transversal que busque capturar todos los sentidos anidados en un momento sincrónico atando cada cabo en su punta causal. El *tinku* colonial y el tejido social *chi'xi* no supone una intercambiabilidad de las experiencias, no habilita una traducibilidad directa de sus prácticas, exige otra epistemología. Este es el viraje que nos lleva a la *imagen* en la sociología de la imagen y al *montaje* como metodología y epistemología.

Pensamos la imagen-síntoma desde la definición de crisis social que recupera Rivera Cusicanqui de Zavaleta: la imagen supone un momento de disponibilidad cognoscitiva, el momento en que se fracturan las capas de las duraciones heterogéneas, las diacronías no-coetáneas, y un pasado vivo emerge. “Imágenes atávicas salen a la superficie y actúan, la furia de todos los tiempo se desata (Rivera Cusicanqui 2010a, 227)”. La imagen está sobredeterminada por los diferenciales de tiempo que operan en cada una, en ella se chocan y se separan todos los tiempos, se condensa la “memoria involuntaria de la humanidad” (Didi-Huberman 2011, 171). El tiempo es *el tiempo de la memoria*, la imagen rompe con la representación en tanto no es imitación sino *síntoma*. Síntoma de las latencias de los tiempos heterogéneos y las memorias que se tejen como cauces subterráneos y que irrumpen en la superficie. *El tempo* del síntoma es doble: es el tempo de una *supervivencia* y de una *aparición*, es un juego de *latencias* y *crisis*. (Didi-Huberman 2011, 66)

Si la *imagen* es un *síntoma* la metodología es el *montaje*. Montaje implica siempre manipulación, la imagen rompe con cualquier ilusión originaria, con cualquier pretensión de ser reflejo, mimesis. La traducción directa se ha roto, sin embargo el tejido intermedio *ch'ixi* pugna por ser traducido. El montaje diseña padrones

¹⁰ Datos bibliográficos: Cusicanqui, Silvia Rivera. “el potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia” . Taller de Historia oral Andina-UMSA, La Paz.

impensados, imprevisibles, halla nuevos sentidos al ser montado infinitas veces. Revuelve el inconsciente de la historia. En la sociología de la imagen el montaje es el método para la construcción del *thaki* intelectual, desde el jayamara al Quipnara a través del amuyt'ami. *Principio Potosí Reverso* un camino que se recorre para improvisar una traducción del tejido *ch'ixi*.

“se produce un espacio invisible al poder, un mundo de saberes clandestinos que pertenecen a la experiencia de la micro-resistencia, de la insubordinación (...) la gente siempre ha resistido de esta manera repintando relatando recontextualizando: aquí el proceso combina lo sacro con lo profano y coloca a ambos en un mundo inequívocamente vital histórico y cambiante, de una manera específicamente andina” (Geidel en Cusicanqui 2010, 57)

El montaje como método y como modo de conocimiento habilita una traducibilidad de estas experiencias, pues trabaja sobre los materiales y hace combinaciones que son del orden de la contingencia, permite trabajar sobre el *inconsciente* de la historia y la memoria de los cuerpos. El tiempo es el *tempo* del síntoma y del shock que provocan un saber del no-saber, que moviliza al espectador.

“la realidad se construye por las mutuas resonancias que crea el montaje entre imágenes diversas, a las que extrae nuevos significados por una especie de tratamiento de shock(...) cuya fuerza y eficacia sólo pueden medirse en la práctica, por el impacto sensorial, emotivo e intelectual que provoca en los espectadores” (Rivera Cusicanqui 2010a, 231)”

El juego y la magia. Escritura imaginal y explosión de las crisálidas

La imagen no sólo *desmonta* la historia. Hemos obliterado un nudo en este tejido, aunque bien se podría decir que estuvo siempre *presente*. En esta *sacudida* que nos ha dado la imagen ¿dónde queda la *escritura*? ¿cuál es el estatuto de la palabra frente a la *imagen dialéctica*, frente al no-saber intempestivo que irrumpe desbaratándolo todo? La escritura, *bien* bifronte, tenaz e invisible telaraña que se monta sobre los tiempos, las historias, lo vivido, lo material y lo inmaterial. La sociología de la imagen es una propuesta que ensaya una epistemología que se aleja de la escritura como única forma del saber.

“hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren (...) las palabras se convirtieron en un registro ficcional,

plagado de eufemismos que *velan* la realidad en lugar de designarla” (Rivera Cusicanqui 2010c, 19).

Porqué volver una y otra vez al lenguaje que todo lo sobredetermina, que todo lo devora. ¿Es posible pensar en una huida, en una partida? ¿Hacer como Euríloco y para no responder a las preguntas que nos atosigan, aquellas que impacientes e impertinentes discípulos nos hacen desde una orilla, cruzar a nado el río con el fin de huir hacia la otra orilla y así –sólo así- desplazar nuestra respuesta?¹¹ Se hace necesario suspirar entre palabra y palabra, encauzar la escucha hacia *lo neutro* (Barthes 2004) frente al murmullo incesante de las palabras que agotan los sentidos, que encubren, que velan, que bloquean e invisibilizan aquello que no *habla*, que *es*, que se *siente*, que se *vive*.

¿Cómo lograr un pensar vivencial, una comprensión de aquello que se nos escapa? Barthes, tironeado entre el *goce* del lenguaje y la necesidad, el derecho, a la suspensión del lenguaje nos da una pista: “Toda mi vida (...) he vivido en el vaivén entre la exaltación del lenguaje (...) y el deseo, el gran deseo de un reposo, de una suspensión, de una dispensa del lenguaje” (Barthes 2004, 30)

La constelación que hemos trazado – Benjamin, Cusicanqui, Didi Huberman, Warburg- vibra en este vaivén. La respuesta, quizás, por ahora este en el *juego*:

“Divertirse locamente: placeres turbulentos, espasmos, risas locas, situaciones *desmontadas*. Hay orgullo al hacerlo: virtuosismo en las pullas, cálculos de segunda intención, complejidad de los *montajes* producidos”(Didi-Huberman 2011, 181)

Las palabras son juguetes que como el caleidoscopio pueden transfigurar la materia con la que trabajan. Plantear un proyecto escriturario caleidoscópico que disemine sentidos, que cree un montaje singular con los *desechos* que recupera es parte de un pensar con imágenes. La escritura contiene como un dique la multiplicidad que pugna por estallar, son los materiales con los que trabaja y la metodología combinatoria lo que le da a la palabra - después y ante todo- el poder de *convocar*.

“la magia del caleidoscopio tiene eso: la perfección cerrada y simétrica de las formas visibles debe su riqueza inagotable a la imperfección abierta y errática del polvo de los restos” (Didi-Huberman 2011, 190)

El escritor juega con la escritura que deviene caleidoscópica, imaginal. Podemos sentir

¹¹ La huida de Euríloco frente a las preguntas que no desea responder, es un ejemplo que Barthes utiliza en *Lo Neutro* (2004). “4) Huida, Partida: quizá ficticia, excusa falsa à huida real: Euríloco, discípulo de Pirrón: “Otra vez, en Élida, cansado de las preguntas que le hacían sus discípulos, se desvistió y, para huir de ellos, atravesó el Alfeo a nado <río que pasa por Olimpia> (Barthes 2004, 166)

ya el *tempo* de la *signatura*, tempo diferencial, entrecortado:

“como producción de velocidades y lentitudes de partículas (...) donde los intervalos y las determinaciones espaciotemporales no son predicados de las cosas sino dimensiones de multiplicidades”(Barthes 2004, 32)

La *escritura imaginal*, caleidoscópica, avanza a través de las palabras- grafismo sintagmático ineludible- pero destrozándolas, desparramándolas sobre el plano de la hoja devenido laboratorio experimental del traperero de la historia. Ese juego irreverente sumerge a las palabras y sus significados unívocos en un pandemonium festivo, donde sus contornos se difuminan entrando en contacto unas con otras para trazar sentidos ocultos. El concepto desaparece para dejar su lugar en la escena a la escritura de la imagen. Cruzar el umbral tendido por la razón, resquebrajar los conceptos que forman el muro del discurso occidental para dejar revolotear las mariposas encerradas en la crisálida. En definitiva, la palabra se ha *estido*¹².

Habitar un Cosmos. Apertura hacia lo sagrado desde un *ethos aymara*

En torno a la definición de *lo sagrado* -las experiencias, las maneras de simbolizar y relacionarse con las representaciones de *eso que excede* lo humano- las disputas políticas y sociales, configuraron en la región andina una subjetividad colectiva contradictoria (*ch'ixi*), *dialéctica en suspenso*, sin síntesis, en permanente movimiento “que articula lo propio con lo ajeno de maneras subversivas y mutuamente contaminantes” (Rivera Cusicanqui 2010b, 9). El desplazamiento no se infligió unilateralmente de los invasores a los oprimidos, sino que estos abrieron vías inéditas en la reconstrucción de rutas y caminatas sagradas.¹³

El *tinku* colonial -(des)encuentro entre dos culturas con sus propias historias complejas- significó una lucha sobre todo por los sentidos y usos asignados al espacio, al territorio entendido como *kipu* relacional en permanente resemantización donde se cruzan los hilos que constituyen la experiencia vivida e imaginada de los sujetos de una comunidad. Por ello decíamos que la concepción de *lo sagrado* puede ser pensada como uno de los signos (arena de combate de las luchas sociales dirá Bajtín) centrales en donde se asientan las disputas, a lo largo de estos últimos cinco siglos en América, por

¹² El concepto de lo “estido” es trabajado por Florencia Rossi en un artículo incluido en este volumen.

¹³ “Así el *thaki* se convirtió en la gran metáfora de la subjetividad subalterna colonial, en su manera propia de subvertir y resemantizar los íconos y formas económicas impuestas.”(Rivera Cusicanqui 2010b, 11)

darle un sentido al espacio geográfico, espacio donde *habitan* formas de vida humanas y no-humanas. *Lo sagrado* y *el habitar* se convierten en categorías claves. Escribiendo el territorio a través de los bailes y peregrinaciones-trajines danzas rituales, trazando rutas sagradas entre *wak'a* y *wak'a* –sustituidos los prehispánicos desde la colonización por iglesias, santos y otros íconos sagrados de la fe cristiana- los pueblos andinos encontraron una forma de oponer resistencia a las fuerzas coloniales. Esta micropolítica devino un *taypi*, una síntesis manchada *ch'ixi* -en definitiva una no síntesis- de ambas cosmovisiones. Hoy en día, en estas fiestas y peregrinaciones rituales conviven formas cristianas e indígenas de lo sacro; el sentir divino del mundo se manifiesta allí donde la Teología ascética católica creyó ver sólo pecado y culpa; la vida terrena, en los placeres y excesos de la carne. Así, dichas fiestas despliegan la devoción del hombre hacia las fuerzas que lo exceden junto con la resistencia sostenida por los habitantes andinos a la violencia sufrida por siglos.¹⁴

En las fiestas rituales y cultos populares celebrados en tierras andinas (Bolivia y Perú sobre todo), como la del Tata del Gran Poder, pervive una experiencia de *lo sagrado* que la Ilustración devenida científicismo ultrapositivista, quiso borrar de la mirada moderna. Sin embargo, ese sentir *lo sagrado* se diferencia radicalmente de la teología como ciencia del Dios Padre Todopoderoso, entelequia inmaterial pura, que sirvió como arma del control socio-político sobre las culturas precolombinas. Aquí *lo sagrado* no coincide con la dualidad cristiano-hereje que sentó las bases del sistema de explotación de la fuerza indígena, sino que es vivido como una instancia más en la existencia de los cuerpos en *contacto* con la naturaleza y más ampliamente con el Cosmos.

Este imaginario preñado de memorias plurales se cristaliza momentáneamente en los bailes festivos donde la borrachera, la energía sensual y sexual, y la violencia física no están ausentes. El conjunto de fiestas rituales y cultos paganos yuxtapuestos con el cronograma católico establecen los ritmos del tiempo y los modos de habitar los espacios, así como constituyen una organización social y política *ch'ixi* basada en la relación de lo abstracto y lo concreto mediada por la ritualidad (Shwartzberg Arteaga en Cusicanqui 2010b, 25). La naturaleza inorgánica, muerta que se desprende de la

¹⁴ “La adopción indudablemente sincera del catolicismo y de sus principales símbolos y narrativas sagradas coexiste así, en forma *ch'ixi* y abigarrada, con una continuidad paralela de prácticas libatorias y de memoria que recuerdan las más tempranas descripciones de los cronistas sobre los cultos indígenas anteriores a la llegada de los invasores. Ambos se contraponen y se metaforizan mutuamente. (...) En todo ese trayecto, se reconstituye un espacio de contestación y resistencia simbólica, una forma heterodoxa que se inscribe en el lenguaje, en los cuerpos y en los recorridos, al que hemos denominado *taki-thaki*.” (Rivera Cusicanqui 2010b, 13).

modernidad *fáustica*, y que convierte a la Tierra –y al Universo cercano por ahora- en aquello que Heidegger llamó *Gestell* (todo ente forma parte de un stock a la mano del hombre disponible como reserva energética para ser explotada), está en las antípodas de la sensación de lo sagrado propia de los pueblos *aymara* y *quechua*. En el ethos *quichuaymara* la naturaleza sigue manteniendo esa *distancia* que está en el origen de la simbolización humana según Aby Warburg. Los ritos y mitos vivos –imágenes- en la modernidad india son esa instancia que media con las fuerzas de la naturaleza que causan terror a los individuos “paganos” para conjurarla y hacerse de esas fuerzas exteriores pero en coexistencia con ellas, sin ese afán destructivo que impera en Occidente. Lo sagrado es *un modo particular de estar-en-el-mundo*, representa una apertura hacia un espacio común-intermedio, entre sujeto y exterior, en la materia. De repente, en pleno siglo XXI nos abrimos a una experiencia de *un aquí...*, que es un *más allá*, una “sensación física’ de una *profundidad del lugar*” (Didi-Huberman 2006, 350), que nos recuerda al concepto materialista de las Iluminaciones de W. Benjamin. Lo Absoluto y eterno de la onto-teología desaparecen para darle lugar al *materialismo ensoñado* (Rozitchner; 2011)¹⁵, numénico diría quizás Silvia Rivera Cusicanqui.¹⁶ Un mundo posible y moderno aparece como alternativa a “la cultura de la máquina” de la que nos hablaba Warburg en los primeros pestañeos del siglo XX

Fiesta popular, común unidad en la multiplicidad, la *celebración* sopla sobre el cielo gris del pasado colonial. Parafraseando a Rozitchner, la angustia se ausenta después de haber roto el terror que sacudió las tierras cordilleranas imponiendo el libro y la espada: El cuerpo puede volver a desplegarse y enlazarse con los otros cuerpos.¹⁷

¹⁵ Cfr. Rozitchner, León; *Materialismo ensoñado. Ensayos* -ilustrado por Norma Bessouet. -. Buenos Aires, Tinta Limón, 2011.

¹⁶ “La función estructurante de los *kipus* y los *thakis* sobrevive a la invasión colonial y rearticula los territorios-espacios de los Andes en torno a nuevos ejes o nodos de poder: las iglesias y los santos patronos, en una trama ritual compleja y abigarrada. Pero es la vivencia de esa ritualidad en el presente la que otorga fuerza intuitiva a nuestro deseo de reconstitución. Es el sentir la presencia de las montañas, escuchar las voces del paisaje, los sustratos de memoria que nos hablan desde sus cumbres, lagos y ojos de agua o desde sus múltiples *apachetas* y caminos.” (Rivera Cusicanqui 2010b, 2).

¹⁷ Ver Rozitchner; “La celebración” en *Materialismo ensoñado*, Bs. As, Tinta Limón, 2011, p. 43.

Bibliografía

- Barthes, Roland.** *Lo neutro*. Buenos Aires: SigloXXI editores 2004.
- Didi-Huberman, Georges.** *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- Didi-Huberman, Georges.** *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Didi-Huberman, Georges.** *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada editores, 2009.
- Rivera Cusicanqui, Silvia** (a). *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. La Paz: La mirada Salvaje, editorial Piedra Rota, 2010.
- Rivera Cusicanqui, Silvia** (b) y El Colectivo. *Principio Potosí Reverso*. Madrid: Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010
- Rivera Cusicanqui, Silvia** (c). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010
- Rivera Cusicanqui, Silvia.** “El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia” en *Taller de Historia Oral Andina*. La paz: UMSA, (s/f).
- Rozitchner, Leon.** *Materialismo ensoñado*. Buenos Aires: Tinta limón. 2011
- Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente*. Mexico: Sexto Piso, 2004.

Documentos electrónicos

- Piñeiro, Juan Pablo.** “El país del silencio”. Diario La razón, Bolivia. Fecha de publicación: 13 de octubre de 2013. Extraído el 10 de noviembre de 14 de http://www.la-razon.com/suplementos/tendencias/pais-silencio_0_1922807815.html.
- Gonzalez Almada, Magdalena.** “Un abordaje a la narrativa de Juan Pablo Piñeiro”. 88 grados,3, 2014. Extraído el 10 de noviembre de 14 de <https://www.88grados.net/2014/03/un-abordaje-a-la-narrativa-de-juan-pablo-pineiro/>.