

UN OBJETO-IMAGEN DEVENIDO EN SUJETO AMENAZANTE. IMÁGENES QUE SE CARGAN DE TIEMPO, DESDE EL COLLASUYO HASTA LA ACTUALIDAD GLOBALIZADA.

AN IMAGE-OBJECT THAT HAS BECOME A MENACING SUBJECT. TIME AND IMAGE, FROM QULLASUYU TO OUR GLOBALIZED AGE.

Claudia Alicia Forgione

RESUMEN

Este artículo se sitúa en el área andina del antiguo Collasuyo y analiza una problemática que, desde el período colonial, se reitera de manera persistente en el seno de las sociedades como el aislamiento, la segregación y la discriminación de la alteridad. Este fenómeno antropológico, inscripto en los procesos de construcción social del “otro”, se vincula estrechamente con la vulnerabilidad y la incertidumbre que suscita lo desconocido, dando cuenta de la profundidad estructural de esta dinámica. En el contexto colonial de este universo, dicha construcción se materializa en la edificación de una “pared” levantada frente al Cerro Rico de Potosí (Bolivia), espacio concebido por los pueblos andinos como entidad viva y sede de “espíritus tutelares de las montañas”. Este objeto-imagen, que obra como un dispositivo destinado a impedir la continuidad del culto indígena, expresa tanto la inquietud frente a la diferencia cultural como un gesto iconoclasta orientado a desarticular los fundamentos de su sistema de creencias. Desde una lectura inspirada en Aby Warburg, el muro puede pensarse como una imagen-síntoma atravesada por lógicas de *Nachleben*, en la que se condensan y confrontan energías psíquicas e históricas heterogéneas. En este sentido, se estima que constituye una *Pathosformel*, una fórmula en la que se establecen gestos y sentimientos de signo opuesto, donde la violencia evangelizadora y la devoción al Cerro como entidad viva coexisten en una tensión persistente, sin que esto haya implicado la pérdida de su sacralidad.

PALABRAS CLAVE

Cerro Rico de Potosí, alteridad, iconoclasia colonial, *Pathosformel*

ABSTRACT

This article is set in the Andean region of the former Collasuyo and examines a problem that has persistently recurred within societies since the colonial period: the isolation, segregation, and discrimination of otherness. This anthropological phenomenon, embedded in the social processes of constructing the “other,” is closely linked to the vulnerability and uncertainty aroused by the unknown, revealing the structural depth of this dynamic. In the colonial context of this universe, such construction materialized in the building of a “wall” erected facing the Cerro Rico de Potosí (Bolivia), a space conceived by Andean peoples as a living entity and seat of the “tutelary spirits of the mountains.” This object-image, which operates as a device intended to halt the continuity of indigenous worship, expresses both anxiety before cultural difference and an iconoclastic gesture aimed at dismantling the foundations of its belief system. From a reading inspired by Aby Warburg, the wall can be understood as a symptom-image traversed by logics of *Nachleben*, in which heterogeneous psychic and historical energies condense and confront one another. In this sense, it is considered to constitute a *Pathosformel*, a formula in which gestures and feelings of opposite sign are established, where evangelizing violence and devotion to the Cerro as a living entity coexist in a persistent tension, without this having implied the loss of its sacredness.

KEYWORDS

Cerro Rico de Potosí, otherness, colonial iconoclasm, *Pathosformel*.

Es en el universo del mundo andino de la antigua región del Collasuyo, el lugar que elegí para abordar un caso que tiene como protagonista al Cerro Rico. Montaña, concebida por los pueblos andinos como una imagen-objeto de culto o, más precisamente, como imagen-sujeto, de carácter sagrado, pero que fue reinterpretada como un “ídolo” desde el discurso colonial. A raíz de esa traducción simbólica forzada -que ingresa en el siglo XVI-, el Cerro pasó a ser percibido como una entidad amenazante al considerárselo residencia del demonio agravado por el hecho de que, según dice el P. Arriaga “(...) desde tiempo inmemorial han tenido extraña devoción acudiendo allí a hacer sus ofertas y sacrificios y consultando al demonio en sus dudas y recibiendo de él respuestas” (cit. en Gisbert, pp. 2004, 19-20)

En tiempos anteriores a la conquista, el Cerro Rico constituía un hito geográfico muy apreciado para los pueblos del altiplano andino. En efecto, era un referente cargado de significados simbólicos, venerado y considerado lugar de peregrinación y culto. Esta montaña, reconocida como una *huaca*, fue vinculada por Arzans de Orsúa y Vela (1965) -y por otros cronistas- con el culto a *Pachacámac*, deidad bifronte cuya tradición mítica se conserva hasta hoy y cuyo santuario principal, actualmente, se encuentra cerca de Lima (cf. Gisbert, 2010, pp. 169 y 171)². El territorio andino puede comprenderse como una geografía ontológicamente cargada de sentido, es decir, una espacialidad donde lo material y lo espiritual se entrelazan de manera inseparable. En esta concepción, la tierra no es un mero soporte físico ni un recurso explotable, sino un ente viviente, dotado de energía, conciencia y capacidad de interacción con los seres humanos.

1 Artículo originado en la conferencia presentada en el XXº Coloquio Binarial Argentino-Peruano. “Culturas profundas. Sociedad y Cultura Andino-Amazónica. Panel temático: 1. Estudios andinos amazónicos. Actividad virtual, 22 al 24 de octubre 2025.

2 Aunque Ocaña supone que el cerro Rico estaba consagrado al Sol (1969, p.184), información que se recoge en *Qaraqara-Charka* (Platt et al. 2006:157, en Gisbert, 2020, p. 171), es la figura de Pachacámac la que deja huellas en todo el Collao. Quedan indicios de su presencia en el norte de La Paz (entre los *kallabuyas*), a orillas del lago Titicaca, y en Uyuni, este hecho indica que Pachacámac era conocido y adorado en el Collasuyo (Gisbert, 2010, p. 179). En realidad, es posible que el Cerro de Potosí haya sido consagrado al Sol por los incas. Al llegar a la región, probablemente instauraron un culto solar paralelo, como hicieron en el valle de Ychsma tras su conquista. En ese caso, respetaron el culto local a Pachacámac, pero también construyeron un templo dedicado al Sol, y otras instalaciones relacionadas con su cuidado. Esto sugiere una estrategia inca de integración religiosa, combinando respeto por las creencias locales con la imposición de su propia cosmovisión solar (cf. Eeckhout 2004, p. 496).

Cada montaña, quebrada, río o manantial participa de una red de relaciones recíprocas que configuran el orden del mundo. Esta trama vincula a las comunidades con sus deidades tutelares, las *huacas*, los *apus*, Pachamama, a través de prácticas rituales que actualizan constantemente el vínculo con lo sagrado. De este modo, la geografía no solo se habita, sino que se conversa, se alimenta y se honra, en un proceso continuo de intercambio simbólico y vital. En consecuencia, no quedan dudas que esta forma de percibir el mundo se inscribe en la noción de “geografía mítica” como lo enuncia Mircea Eliade, para quien “el espacio sagrado es el espacio real por excelencia” (1974, p. 43). En virtud del significado que los pueblos andinos atribuían al gran macizo rocoso, este pasó a ser -para esa alteridad llegada de ultramar- un elemento incómodo e inquietante que debía ser dominado o erradicado.

Los hechos que he descrito plantean desafíos interpretativos relevantes. Si el Cerro Rico era comprendido por los pueblos nativos como un objeto-imagen con agencia -es decir, una presencia capaz de afectar, conmover y orientar acciones humanas-, la llegada de los conquistadores y colonizadores, portadores de un proyecto de reconfiguración estructural que afectó por igual a la población y al territorio, también, generó una situación conflictiva en la relación con una montaña concebida como figura venerada y espacio sagrado.

IMAGEN-SÍNTOMA.

En este contexto, la producción y representación visual del Cerro difícilmente pueda entenderse como un proceso lineal o pasivo. Por el contrario, se configura como un campo dinámico de tensiones cosmovisionales y emocionales, en el que las imágenes -como la del Cerro Rico- operan, en términos de Warburg, como imágenes-síntoma o *Pathosformeln*, condensando fuerzas afectivas e históricas contrapuestas y activando la producción de sentido en la mediación de las experiencias sociales. Esta condición genera una circulación constante entre percepción y apariencia, entre lo que se ve y lo que se supone que debe verse, entre la intención del creador y la interpretación del espectador. En consecuencia, tanto la integración o aceptación como la resistencia o el rechazo -ya sea bajo formas de convivencia o de agresión- deben analizarse en relación con el contexto desde el cual la imagen adquiere su sentido, puesto que, como

advierte Freedberg, ninguna imagen es neutral (en Gutiérrez De Angelis, 2017, p. 12 y ss.)³.

En este tejido simbólico, el Cerro Rico constituye un caso singular debido a que su carácter sagrado no fue negado por la colonización, pero sí reinterpretado dentro del imaginario cristiano, particularmente, mediante su identificación con la Virgen María. Esta identificación, lejos de disminuir su poder, continuó consolidándolo como centro espiritual y social.

EL CRONISTA, EL YANAONA Y EL DESCUBRIMIENTO.

Los colonizadores tuvieron noticia de la riqueza argentífera del Cerro Rico únicamente varios años después de su asentamiento en la región⁴, por un hallazgo impensado y la infidencia de un *yanacona*⁵. Capoché (1959 [1585]), que es el cronista más antiguo de Potosí dice que, el primero que dio noticia de él [Cerro de Potosí]..., fue un indio guanea natural de Jauja, yanacona de Villarroel que era un español que residía en las minas de Porco. Y antes de éste, el que lo descubrió [casualmente] fue un indio llamado Gualpa [o Hualpa] de nación Chumbivilca que está en tierra del Cuzco, que yendo por la parte del poniente siguiendo unos venados se le fueron subiendo el cerro arriba (...) le fue forzoso asirse de una rama que estaba nacida en la veta que [después] tomó nombre de la Rica. Y en la raíz y vacío que dejó conoció el metal y añade: Y como viese su extrema riqueza, secretamente labraba la veta sin comunicarlo a nadie hasta tanto que el indio guanea, que era su vecino en Porco, vio (lo) que sacaba ... Y extrañándolo le preguntó de que mina era... Tanto le importunó que le hubo de decir lo que pasaba. Ambos pelearon y el guanea avisó a su amo

3 Según Didi-Huberman (*Images malgré tout*, 2003), la imagen “es capaz de perturbar y hacer recomenzar el pensamiento en todos los planos”; al mismo tiempo, advierte que “se pide muy poco a la imagen al reducirla a una apariencia; se le pide demasiado cuando se busca en ella a lo real” (Oviedo, Nota preliminar, en Didi-Huberman, 2011, p. 12).

4 El ocultamiento de las minas por parte de los nativos, respondió a que las montañas que contenían las vetas preciosas, tenían el carácter de *waka* (entidad sagrada). En el ideario andino se les adjudicaba estar en posesión y contener la “luz solar” y la “luz de adentro del mundo”. Estos cerros eran santuarios donde residía una fuerza vital que permitía la reproducción de la sociedad entera. Así, se evitaba descubrir vetas pertenecientes al Sol -como en Tarapacá o Potosí- para prevenir la muerte colectiva y la esterilidad de la tierra (Bouysson-Cassagne, 2004, p. 68).

5 El proceso de expansión del frente conquistador andino que siguió al descubrimiento y sometimiento del Tahuantinsuyo se produce entre 1532–1533. En términos culturales y políticos, el control español se había extendido hacia 1535–1538, por casi la totalidad del arco norte del mundo andino, desde Cuzco hasta Bogotá, incorporando los espacios intermedios de Quito y Pasto. En 1542, la Corona de Castilla y Aragón estableció el virreinato del Perú, que abarcaba un vasto territorio que incluía no solo el actual Perú, sino también sectores de lo que hoy son Ecuador, Bolivia, Chile y Argentina. Recién ingresan en Potosí en 1545, al tener noticias de la riqueza en metales preciosos del Cerro Rico.

Villarroel (Capoché, 1959 [1585]:77, en Gisbert, T. 2010, p. 169). A partir del momento en que se conoció la existencia de los metales preciosos, el Cerro Rico, no solo representó una fuente de inagotable riqueza mineral, sino también un espacio que debía ser reinterpretado a través de las lógicas del poder imperial de Castilla y Aragón, la evangelización y la economía extractiva. Por consiguiente, gobernadores, cronistas, evangelizadores y otros tantos agentes coloniales interactuaron con este espacio no solo como una fuente de explotación, sino también como lugar cargado de una alteridad que buscaban comprender, controlar y reinterpretar.

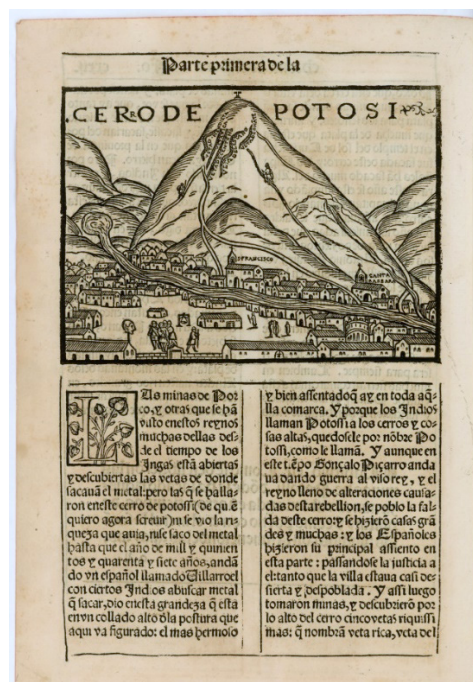


Fig. 1. “La primera imagen icónica del Cerro de Potosí apareció en Pedro de Ciezas 1549, en su obra “Crónica del Perú”. La improbable ciudad al pie de la montaña de plata es fruto de su imaginación, pero lo que más le impactó fue el majestuoso Cerro Rico”. Original in the John Carter Brown Library at Brown University⁶

Donde surgió la ciudad de Potosí, incluido el Cerro Rico (fig. 1), pertenecían a la nación *qaraqara*⁷ pero no estaban poblados. Alrededor, en cambio, existían asentamientos humanos y uno de ellos era el de Cantumarca. Esta refiere que hacia el año

6 Ciezas dibujó la montaña y la aún inexistente ciudad y entregó el boceto junto con su manuscrito a un editor en Sevilla. El grabado en madera de 1553 pronto dio la vuelta al mundo, copiándose y modificándose para adaptarse a los deseos y fantasías de príncipes, inversores y posibles descubridores. Disponible en: <https://flaco.edu.ec/laglobal/es/gabinete/artificialia-es/cerro-rico-de-potosi-por-ciezas-de-leon/>

7 “Los *Qaraqara* aparecen en la documentación con el título de nación, pero de hecho fue una federación de grupos étnicos menores, muchos de los cuales han logrado mantener su identidad y -en alguna medida- su territorio hasta el día de hoy” (Bouysson-Cassagne, Platt, Haris y Cereceda, 1987, p.68).

1597 “(...) Había dos supersticiones muy perniciosas entre estos pobres (los indios). Una era, que cuando iban a Potosí, en llegando a Moyoponco, que es una peña muy grande junto a la cual pasaban, llamada Puerta de Moyo, cosa muy preciada entre los indios antiguos, arrojaban la coca a modo de mochación”⁸ (Platt, Bouysse-Cassagne y Harris, en Toro Montoya, 2019, p. s/nº).

“UNA SOLA COSA DIRÉ...”.

Hacia fines del siglo XVI, cuando Potosí ya había sido erigida como Villa Imperial, uno de los prestigiosos sacerdotes jesuitas de la época, el P. Pablo Joseph de Arriaga, en la carta que le escribe al general de la Orden de los jesuitas, P. Claudio Aquaviva, fechada en Lima el 29 de abril de 1599, lo pone en conocimiento de una situación que inquieta según se desprende de su contenido, “que los indios de Potosí adoraban a dos cerros” que Egaña identifica con el Cerro de Potosí y con el Huayna Potosí”,

Una sola cosa diré por haber sido muy pública ... poco mas (sic) de dos millas de esta Villa [de Potosí], en el camino real están dos cerros a los que los indios desde tiempo inmemorial han tenido extraña devoción acudiendo allí a hacer sus ofertas y sacrificios y consultando al demonio en sus dudas y recibiendo de él respuestas. Estos dos peñascos eran piedras de escándalo, de suerte que con la ocasión de ellas caían en muchas idolatrías los indios, y aunque la Justicia seglar y eclesiástica (sic) avía (sic) puesto muchas vesses (sic) la mano para remediar este daño, no se avía hecho nada” (*Monumento Peruana* 1974:VI 688 en Gisbert, 2009, pp.19 y 20; 2010, p. 170)⁹.

Manifestaciones que, tal como se desprende de la carta que continuaremos analizando, dan cuenta de un entramado de censura y temor frente al “otro” cultural, inscribiéndose en un fenómeno antropológico recurrente que estructura los procesos de construcción social de la alteridad. El texto resulta particularmente explícito en este sentido al mostrar cómo, en el contacto con los pueblos conquistados, la diferencia cultural podía ser percibida de manera

negativa a partir de una obsesión por lo demoníaco, generando -como era de esperar- rechazo y prejuicio. En esta lógica, la apropiación de *huacas* y *apachetas* (Mamani Mamani, 2022, doc.) para la inserción de nuevas devociones funcionó a modo de una estrategia orientada a neutralizar esa alteridad y, al mismo tiempo, a perpetuarla bajo nuevas formas.

En este entorno, el pensamiento y los sentimientos del P. Arriaga no resultan sorprendentes ya que nos enfrentamos a una dinámica que se reitera, en donde los prejuicios se intensifican, particularmente, cuando se entrelazan con lo sagrado. Como lo señala Gruzinski (1994, p. 40), “las imágenes del adversario son intolerables cuando son imágenes de culto”. En este sentido, el Cerro Rico se erigía como una imagen de gran potencia simbólica, capaz de movilizar al pueblo a través de peregrinaciones periódicas orientadas al encuentro con sus entidades metasensibles.

AFIRMACIÓN IDENTITARIA.

Desde la perspectiva andina, el macizo rocoso era, esencialmente, una entidad viviente dotada de agencia en función de la voluntad e intencionalidad que las comunidades indígenas le atribuían. Su sacralización la convertía en un *axis mundi* (Eliade, 1981, p. 38), un centro de poder que articulaba lo humano y lo divino, lo profano y lo sagrado, la tierra y el cielo. Más allá de su dimensión ritual, expresadas en liturgias que les dedicaban junto a las ofrendas que se depositaban en su entorno aludían a formas colectivas de afirmación identitaria adquiriendo un sentido renovado frente a las acciones iconoclastas promovidas por el dominio colonial.

En este contexto, el Cerro se transforma ante la percepción del “extranjero”-como tantos otros objetos sagrados- en un ídolo “dotado, en principio, de identidad, función y de una modalidad demoníaca”. A partir de esta mirada el ídolo - “malvado y mentiroso”, “sucio y abominable”- utilizando calificativos del P. Bartolomé de las Casas (1967, t. I, p. 687, en Gruzinski, 2006, p. 52), no es sino una proyección de la percepción del conquistador que al descubrirlo escandaliza y destruye¹⁰.

8 ‘Mochación’, acto de ofender o concretar un sacrificio simbólico, arrojando algo valioso (en este caso, coca) a un lugar sagrado, como el Cerro Rico. Palabra derivada del verbo ‘mochar’ que en español antiguo significaba tanto cortar como ofender.

9 No es extraño que Arriaga se interesara en este hecho pues es autor de *La Extirpación de la idolatría en el Perú*, libro escrito en 1621 Gisbert, 2010, p. 170).

10 “Los españoles vieron ídolos por doquier, como desseavan (sic) ver por doquier oro y plata (...). El ídolo es la declinación de una herencia pagana y judeo cristiana (...), procedía intelectualmente de una teoría de lo religioso y de la religión que conjugó las prohibiciones veterotestamentarias, al aristotelismo, la lección de los Padres de la Iglesia y el tomismo (Bernard y Gruzinski 1988, pp. 12-14). Mas, para nuestros conquistadores era, más inmediata y simplemente, el reverso y rechazo del culto de los santos de la devoción a las imágenes” (Gruzinski, 2006:53).

¿Por qué? Porque interpela y desestabiliza los marcos epistemológicos del mundo europeo. Se instaure como una materialización de una racionalidad otra inaccesible por constituirse en códigos simbólicos inexplorados.

No obstante, no solo es interpretado como una amenaza, sino que, simultáneamente, es observado como una curiosidad. Se trata de lo que debe ser erradicado en tanto objeto de culto idolátrico, en consecuencia, al mismo tiempo, es capturado, descrito y catalogado como vestigio de un mundo que se pretende conocer para poder dominar, aunque ajena a la visión andina. En esa oscilación -entre rechazo y fascinación- el macizo de rocas preciosas queda privado de su sentido original, negándosele su condición de signo viviente inscripto en un entramado ritual y cosmológico propio de los pueblos conquistados.



Fig. 2. "Pontífices Uallauiza, Laica Umo, hechicero. El gran hechicero que había". Epígrafe que obra en la lámina 277. Añadiendo en la descripción: "... todo hichezero, hombre o muger, sauen y hablan primero con los demonios del ynfierno para sauer lo que ay y pasa en el mundo (...)". (Guaman Poma de Ayala, 1993, pp. 206-207)

No quedan dudas que la introducción de las categorías europeas como la demonológica, operó como un dispositivo de reorganización de las formas de percepción, memoria e imaginación en las comunidades indígenas. Acerca de tales categorías

es interesante observar las imágenes que del diablo se encuentra graficadas en las láminas de la *Nueva Coronica* y Buen Gobierno donde -"el indio cronista dibujante"- (como lo distingue a Guaman Poma, Padilla Bendezu, 1979, portada), en donde describe a personajes cuyo poder está vinculado a prácticas que se interpretan vinculadas al demonio (fig. 2) (Guaman Poma de Ayala, [1615]1993, tomo I, láminas: 100, pp. 79, 80 y 82; 246, p. 182; 277, pp. 205 y 207; 279, p. 206-207; 281, p. 210 y 209).

Hechos e imágenes que evidencian que la colonización no fue únicamente territorial o política, sino también -como lo confirma Gruzinski- una colonización de las imágenes, en la que la figura del demonio operó como un dispositivo de reconfiguración de los contenidos interpretativos a partir de los cuales los pueblos conquistados debieron leer y resignificar sus propios referentes culturales y rituales (2006, pp. 40, 71; 2007, pp. 23, 149, 154).

LA EXTRAÑA DEVOCIÓN.

Al volver sobre la lectura de la carta, advertimos que Arriaga, en su empeño por erradicar las huellas de antiguos cultos y decidido a repudiar "la extraña devoción" (fig. 3), interpreta que las "(...) dos peñas [en este caso, montañas que sobrepasan los 4.800 m s. n. m.] eran piedras de escándalo (...) y, por ende, "idolátricas". Tal convicción lo llevó a ordenar la construcción de una pared (Gisbert, 2010, p. 170)¹¹ a modo de "frontera física" frente al cerro principal, gesto que -además, y con toda probabilidad- contó con mano de obra indígena, obligada involuntariamente y hasta, quizás, sin advertir la verdadera intención de la edificación, a participar en la negación material de su propio espacio sagrado. Erigiéndose, simultáneamente, una barre-

11 Esta construcción que se levanta en 1599, parece demostrar que el anterior "santuario" en las cuevas naturales de Mullu Punku, en las cercanías del Cerro, consagrado en 1589 a san Bartolomé por los jesuitas no debe haber tenido buen éxito. Para sostener el culto le adjudicaron al santo haber combatido al demonio en ese lugar, con la intención de destruir las ceremonias y rituales que allí celebraban los nativos. Sin embargo, aunque ese santuario en apariencia continuaba siendo el lugar para honrar a sus antiguas entidades, cada 24 de agosto la comunidad celebra Chu'tillos, en honor no solo de Bartolomé sino conjuntamente con la devoción a San Ignacio de Loyola, fundador de la Orden Jesuita (Mamani Mamani, 2022. <https://ich.unesco.org/es/video/66917>). Se llamaba Mullu Punku porque una de las ofrendas que traían los indios desde los lugares más lejanos (...) era el spondylus, conchas marinas consideradas sagradas (...). Mullu Punku no era un destino sino una puerta, un lugar de paso o, como escribió Arriaga, "la entrada de Potosí"; es decir, el acceso a un lugar todavía más importante, la waka P'utu-xi, el Cerro Rico. Por todo esto, se puede colegir que el lugar donde surgió la ciudad de Potosí era un inmenso adoratorio del Cerro Rico, algo así como un templo a cielo abierto en el que el altar principal era el Sumaj Urqu/Sumac Orcko o Cerro Rico" (Toro Montoya, 2019, p. s/nº).

ra física y espiritual, alzada entre el mundo de lo sagrado ancestral y el orden cristiano que pretendía consolidarse bajo la mirada vigilante del poder eclesiástico.



Fig. 3. Cueva-santuario en la que se practicaban rituales prehispánicos dentro del área del Cerro Potosí. A partir del siglo XVI se instaura como una cueva-santuario bajo la advocación de San Bartolomé. En primer plano se distingue un cercado contemporáneo, incorporado como medida de resguardo del patrimonio precolombino. <https://ich.unesco.org/es/video/>.¹²

¿Qué pasó con la pared que ‘cubrió’ el Cerro consagrado? Se derrumbó. Y el jesuita se lamentaba escribiendo que “parece que el demonio procurava con todas sus fuerças estorvar esta obra”. Pero, a continuación, explica que, “la causa de averse caído la pared fue que con la priessa no se levantó tan de propósito como era menester” (Toro Montoya, 2019, s/nº. y Gisbert, 2009, p. 20). Un fallido acto iconoclasta de ocultamiento, ya que -ante la imposibilidad de derribar el Cerro- se intentó la inte-

12 “(...) Estándole pues preguntando el visitador de las Huacas de aquel pueblo, de que él tenía noticia, y el Indio muy terco en no descubrir nada, de repente el muchacho sin ser preguntado dixo al viejo, por qué niegas esto, y, esto. Y dixo el Ídolo de que le preguntauan, y dónde estaua, y los sacrificios, que le ofrecían, y que el que estava allí era ministro dellos, con lo qual el Indio començó a descubrir todas las Idolatrías de aquel pueblo, y dixo todo lo que auía. Tuvo se este caso, si no por milagro, por cosa maravillosa. Entre los demás Indios halló aquí vno, que auía ido en peregrinación más de trecientas leguas, visitando las principales Huacas, y adoratorios del Pirú, y llegó hasta el de *Mollo Ponco* [*Mullu Punku*], que es a la entrada de Potosí, muy famoso entre todos los Indios (Arriaga, 1621, [1920] cap. 1, párrafo 6).

rrupción de la visión de la imagen. Pero ¿qué habrán pensado sus constructores, a quienes, *a priori*, podemos imaginar como albañiles nativos? ¿Es posible que hayan interpretado su derrumbe como una manifestación del enojo de sus divinidades? Pero, cabe también la sospecha de que esta eventualidad hubiera estado prevista; es decir, que los propios constructores, temiendo el castigo de sus entidades sagradas, debilitaran intencionalmente la estructura para preservar la identidad de sus deidades. De ser así, habrían actuado como agentes encubiertos de otro acto iconoclasta, aunque invertido en su sentido. En definitiva, la pared -de la que desconocemos la técnica de construcción, materiales empleados (aunque puede suponerse un estilo inca (Arenas y Odone, 2016, p. 65, fig 3, a modo de ejemplo), con o sin argamasa, recurriendo a la piedra, muy abundante en el lugar), así como su altura, espesor o el tiempo que demandó levantarla- se derrumbó en su condición de imagen, operando como un “síntoma” en tanto imagen que se erige como emblema del rechazo a la alteridad.



Fig. 4. Sitio prehispánico en territorio *Canas*, alto Apurímac (Cuzco, Perú), intervenido por los españoles con la construcción de una capilla cristiana con arquitectura estilo inca: capilla de Mauk'allaqta. (Copyright M. Arenas, fig. 3, 2016, p. 65)¹³.

Es decir, la pared - una imagen que puede ser conceptualizada como “huella” (en el sentido que le adjudica Warburg 1912-1920, en Didi Hetherman, 2020, pp. 52). El muro rememora el conflicto no superado de la humanidad respecto del “otro” diverso y rechazado y, por tanto, expresión visible de una lucha de fuerzas afectivas e históricas con-

13 Sin mención de fecha por los autores. Disponible en: <https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-Capilla-de-Maukallaqta-sitio-prehispanico-tardio-en-territorio-canas-alto>. Posiblemente construida en el siglo XVI o principios del XVII. Visión generada por la I. A.

trapuestas que, en el caso que analizamos, no logró sostenerse en la materia, aunque el P. Arriaga no cejó en el intento pues, posteriormente, mandó edificar una capilla “desterrando, el Príncipe del Cielo, al Príncipe de las Tinieblas” puesta bajo la advocación del Apóstol San Bartolomé, que, según relata la tradición, combatió y venció al demonio (Gisbert, 2009, pp.19 y 20).



4

Fig. 4. Epígrafe original: “Jinetes posan a los pies...” (Toro Montoya, 2019)¹⁴. Puede observarse que los jinetes visten un atuendo rural andino. La pared semidestruida -construida en mampostería de piedra- presenta una reja metálica igualmente incompleta. A partir de estos indicios formales y materiales, puede presumirse que se trata de una imagen correspondiente a fines del siglo XIX o inicios del siglo XX

Es evidente que Arriaga no pensó en edificar una simple pared, sino interponer una imagen que interpelaba con agencia propia, capaz de transmitir mensajes de poder, miedo y orden más allá de su aparente silencio. (Arriaga, 1599, en Gisbert, 1980, p. 20; 2010, p. 170). Imagen que prohíbe y vigila introduciendo una distancia frente a lo sagrado precolombino, una alteridad que ese extraño califica como santuario de idolatrías¹⁵. El muro cumple así la función de invisibilizar ese territorio para quienes creen en él. Se lo sustrae de la mirada de los fieles al impulsar su ocultamiento, diferenciable de otras formas materiales de iconoclasia más habituales como la destrucción, quema o borramiento de imágenes¹⁶.

14 Sin epígrafe completo en el original ni fecha; no ha sido posible ubicar la imagen en otros sitios disponibles on line.

15 Esta montaña constituye un ejemplo paradigmático de cómo los espacios sacralizados en contextos indígenas, no necesariamente desaparecen ante las invasiones, cualquiera sea su origen, sino que, generalmente, estos fenómenos —penosamente, tan propios del ser humano— dan comienzo a procesos de negociación y resignificación, conservando el cerro en cuestión, con su agencia histórica, pero dentro de una estructura social en transformación.

16 Durante el período virreinal, el Cerro de Potosí continuó siendo percibido como santuario; su antiguo culto fue cristianizado mediante la aparición de la Virgen María, sobre el monte, identificada como Madre de la Tierra asimilada a Pachamama (Gisbert, 2004:16, 22). Esta apropiación visual generó una fusión simbólica entre ambas figuras, en un proceso de mimetización y reinterpretación cultural que integró,

“LA IMAGEN... FUENTE DE CONFLICTOS”¹⁷.

La construcción de la pared invita también a interrogarnos sobre la forma de interpretar la decisión del sacerdote que, aun para los parámetros de su tiempo, revela cierta -o incluso total- ingenuidad al intentar eclipsar un macizo tan majestuoso mediante una simple pared. Puede conjeturarse que esta reacción encuentra su justificación, en términos de W. J. T. Mitchell, en el hecho de que las imágenes “tienen vida social”, especialmente para quienes participan de sistemas de creencias en los que se asume que otros también las consideran vivas (2014, pp. 82–118, en Vives Ferrándiz Sánchez, 2015, p. 17). En este sentido, no resulta ajeno que las imágenes consagradas a las que se rinde culto dentro del propio corpus religioso -por ejemplo, las reliquias asociadas a los santos- posean para el sacerdote un status de vivacidad comparable al que los pueblos andinos atribuían al cerro, entendido aquí como imagen-síntoma. Desde esta perspectiva siguiendo a Freedberg, la respuesta afectiva y conductual que suscitan las imágenes anticipa lo que Bredekamp conceptualizará posteriormente como *Bildakt*, capacidad de las imágenes, en tanto objetos, de producir actos que no remiten solo a lo que las personas hacen con ellas, sino también a lo que las imágenes hacen sobre las personas, influyendo en su percepción y comportamiento (Freedberg, 1989a, s/nº de p.).

Si hacemos un alto para considerar la teoría antropológica de la imagen en los términos propuestos por Belting, puede formularse -en carácter de hipótesis interpretativa- que la actitud de los pueblos indígenas frente a esta situación de avasallamiento podría pensarse como un modo posible de relación con la imagen, no como mera recepción pasiva, sino como un acontecimiento activado y sostenido en prácticas corporales y territoriales concretas, distantes de la visión del mundo impuesta por el colonizador. Esta lectura resultaría cohe-

e integra, los cultos andinos prehispánicos en el imaginario cristiano (Absi, 2005:91. En la pintura anónima, óleo sobre lienzo, existente en el Museo Nacional de Arte de La Paz, Bolivia” fechado en 1520 se la reconoce como “Mamá Cerro”. En esta imagen, de la que solo se ve el rostro y las dos manos, se observa a la Virgen María mimetizada con el Cerro Rico, y en otra pintura, también de autor que obra en el Museo de la Moneda, Potosí, se la llama Virgen-Cerro. A partir de ese momento la Virgen se instituye en un elemento globalizador que elimina la dispersión de cultos, más aún, si reconocemos en ella una identidad con la Madre Tierra (o Pachamama) (Gisbert, 2010, p.179).

17 Parafraseando a Vives-Ferrándiz Sánchez al expresar, “(...) Los asesinatos de los dibujantes de la revista Charlie Hebdo a comienzos de 2015 y las actuaciones de los terroristas del Daesh [Estado Islámico], destruyendo estatuas milenarias, dinamitando templos en Palmira o degollando periodistas en vídeos cuidadosamente editados han puesto de relieve que la imagen, hoy en día, sigue siendo una fuente de conflictos” (2015, p. 11).

rente con el pensamiento de Belting, para quien las imágenes no existen de manera autónoma, sino que solo acontecen en la relación entre cuerpo, imagen y medio, “viviendo en los cuerpos y en los soportes que las portan, incluso cuando sus temas parecen inmunes al tiempo” (2007, pp. 15, 27).

Pensamos que esta condición encarnada permite también ponderar la imagen en clave de Warburg, al considerarla, con el aporte de Didi-Huberman (2009), como una imagen-síntoma. Porque la imagen vive y actúa en los cuerpos es que suscita resistencias y temores; porque es en donde encarna una relación otra con lo sagrado en donde emerge la necesidad de controlarla, fijar sus sentidos o negarla. Y es en este lapso, cuando esa negación se institucionaliza, que emerge la violencia simbólica que deviene estructural, afectando las formas sensibles y rituales de relación con la imagen. En el caso del Cerro, cuya sacralidad no se reduce a un objeto de contemplación sino a una vivencia encarnada, su negación implica la mutilación de la dimensión antropológica que la sostiene (Belting, 2007). De este modo, al romper el vínculo entre cuerpo, territorio e imagen, se busca controlar tanto la movilidad de los cuerpos como la circulación de los significados, debilitando la capacidad de agencia de sus imágenes. Es precisamente en este punto donde el muro irrumpe como *Pathosformel*, materializando el *pathos* de una lucha por controlar una imagen cuya eficacia simbólica persiste.

FÓRMULAS DEL PATHOS

Desde una lectura atenta a la experiencia y a la memoria que se condensan en la imagen, intentaremos integrar esta singular pared-imagen al concepto de *Pathosformel*, conforme a la visión del historiador Aby Warburg. En este sentido, estimamos que se trata de una formulación visual en la que el acontecimiento histórico y la memoria colectiva se reflejan y se condensan, permitiendo pensar este episodio más allá de su contingencia local¹⁸. La osada pared remite así a una imagen de clausura que cuenta con antiguos “retornos” tanto en el mundo occidental como oriental, reapareciendo de manera insistente a lo largo de la historia. En

esta ocasión, dicha lógica simbólica se reactualiza en el contexto colonial andino, sin que la majestuosa montaña quedara exenta de esa operación de cierre. Pensar la noción de imagen¹⁹ –como lo advirtió Warburg– implica pensar una concepción del tiempo “no lineal y “ni evolutivo”, atravesada por retornos, latencias y desplazamientos. Pensamos por imágenes y nuestro propio cuerpo se encuentra socialmente instituido; en este sentido, la *Pathosformel* designa una experiencia necesariamente corporizada, una forma de memoria emocional que se inscribe y palpita en la materia; “están hechas de tiempo, son cristales de la memoria (Agamben, 2020, p. 19)–, “pasión fundamental en la que se mueve nuestro inconsciente colectivo” (Naval, 2024, conferencia). Es precisamente este carácter tensional de la imagen el que será retomado y profundizado por Didi-Huberman, quien reformula la temporalidad propuesta por Warburg en términos de “retorno del síntoma”, para dar cuenta de la persistencia de aquello que, aun reprimido o desplazado, irrumpe de manera anacrónica en el presente (2010, pp. 23, 41, 101). Con el propósito de otorgar estatus teórico a estos procesos, Warburg introduce la noción de *Nachleben der Antike* (“supervivencia de las antigüedades”), entendiendo la imagen, en el campo de las ciencias históricas y antropológicas, como una expresión específica de la “huella”. Didi-Huberman radicaliza esta noción al concebir dicha “huella” antes que, como un residuo pasivo del pasado, a modo de una traza viva y sintomática que se halla sujeta a desplazamientos temporales, eclipses y reapariciones. La imagen puede así desaparecer en un momento histórico determinado para reaparecer posteriormente en un contexto en el que su presencia resulta inesperada, demostrando que ha resistido “en los limbos todavía mal definidos de una memoria colectiva” (Warburg, en Didi-Huberman, 2009, p. 52)²⁰.

Desde la visión de Warburg (1866–1929), lo visible –entendido como la continuidad de gestos que se replican a modo de “huellas”²¹ de un pasado común a la humanidad– se manifiesta en la constatación de que la “pared andina”, origen de esta

18 ‘Pathos’ formulae and survival are two mutually supportive concepts in Warburg’s work, since each implies the other: because of its formulary nature, pathetic expression returned to live on in other cultural contexts” (Cirlot, 2019, p. 8). “Las fórmulas patéticas y la supervivencia son dos conceptos mutuamente complementarios en la obra de Warburg, ya que cada uno implica al otro. Debido a su naturaleza formulística, la expresión patética volvía a vivir en otros contextos culturales” (Trad. libre de la autora).

19 Cada imagen, afirma Warburg, porta una *Mnemosyne*. Una memoria capaz de reactivar pasiones elementales y experiencias arcaicas de la humanidad. Se trata de una memoria en tensión, que sacude y conflictúa, retornando como eco o trauma que el transcurrir del tiempo no logra clausurar. En este sentido, las imágenes concentran una carga sensible e iconográfica en la que se manifiestan la energía y la memoria inscritas en el gesto.

20 Sin vinculación con el concepto de arquetipo de Jung.

21 “Transformados, transportados o mutilados (*transformed, shifted or mutilated*), estos elementos del arte conservan todavía la huella de su historia (*still carry their history plainly stamped upon them*)–, y si, sobre objetos más antiguos, la historia es todavía más difícil de leer, no debemos concluir de ello que no la tengan.

inquietud investigativa, al igual que aquellas que la precedieron y las que le suceden -y sucederán- en el tiempo, responde a un entramado de prácticas sociales, filosofías y liturgias²² que se entrecruzan y mutuamente se transforman.

Al igual que otras configuraciones visuales, la pared andina se inscribe en el “poder mitopoiético de la imagen”, entendido este como un proceso por el que las imágenes²³ generan, transmiten y perpetúan representaciones colectivas, funcionando como vehículos de memoria y como operadores en la articulación de la experiencia simbólica de los grupos humanos (Warburg, en Didi-Huberman, 2009, p. 44).

En definitiva, la reiteración histórica de gestos orientados a delimitar, opacar o controlar mediante barreras materiales puede leerse, desde la perspectiva de Warburg, como la reactivación de un motivo tenaz que atraviesa distintas temporalidades culturales. En este sentido, el impulso de construir muros de separación no remite a una práctica aislada ni contingente, sino, preferentemente, a una imagen cargada de memoria y sensibilidad que retorna de manera anacrónica, condensando tensiones sociales no resueltas y actualizando, en cada aparición, una economía sensible del conflicto. Podríamos interrogarnos en esta instancia, ¿qué nos revela una imagen sobre los tiempos que atraviesa, su persistencia más allá de nosotros y los retornos inesperados de su memoria? La respuesta se la encomendamos a Didi-Huberman al expresar,

Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo (...). Ante una imagen tan reciente, tan contemporánea como sea-, el pasado no deja nunca de reconfigurarse dado que esa imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso,

22 Anclar las imágenes y las obras de arte en el campo de las cuestiones antropológicas era una primera manera de desplazar, pero también de comprometer a la historia del arte en sus propios «problemas fundamentales» (...). ampliar el campo fenoménico de una disciplina hasta entonces clavada a sus objetos —despreciando las relaciones que estos objetos instauran o mediante las cuales son instaurados— como un fetichista a sus zapatos. (...). La antropología, pues, desplaza y desfamiliariza —inquieta— a la historia del arte. (...) para abrirla a sus propios «problemas fundamentales» que, en gran medida, permanecen en el ámbito de lo impensado de la disciplina (Didi-Huberman, 2009, p. 40).

23 Las imágenes para este historiador constituyen un “fenómeno antropológico total” una cristalización y condensación particularmente significativa de lo que constituye una cultura (*Kultur*) en un momento determinado de su historia. En consecuencia, su historia no puede separarse de las fuerzas culturales, es decir ni de la política, la religión, o la economía, ni de las sensibilidades y emociones que las atraviesan (cf. Didi-Huberman, 2009, p. 45).

y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira (Didi-Huberman, 2011, pp. 31-32).

Si aplicamos esta reflexión a la pared andina, la imagen se revela como un registro testimonial que trasciende nuestra presencia. Aunque su existencia fue breve, sigue encarnando memorias y tensiones históricas que retornan de manera anacrónica, funcionando como una *Pathosformel* que condensa movimientos, emociones y significados colectivos. Frente a ella, nuestra fragilidad se hace evidente, mientras su “huella” conserva la experiencia vivida y las tensiones de su tiempo.

UN FINAL ABIERTO.

Debemos confiar en que este ha sido un verdadero desafío, el de intentar recomponer algunas “voces de timbres inaudibles” (Warburg), como la del P. Arriaga, pero también no olvidar que subsisten pueblos e instituciones que, a lo largo de la historia, se empeñaron -y continúan haciéndolo- en alzar muros de sujeción. Este derrotero, que Warburg pensó en relación con una problemática estrictamente vinculada al arte y que parecería, en principio, distante de la que aquí abordamos, se revela, sin embargo, fecundo cuando es revisitado desde una mirada antropológica que, como presencia y voz obstinada, acompañó siempre sus meditaciones. Por eso, si el lector nos acompaña, creemos que vale el intento de adentrarnos juntos en este final que, como no podría ser de otra forma es abierto y, por este motivo carece de un cierre definitivo.

La pared levantada frente al Cerro Rico por disposición del P. Arriaga —quien seguramente no desconocía la eficacia simbólica de la imagen que ese muro produciría—, con el fin de ocultar la antigua creencia “idolátrica” que los nativos le atribuían, se convirtió en el hilo conductor de esta propuesta. Además de constituirse en una estrategia de ocultamiento, la instauración de esa imagen tiene la facultad de separar y reconfigurar el espacio sagrado. Visualizada como imagen con agencia propia, la pared no solo delimita un espacio físico, sino que actúa sobre las relaciones entre cuerpos, creencias y territorios. En tanto “retorno”, “huella” y “supervivencia”, en términos warburgianos, condensa una fuerza que atraviesa el tiempo y se reactualiza más allá de su contexto de origen. La pared *hace*; impone una pedagogía del miedo, instituye una economía de la mirada y materializa, en su propia presencia, el conflicto con la alteridad.

La imagen-pared o imagen-síntoma, nos habla de una constante humana, la necesidad de intervenir materialmente aquello que perturba, de fijar en la materia las pasiones negativas que despierta el otro. A lo largo de la historia y de los espacios, esa misma pulsión ha levantado muros -de piedra, aunque en verdad de miedo- no solo para contener u ocultar, sino para producir efectos duraderos de dominación, disciplinamiento y olvido.

En definitiva, las fronteras, en sus múltiples formatos y materialidades -siempre intimidantes-, pueden pensarse como imágenes que condensan el *pathos* humano: verdaderas *Pathosformeln* que, al concentrar pasiones, sensibilidades y emociones desbordantes, retornan indefectiblemente allí donde el vínculo con la alteridad, al concebirse como conflicto, reactiva la necesidad de hacer visible, fijar y controlar aquello que perturba. Reconocer y pensar la legitimidad de ese “retorno sintomático”, de esa memoria que insiste, supone abrir la posibilidad de una mirada distinta. Una mirada que, en lugar de endurecer la frontera, la vuelva porosa y hospitalaria, capaz de restituir el *pathos* del “otro” en un diálogo abierto, aun en medio de la complejidad y la ambivalencia propias de la experiencia humana. Porque, en palabras del poeta, “*Something there is that doesn't love a wall*”, es decir, sostener imágenes que despierten energías emocionales y expresivas capaces de desestabilizar lo dado y obligarnos a confrontar aquello que creíamos ordenado o resuelto.

Solo de este modo, la pared dejará de ser un límite para metamorfosearse en espejo, síntoma y memoria viva de las pasiones que atraviesan la historia. Si intentáramos cartografiar las imágenes de todas estas construcciones, observaríamos que “ninguna es un original, pero tampoco ninguna es simplemente la copia” (Agamben, 2020, p. 19), aunque queda claro que todas representan una metáfora condensada de un gesto universal de censura y sujeción.

El final, como lo anticipamos, permanece abierto no solo porque las imágenes sobreviven, sino porque requieren de una mirada que las ponga nuevamente en acto, haciendo del lector una instancia más -actual y situada- de una supervivencia que insiste y se reactualiza. Una puesta en acto que retenga las palabras del poeta: “*Something there is that doesn't love a wall*(...)” (Frost)²⁴, sostener una imagen que despierten energías

emocionales y expresivas capaces de desestabilizar y obligarnos a confrontar aquello que se creía ordenado o resuelto. Solo de este modo, la pared, sin renunciar a su condición de límite puede abrirse como rendija y umbral habilitando el encuentro con el otro. Porque las paredes que alzamos -visibles o invisibles- siguen devolviéndonos su mirada para recordarnos que toda imagen es una pregunta sobre nuestra manera de habitar el tiempo.

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio. (2010). *Ninfas*. España, Pre-Textos. Traducción Antonio Gimeno Cuspinera.
- Agamben, Giorgio. (2017). *Aby Warburg y la ciencia sin nombre*. Valencia: Pre-Textos
- Arenas, Marcos y Odone, María Carolina. (2016). Despliegues visuales en instalaciones religiosas de los Andes del Sur. Una reflexión desde el arte rupestre colonial y la etnohistoria. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*; Santiago de Chile; vol. 21, Nº 1, pp. 63-78. Disponible en: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-68942016000100005
- Arriaga, P. Pablo Joseph de. [1621] (1920). *La extirpación de la idolatría en Perú. Anotaciones y concordancias con las crónicas de Indias*, por Horacio H. Utrteaga. Impr. y Librería Sanmarti Co., Colección de Libros y documentos referentes a la Historia de Perú, Tomo I, 2ª serie. Lima; www.biblioteca-antologica.org/es/wp-content/uploads/2019/08/ARRIAGA-La-extirpación-de-la-idolatría-en-el-Perú.pdf
- Belting, Hans. (2007). *Antropología de la imagen*. Argentina, Katz edit. Traducido por Gonzalo María Vélez Espinosa.
- Bouysse- Cassagne, Thérèse, Platt, Tristan, Harris, Olivia y Victoria Cereceda. (1987). *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz, Bolivia, Hisbol.
- Cirlot, Victoria. (2019). The pathos formulae and their survival. *Comparative Cinema*; vol. VII, Nº 12; pp. 7-19.
- Didi-Huermann, George. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada editores. Lecturas Historia del Arte. Traducción Juan Calatrava.
- Didi-Huermann, George. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Avellaneda, de Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora. Traducción y nota preliminar de Antonio Oviedo.

24 “Hay algo que no le gusta a la pared”, traducción libre, del primer verso de *Mending Wall* de Robert. En este poema el autor reflexiona sobre los muros como fronteras y la naturaleza del vecindario. En este primer verso citado introduce una energía misteriosa y a la vez invisible que aparenta oponerse a la existencia del muro. Disponible en: <https://poets.org/poem/mending-wall#:~:text=A1Qdondeque,yosoyhuertode-manzanos>.

- Forgione, Claudia Alicia. (2025). Imágenes que interpelan ... en la oscuridad de los socavones mineros. Desde la antropología de la imagen y el discurso andino. Área andina centro-meridional (M. I.).
- Freedberg, David. (2017). *Inconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Prólogo al libro y traducción Marina Gutiérrez De Angelis. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Sans Soleil edic. https://www.academia.edu/35226076/ICONOCLASIA_Historia_y_psicologia_de_la_violencia_contra_las_imagenes_David_Freedberg
- Freedberg, David. Iconoclasia, censura y acto de imagen. Documento de circulación interna, texto Marina Gutiérrez De Angelis y Gorka López Munain; Seminario de Antropología de la Imagen, Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A, 1er cuatrimestre de 2024, modalidad virtual.
- Gisbert, Teresa. (2004). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Bolivia. Ed. Gisbert y Cía.
- Gisbert, Teresa. (2010). El Cerro de Potosí y el Dios Pachacámac. *Chungará (Arica)*, 42(1), 169-180. <https://dx.doi.org/>
- Gruzinski, S. (1988). *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. [1615] (1993). *Nueva Coronica y Buen Gobierno*. Edición y prólogo de Franklin Pease G. Y. Vocabulario y traducciones Jan Szemiński. Tomo I. Perú, Fondo de Cultura Económica
- Nava, Ada. (2024). Palabras-fundamentales, Palabras-escondidas. Conferencia, Círculo de bellas Artes, 24 de febrero 2024. <https://www.google.com/search>
- Mamani Mamani, Marcelino. (2022). [Ch'utillos, documental: Fiesta de San Bartolomé y San Ignacio de Loyola, encuentro de culturas en Potosí](https://ich.unesco.org/es/video/66917) (Bolivia (Estado Plurinacional de). Lista representativa – 2023. Compaginación general y producción Álvaro Miranda B., producción Karina Herrera Villaroel; <https://ich.unesco.org/es/video/66917>
- Michaud, Philippe-Alain. (2017). *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires: Ampersand
- Padilla Bendezu, Abraham. (1979). Huamán Poma, el indio cronista. México, Fondo de Cultura Económica. 1ª edición.
- Querejazu, Pedro. (2014). El Cerro Rico de Potosí la maravillosa de América. Arte, fotografía y patri-
monio en Bolivia *El Desacuerdo*, La Paz, Bolivia; 10 de agosto, p. 10.
- Sachs-Hombach, Klaus. (2022). *El poder de las imágenes*. Traducción de Mateo Belgrano (Universidad Católica Argentina – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas).
- Toro Montoya, Juan José. (2019). Algunas verdades sobre San Bartolomé de Potosí; Chutillos; 31 de agosto. https://elpotosi.net/chutillos2019/20190831_algunas-verdades-sobre-san-bartolome-de-potosi.html
- Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis. (2015). (No) son sólo imágenes: iconoclasia y yihad 2.0. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*; vol. 27, 2015, pp. 11-30. <http://dx.doi.org/10.15366/anuario2015.001>
- Warburg, Aby. (2005). *El renacimiento del paganismo: Aportes a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial