

Principio Potosí. Sobre la relación entre producción de imágenes, hegemonía y violencia. Alice Creischer, Eduardo Schwartzberg, Max Hinderer

Alice Creischer está actualmente trabajando en el proyecto Principio Potosí que analiza la relación entre producción de imágenes, construcción de hegemonía y violencia a partir de una serie de cuadros vinculados a la pintura colonial de la Escuela de Potosí. Hay que tener en cuenta que en el siglo XVII esta ciudad boliviana, que se extiende a las faldas de Cerro Rico -una montaña que en época de la Colonia poseía las minas de plata más importantes del mundo- fue el principal motor económico del Virreinato del Perú e incluso llegó a tener más habitantes que Londres o París. La riqueza que generaba la explotación de estas minas -en las que se calcula que murieron, al menos, ocho millones de personas- propició que aumentara la demanda de imágenes que, si bien en un primer momento se elaboraban en Europa, a finales del siglo XVI empezaron a hacerse en talleres de Potosí y otras ciudades andinas (Quito, Cuzco...).

Estas imágenes se utilizaban para evangelizar a los indígenas, para mostrarles cuál era el camino que debían seguir si querían ganarse un sitio en el cielo y librarse de las hogueras eternas. Pero, aunque sea de forma indirecta, también dan cuenta de los abusos del poder colonial y nos pueden servir para explorar las resistencias que los indígenas desplegaron para luchar contra la colonización y no perder sus costumbres, creencias y tradiciones. "Para nosotros es muy importante esta multidimensionalidad", señaló Alice Creischer en la primera de las sesiones de Narrativas de Fuga I que se dedicó al proyecto Principio Potosí¹, "porque en todos los trabajos que hacemos queremos huir de las lecturas unidimensionales y de una lógica dicotómica". No hay que olvidar que si estas imágenes funcionaron como una eficaz herramienta para difundir la doctrina católica en la región andina fue, precisamente, porque permitían que los indígenas sintieran que había una continuidad entre los nuevos dioses y sus propias creencias.

En Principio Potosí se plantea que lo que ocurrió en Potosí se asemeja a lo que sucede ahora en ciudades como Dubai, Moscú o Pekín, lugares que se han convertido en focos de producción artística tras experimentar un gran crecimiento económico gracias al trabajo en condiciones de semi-esclavitud de mano de obra migrante. En este sentido, en su artículo Los ángeles de la censura, Alice Creischer y Andreas Siekmann señalan que se pueden encontrar paralelismos y relaciones entre la función ideológica de la pintura colonial (que contribuyó a extender la doctrina católica por todo el mundo) y la función que ha asumido el arte hoy (que está sirviendo para proporcionarle legitimidad a las nuevas élites de la globalización).

Según Creischer y Siekmann (que son junto a Silvia Rivera Cusicanqui y Max Hinderer los comisarios de Principio Potosí), analizar cómo se utilizaba la producción visual para crear hegemonía en la época colonial nos puede ser útil para reflexionar sobre las condiciones de la producción artística en la actualidad. Por ello se ha solicitado a una serie de artistas contemporáneos que realicen distintas propuestas tomando como referencia alguna(s) de las pinturas coloniales con las que se está trabajando. Tanto estas pinturas como las obras que estos artistas desarrollen a partir de ellas se reunirán en una exposición que se presentará en tres espacios distintos: el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el Museo Haus der Kulturen der Welt de Berlín y el Museo Nacional de Arte de La Paz. Esta exposición constituye el núcleo central del proyecto que también incluirá la organización de una serie de talleres y seminarios y la edición de varias publicaciones.

Presupuestos teóricos y metodológicos de Principio Potosí

En Principio Potosí se utiliza el término "principio" en un doble sentido. Por un lado, en un sentido temporal, esto es, entendiendo principio como "punto inicial o primera etapa de algo extenso": la historia de la explotación de Cerro Rico en Potosí se concibe como un inicio (o, más bien, como "un hilo en una maraña de orígenes") de la modernidad y de la expansión del capitalismo a nivel global. Por otro lado, en un sentido que podríamos describir como metodológico: la expresión "Principio Potosí" se utiliza para referirse a la tendencia -que se repite en distintos momentos y espacios- a utilizar la producción cultural para legitimar -aunque sea indirecta e inconscientemente- la capitalización de recursos

humanos migratorios.

En la segunda sesión que se dedicó a este proyecto en Narrativas de Fuga I, Eduardo Schwartzberg propuso una reversión de este principio utilizando las herramientas analíticas de la sociología de la imagen. Según Schwartzberg, las pinturas coloniales nos muestran cómo se intenta "disciplinar" a los indígenas estableciendo una relación dicotómica entre lo cristiano y lo hereje, entre el bien y el mal, entre lo permitido y lo prohibido. Son obras que nos hablan de acumulación, hegemonía y enajenación, de cómo Europa utilizó la explotación de las minas de Potosí para consolidarse en el centro del "sistema mundo". "Pero en estos cuadros", subrayó, "también podemos encontrar una subversión de ese orden colonial".

Desde que se descubrió que había una gran cantidad de plata en Cerro Rico, Potosí se convirtió en la capital económica del Virreinato del Perú. En 1570, Francisco de Toledo, virrey del Perú entre 1569 y 1581, estableció la "mita", una especie de tributo que tenían que pagar los indígenas de toda la región al Estado colonial. Para hacerlo, debían desplazarse anualmente a Potosí y trabajar en sus minas. Esta migración estacional generó un comercio interno que se abastecía de los productos que proporcionaban los campesinos. De este modo, el poder colonial no sólo se apropiaba del trabajo de los indios y sus familias, sino también del trabajo de la comunidad.

Desde sus orígenes, por tanto, la historia de Potosí ha sido una historia de acumulación y enajenación, de sometimiento del colonizado al colonizador. Pero la Historia son siempre muchas historias y la de Potosí es también una historia de resistencia. Hay que tener en cuenta que los españoles nunca pudieron implantar del todo sus estructuras organizativas y, en ciertos aspectos, tuvieron que plegarse a las que había antes de que llegaran. En la mayoría de las ocasiones, los indígenas plantearon una resistencia indirecta (que se tradujo en una correlación de fuerzas en la apropiación del excedente que generaba el trabajo indio), aunque hubo momentos en los que produjeron levantamientos, como el que protagonizaron los habitantes de Chulumani en 1771 para recuperar el monopolio del comercio de la hoja de coca.

En Principio Potosí se analiza cómo a lo largo de la historia el poder ha utilizado el arte y la cultura para legitimarse, para construir un discurso hegemónico que le permita mantener su dominio. En el caso de Bolivia, si en la época colonial se usaron las pinturas de contenido religioso para evangelizar a los indígenas, tras la revolución de 1952 se utilizan revistas musicales, fotografías o producciones cinematográficas para imponer la ideología de la nueva clase dominante: élites mestizas que se autoproclaman como los artífices del fin del poder oligárquico, olvidando a todos los colectivos sociales que habían hecho posible este cambio (organizaciones indígenas, movimientos obreros, la federación de mujeres...). Al igual que en la época colonial, en este periodo el imaginario que se construye se basa en una lógica dicotómica que en este caso confronta tradición y modernidad (en la época oligárquica la dicotomía era entre civilización y barbarie), planteando que el progreso de la sociedad boliviana pasa por despojar al indio de su identidad, por alejarlo de unas tradiciones que le mantienen apartado del mundo moderno, sin capacidad de organizarse ni de, por tanto, modificar su realidad. Por ejemplo, en la película *Las montañas no cambian* (Jorge Ruiz, 1962), que produjo el Instituto Boliviano de Cinematografía, se presenta al indio como un ser totalmente sometido y pasivo que sólo conseguirá liberarse si rompe con su pasado y asume una nueva identidad: la del campesino.

En la época colonial, los empresarios mineros necesitaban tener buenas relaciones con el poder eclesiástico (que, en gran medida, también detentaba el poder político), por lo que destinan parte de sus beneficios a la producción de cuadros religiosos con los que la Iglesia consigue hacer llegar el "mensaje de Cristo" a los indígenas que trabajan en las minas. Se crea así lo que la restauradora Marisabel Álvarez Plata llama un "círculo de poder muy bien pensado" en el que la producción cultural sirve para hacer converger los intereses de las élites políticas, económicas y religiosas. Pero ni los impulsores de este círculo ni los de otros similares que han existido en distintos momentos de la historia de Bolivia, tuvieron en cuenta que los indígenas también piensan, que tienen su propio imaginario, su propia forma de conocer e interpretar la realidad.

"Los indígenas", explicó Eduardo Schwartzberg, "no funcionan con una lógica dicotómica y, por ejemplo, no veían, la muerte como el final de la vida, sino más bien como un continuum (...), ni al diablo como una representación del mal, sino más bien como alguien muy poderoso con el que en ciertos casos había que hacer tratos". Un ejemplo de esto es la figura del Tío, el dios del "bajo mundo" (que como otras deidades andinas tiene la capacidad de encarnar, a la vez, el bien y el mal) con el que los mitayos (los indios que trabajan en las minas) deben pactar, pues es el único que puede protegerles cuando descienden por los túneles subterráneos y guiarles para que encuentren las riquezas minerales que buscan.

Probablemente, los indígenas tampoco interpretaron de un modo "ortodoxo" las pinturas religiosas con las que la Iglesia les intentaba evangelizar. Por ejemplo, en la parte inferior de un cuadro alegórico sobre la muerte -cuadro que forma parte de una serie pictórica dedicada a las Postrimerías (que son, según el Catecismo de la Iglesia Católica, las cosas que nos esperan después de la vida: muerte, juicio e infierno o gloria) que hay en una iglesia de Caquiaviri- se ve como el diablo le tapa la boca a un indio que se está confesando. "Desde un punto de vista español", explicó Schwartzberg, "seguramente esta imagen tuvo la intención de mostrar que el diablo no permitía revelar al indio todos los pecados que tenía oculto. Sin embargo, conociendo la idea del diablo y de la muerte en la religiosidad andina, este gesto podría interpretarse como una alianza entre el indio y el diablo para ocultar secretos que beneficiaban a ambos". No hay que olvidar que este cuadro está en Caquiaviri, capital de la provincia de Pacajes, donde en la época colonial se produjeron numerosas revueltas y sublevaciones.

En Bolivia la hegemonía siempre se ha construido a partir de una lógica dicotómica que concebía al indígena como "el otro": era el pagano al que había que evangelizar (época colonial), el salvaje al que había que civilizar (época liberal) o el hombre anclado a la tradición al que había que modernizar (época revolucionaria). El cineasta Boliviano Jorge Sanjinés lleva más de cuatro décadas combatiendo esa mirada colonial en filmes en los que se denuncia el gran desconocimiento que hay de la cultura indígena, al tiempo que se muestra la riqueza en saberes, costumbres y modos de hacer política de ésta. Filmes como *Yawar Mallcu* (1969), en el que se analiza el proceso de aculturación que sufre el migrante indígena al dejar su comunidad en el área rural para trasladarse a la ciudad, o *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), el penúltimo largometraje que Sanjinés ha realizado hasta la fecha, donde se critica la doble moral de ciertos políticos e intelectuales de izquierda que sacan provecho (en forma de subvenciones y/o de prestigio social y político) de su supuesta solidaridad con las "causas indígenas".

Según Eduardo Schwartzberg, también el trabajo fonográfico que ha desarrollado el saxofonista Álvaro Montenegro con músicos de la comunidad de Qaqachacas ayuda a combatir esa mirada colonial que, aunque con una apariencia distinta, sigue igual de vigente que hace cinco siglos. En este trabajo hay una interacción real entre dos espacios sonoros muy diferentes sin que ninguno de ellos se imponga sobre el otro. En este sentido, Silvia Rivera Cusicanqui, una de las comisarias de Principio Potosí, dice que la yuxtaposición de opuestos puede transformarse en fuerza descolonizadora. Para hablar de esta potencialidad ella utiliza el término aymara *ch'ixi* con el que se designa el resultado de hacer una combinación abigarrada de dos colores opuestos, de modo que, desde la distancia, se vea un tercer color. Por tanto, podemos entender lo *ch'ixi* como la energía que emana del encuentro de los contrarios. "Y esto pasa", escribe Silvia Rivero, "por restablecer el equilibrio entre el lado indio y su opuesto, por el reconocimiento de nuestra adscripción práctica a la cultura de esos antepasados derrotados, cuya historia familiar ha sido borrada en el transcurso de las generaciones que precedieron nuestro ascenso social". A juicio de Schwartzberg, esta "energía que emana de los contrarios" también podemos encontrarla en muchas de las festividades folclóricas que se celebran en Bolivia, pues en ellas se crea un espacio autónomo en el que se rompe la dicotomía entre lo profano y lo sagrado y se diluyen las diferencias étnicas y/o de clase. Por ejemplo, en la festividad del Señor Jesús del Gran Poder, los habitantes de zonas desfavorecidas de La Paz se apropian de las calles del centro de la ciudad y, de este modo, se hacen visibles, consiguen salir de su marginalidad.

En una Iglesia del barrio de San Pedro de Potosí, un barrio que tradicionalmente ha estado habitado por mitayos, hay un cuadro que representa el cuerpo flagelado de Jesucristo a partir del cual Max Hinderer hizo una reflexión en la que se planteaba que la vivencia en carne propia de una violencia estructural hizo que desde muy pronto los nativos de América Latina se identificaran con las imágenes que recreaban de forma explícita el dolor y el sufrimiento de Cristo durante La Pasión. "Como el cuerpo de Jesús que hay en la Iglesia de San Pedro de Potosí", explicó Hinderer, "el cuerpo latino es un cuerpo lleno de cicatrices, de heridas". Un cuerpo en el que han abierto numerosas cavidades, como las

que horadó la codicia colonial en las faldas del Cerro Rico, y que a base de sufrimiento se ha hecho resistente al dolor e incluso llega a utilizar éste como un arma. Según Hinderer, una película de Brian de Palma, *Scarface* (1983), nos puede dar claves para comprender cómo funciona y se activa esa violencia estructural que no puede desligarse de los procesos globales de circulación de mercancías.

El filme narra el ascenso dentro del mundo del narcotráfico de Antonio "Tony" Montana (al que da vida Al Pacino), un ambicioso delincuente cubano que llega a Cayo Hueso (Florida) durante el llamado "éxodo del Mariel". Allí, un capo de la Mafia de Miami, Frank López, le contrata para que, a cambio de la tarjeta de residencia en Estados Unidos, asesine a Emilio Rebenga, un ex-funcionario del régimen castrista que había torturado a su hermano. "De este modo", señaló Max Hinderer, "Tony Montana consigue acceder al sueño norteamericano liquidando a un personaje vinculado a la utopía cubana". A partir de este asesinato, empieza a trabajar para Frank López y en poco tiempo se convierte en uno de sus principales lugartenientes. De hecho, López decide enviarle a Bolivia para que contacte con un productor de cocaína llamado Alejandro Sosa, con quien Tony Montana termina haciendo negocios sin decírselo a su jefe. Cuando regresa a Miami, Tony se enfrenta abiertamente a Frank López (al que asesina su amigo y principal aliado, Manny Rivera) y no sólo se hace con el control de la organización que éste manejaba, sino que también se casa con Elvira Hancock, su antigua amante.

Al cabo de pocos meses, el imperio Montana se expande por toda Florida, pero paradójicamente los problemas de Tony se multiplican: su mujer consume cada vez más cocaína y se vuelve distante y huraña; su hermana Gina empieza a tener una relación con su amigo Manny a sus espaldas; y el nuevo hombre que había contratado para blanquear el dinero que obtenía del tráfico de drogas resulta ser un policía que le tiende una trampa, de modo que Tony acaba siendo imputado por tráfico de drogas. Mientras está a la espera juicio, llega a un acuerdo con Alejandro Sosa quien le asegura que utilizará sus contactos en la Casa Blanca para que no sea encarcelado si él, a cambio, mata a un periodista que va a revelar las relaciones de Sosa y otros prohombres bolivianos con el narcotráfico. Pero cuando está persiguiendo al periodista, Tony ve como éste recoge a su mujer y a sus dos hijos y decide no asesinarle, por lo que, finalmente, los negocios turbios de Alejandro Sosa salen a la luz pública.

En la fase final de la película, Tony Montana, desquiciado por el curso que han tomado los acontecimientos, asesina a su amigo Manny y se encierra con su hermana Gina en su mansión de Miami, donde empieza a esnifar una gran cantidad de cocaína. Sosa envía allí a varios hombres para que le ejecuten y cuando uno de ellos mata a su hermana, Tony coge un fusil M16 armado con un lanzagranadas y se pone a disparar a todo lo que se encuentra por el camino. En su recorrido va recibiendo numerosos disparos, pero ha consumido tanta cocaína que no parece que éstos le hagan daño y con el cuerpo lleno de heridas (una imagen que Max Hinderer asocia al cuadro del cuerpo flagelado de Jesús que hay en la iglesia de San Pedro de Potosí) sigue andando durante un rato hasta que, finalmente, cae exhausto sobre una fuente que adornaba el vestíbulo de su mansión.

"El personaje de Alejandro Sosa", señaló Hinderer, "está inspirado en un personaje real: Roberto Suárez, un terrateniente del Oriente boliviano que a finales de los años setenta se convirtió en uno de los hombres más ricos de América Latina gracias a la producción de pasta base de cocaína (esto es, de cocaína sin refinar)". Hay que tener en cuenta que en aquella época había aumentado de forma sustancial el consumo de este estupefaciente, algo que según escribe John Barker en un artículo titulado *Intensities of Labour: from Amphetamine to Cocaine*, está vinculado al hecho de que se estaba pasando de un régimen de trabajo fordista a uno postfordista (en el que resulta útil poder contar con una droga como la cocaína que provoca un estímulo no sólo físico, sino también psicológico).

Para satisfacer el incremento de la demanda de cocaína, los narcotraficantes colombianos tuvieron que buscar nuevos territorios en los que sembrar plantaciones de hojas de coca que les proporcionaran la materia prima de su negocio. Uno de esos territorios fue la región de Chapare, una zona selvática situada entre los valles y los llanos orientales de Bolivia. Un día, Roberto Suárez, que era dueño de muchas de estas plantaciones, se dio cuenta de que obtendría un beneficio mucho mayor si en vez de pasarles la pasta base de cocaína a narcotraficantes colombianos para que éstos la colocaran en el mercado negro estadounidense, la vendía él directamente. De este modo, se convirtió no sólo en el

narcotraficante más importante de Bolivia sino también en una de las personas más ricas e influyentes del país. De hecho, con su dinero se financió el sangriento golpe de Estado que dio su primo Luis García Meza en julio de 1980 y con el que se inició una de las dictaduras más violentas de la historia reciente de América Latina.

Pero, ¿de dónde procedía la mano de obra que trabajó en estas plantaciones? En su mayor parte, según Max Hinderer, de las minas del altiplano boliviano (incluyendo las de Potosí), pues a finales de los años setenta, la expansión a nivel global del neoliberalismo había propiciado una oleada de privatizaciones que dejó sin trabajo a decenas de miles de mineros. Mineros que para sobrevivir tuvieron que aceptar un trabajo que les condenaba a la ilegalidad y que, además, era peligroso para su salud, ya que para producir la pasta base de cocaína tenían que pisar hojas de coca sobre las que se había vertido un ácido sumamente corrosivo.

Para Max Hinderer, el interés que tienen estos datos en relación al proyecto Principio Potosí es que reflejan cómo los procesos globales de circulación de mercancías terminan provocando situaciones locales de desigualdad y servidumbre, como ya ocurrió en Potosí en los siglos XVI y XVII. Según Hinderer, estos datos nos hablan de un proceso circular que conecta a los brokers de la Bolsa de Nueva York con los descendientes de los mitayos, evidenciando cómo se ha perpetuado la estructura de dominio que se estableció en la época colonial. Los indígenas que antes trabajaban en las minas, ahora lo hacen en unas plantaciones ilegales donde se aplican una serie de procedimientos tecnológicos que son una actualización de saberes tradicionales de las comunidades andinas. La cocaína que se produce en estas plantaciones se exporta a Estados Unidos (y, en menor medida, a otros países del "primer mundo"), donde esta droga es consumida por profesionales del ámbito de las finanzas que, bajo sus efectos estimulantes, toman decisiones que condicionan la economía boliviana.

Este proceso circular tiene, además, una perversa derivación: cuando Estados Unidos toma conciencia de que los beneficios económicos que proporciona el narcotráfico pueden servir para financiar una fuerza militar que ponga en peligro su hegemonía en América Latina, decide promover una ley -la llamada Ley 1008- que abre la posibilidad de criminalizar cualquier uso que se haga de la hoja de coca, una planta que, no lo olvidemos, es utilizada en las regiones andinas con fines alimenticios y medicinales desde hace más de 2.000 años.

Gran parte de los procesados por delitos relacionados con esta ley acaban en el penal de Palmasola, situado a unos quince kilómetros de la ciudad de Santa Cruz. Este penal se creó en 1989 y más que una cárcel es un recinto vallado donde los presos se tienen que buscar la vida por su cuenta. De hecho, casi todo lo que hay en su interior lo han creado los propios reos, pues las autoridades sólo instalaron lo básico y durante años la policía se ha limitado a controlar la entrada y la salida del recinto y a intervenir cuando se producían altercados muy graves. "El penal de Palmasola", subrayó Max Hinderer, "se puede describir como una especie de laboratorio neoliberal, ya que es un espacio en el que el Estado se ha desentendido de su responsabilidad y ha dejado que allí rija la ley del más fuerte".

Para denunciar la injusticia que se ha cometido con ellos y criticar el abandono que sufren, algunos reclusos, conscientes de que sólo si llevan a cabo acciones extremas pueden llamar la atención de los medios de comunicación, han llegado a autocrucificarse o a coserse los labios. Acciones que muestran que la identificación que sintieron los indígenas durante la época colonial con la iconografía cristiana en torno al sufrimiento de Jesús y el martirio de los santos - iconografía con la que, según Hinderer, se identificaron porque percibían que reflejaba su propio sufrimiento- sigue vigente. Y sigue vigente porque persiste la violencia estructural que les condena (a ellos y a otras muchas personas del planeta) a vivir sometidos, a trabajar en condiciones de semi-esclavitud, a ser invisibles, a convertirse en migrantes sin derechos, en ciudadanos "sin papeles", en precarios sin contrato, en pura mano de obra a la que se explota y de la que, cuando ya no interesa, se prescinde.

Además de explicar los presupuestos teóricos y metodológicos de Principio Potosí, en el taller Narrativas de Fuga I Alice Creischer, Max Hinderer y Eduardo Schwartzberg hablaron de los cuadros que se quieren incluir en la exposición que se va a organizar en el marco de este proyecto (exposición que, como ya hemos indicado, se va a celebrar en tres espacios diferentes: el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el Museo Haus der Kulturen der Welt de Berlín y el Museo Nacional de Arte de La Paz). También comentaron algunas de las propuestas en torno a la relación entre hegemonía, violencia y producción de imágenes que distintos artistas contemporáneos están realizando a partir de estos cuadros.

Uno de los ejemplos más interesantes del sincretismo de la pintura colonial de la Escuela de Potosí son las obras en las que se superpone la imagen de la Virgen María y la del Cerro Rico, espacio que los nativos de la zona identificaban con la "Pachamama" (la Madre tierra), una de las deidades principales de los pueblos indígenas de los Andes Centrales. Se hicieron numerosas pinturas de este estilo, probablemente porque el poder colonial sabía que contribuían a que los indígenas sintieran que había una conexión entre sus divinidades y las que le estaban imponiendo. Para la exposición se ha escogido una en la que, además de esa superposición, aparecen una serie de referencias a la historia de Potosí (por ejemplo, se cuenta cómo se descubrió que había plata en Cerro Rico²), así como representaciones alegóricas del sol y de la luna que remiten a la mitología inca.

La exposición también incluirá una detallada vista pictórica de la ciudad de Potosí que realizó Gaspar Miguel de Berrío y que actualmente se encuentra en el Museo Charcas de Sucre. Este cuadro tiene un gran valor histórico y etnográfico, pues nos permite saber, por ejemplo, dónde vivían los indígenas y dónde los criollos, cómo eran los mercados y las viviendas de unos y otros o qué camino había que seguir para llegar desde cualquier punto de la ciudad a las faldas del Cerro Rico. "Nos interesa esta obra", subrayó Alice Creischer, "porque nos habla del espectacular desarrollo urbanístico que experimentó Potosí que en poco tiempo pasó de ser un pueblo pequeño a convertirse en una de las ciudades más grandes, más ricas y de mayor impacto económico del mundo. Algo parecido a lo que está sucediendo ahora en Dubai". Por ello se ha decidido invitar al cineasta alemán Harun Farocki, que tiene mucha experiencia en el análisis de cómo las lógicas económicas condicionan la configuración del territorio, a que desarrolle alguna propuesta tomando como punto de partida este cuadro.

Del Museo Charcas de Sucre se han seleccionado otras dos obras: un cuadro en el que aparece la Virgen dándole el pecho a un fraile -San Nolasco- y al Niño Jesús y una pintura en la que se representa a la Santísima Trinidad como una figura de tres caras. En relación a esta última, Max Hinderer aseguró que, aunque a finales del siglo XVI las representaciones antropomorfas de la Santísima Trinidad se prohibieron en Europa -de hecho, el Concilio de Trento las consideró "monstruosas"-, éstas nunca dejaron de producirse en las Colonias.

En la Iglesia de Jesús de Machaca, localidad del altiplano boliviano en la que se reclutaban a los indios aymaras que después se llevaban a trabajar a las minas de Potosí, hay varias obras que también se pretenden incluir en la exposición. Como un cuadro de un "carro triunfal", motivo muy habitual en la pintura flamenca, cuyas ruedas son empujadas por unas figuras alegóricas que simbolizan a América, África, Asia y Europa. O una pieza de pequeño formato en la que vemos un ángel que le está dando un latigazo a una mujer que tiene los ojos vendados para que maneje bien una de las máquinas que se usaban en aquella época para tratar la plata.

En la actualidad puede verse una de estas máquinas en la Casa de la Moneda de Potosí, un espacio que alberga dos de las obras que se expondrán en la muestra: un retrato ecuestre de Antonio Lopes de Quiroga, acaudalado empresario español que, según parece, destacó por su generosidad ("aunque nosotros los únicos documentos históricos que hemos encontrado sobre él están vinculados a la venta de esclavos para las minas", puntualizó Hinderer); y un lienzo sobre la beatificación de un santo en cuya parte inferior hay unas plantas extrañas. Esta obra les interesa porque permite plantear una reflexión sobre una de las violencias que genera la hegemonía: la apropiación de determinados saberes colectivos -en este caso, del saber de los pueblos andinos sobre las propiedades de ciertas plantas- para ponerlos al servicio de intereses particulares (del poder colonial, de corporaciones multinacionales...). A

partir de este cuadro, el artista argentino Eduardo Molinari va a realizar un trabajo sobre las implicaciones económicas, sociales y medioambientales de la expansión del cultivo de soja en América Latina.

Varias obras de la muestra proceden de otros espacios de Potosí. Por ejemplo, de la Iglesia de San Pedro se ha escogido una pintura con una representación del cuerpo flagelado de Jesús que, como comentó Max Hinderer, puede interpretarse como una metáfora de la superficie llena de bocaminas del Cerro Rico; del templo de Jerusalén, un cuadro sobre la construcción de la Nueva Jerusalén (¿podría ser una recreación idealizada de Potosí?) en el que, entre otras cosas, aparecen unas figuras comerciando con barras de plata; y del Convento de Santa Teresa, una tela del pintor de origen francés François Moyon (al que la Inquisición encarceló por hereje) y un lienzo en el que se ve cómo dos empresarios mineros españoles entregan a sus segundas hijas a un convento de clausura³.

La idea es que dentro de la exposición también puedan verse los cuadros relacionados con el tema de las postrimerías que hay en la Iglesia de Caquiaviri. "Aunque por las dimensiones que tienen (el dedicado al infierno mide ocho metros de ancho por unos tres y medio de alto), no va a resultar una tarea fácil", advirtió Max Hinderer. Además de por su valor visual, estos cuadros se han escogido porque contienen muchos detalles que aluden a la historia del Potosí colonial (por ejemplo, en el lienzo del infierno vemos a un personaje vomitando monedas de plata) y/o porque a partir de ellos se puede reflexionar sobre cómo interpretaron los indígenas las metáforas e imágenes que utilizó la Iglesia para intentar evangelizarles.

A su vez, la exposición incluirá algunos cuadros de ángeles y arcángeles arcabuceros procedentes de la Iglesia de Calamarca, población del altiplano boliviano que se encuentra a unos sesenta kilómetros de la ciudad de La Paz. Estos cuadros, en los que los ángeles están vestidos como soldados españoles y portan un arcabuz, fueron muy bien acogidos por los indígenas, quizás porque éstos asociaban a los seres alados que aparecían en ellos con Illapa, el dios de la lluvia, el rayo y el trueno de la mitología inca. "Queremos conectar estas representaciones", explicó Alice Creischer, "con la idea del filósofo italiano Giorgio Agamben -con quien nos gustaría contactar para que colabore en Principio Potosí- de que los ángeles son los 'administradores del cielo', los que se encargan de que en el paraíso no entre ningún extraño".

Hay otro cuadro en la exposición que tiene como principal protagonista a un ángel: Retrato milagroso de San Francisco de Paula (Lucas Valdés, 1710). En este lienzo, que se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, aparece un pintor tumbado en el suelo de su taller, como si hubiera sufrido un desmayo. Su lugar frente al caballete ha sido ocupado por un ángel, tras el cual se ve apoyado en el alfeizar de una ventana el grabado del que está copiado. Según la tradición decimonónica, el pintor era un mero copista vencido por su propia inspiración, "pero nosotros creemos", subrayó Alice Creischer, "que se ha desmayado porque acaba de recibir la visita de un oficial enviado por el gobierno celestial para comprobar la veracidad del retrato y corregir la obra". Es decir, porque acaba de recibir la visita de un "ángel de la censura" al que parece que no le gusta lo que está pintando y se dispone a cambiarlo.

En la exposición también habrá un espacio para las ilustraciones de Melchor María Mercado y Felipe Guamán Poma de Ayala. El primero era un pintor autodidacta que realizó un álbum en el que, entre otras cosas, daba testimonio de las costumbres y tradiciones de distintas comunidades indígenas de Bolivia. El segundo era un descendiente de una noble familia inca de Huánuco que elaboró un extenso manuscrito titulado Nueva Corónica y Buen Gobierno (sic, corónica por crónica) que tenía formato de carta y se dirigía al rey Felipe III de España. El manuscrito -que actualmente se encuentra en la Biblioteca Real de Copenhague y se puede consultar on line- está repleto de dibujos en los que Poma de Ayala describe la pésima situación de los indígenas y denuncia los abusos del poder colonial. En la muestra también se quería incluir el cuadro Entrada del Virrey Arzobispo Morcillo en Potosí (Melchor Pérez de Holguín, 1716), una de las obras más importantes del barroco andino, pero el Museo de América de Madrid, que es su actual propietario, ha dicho que no lo cederá porque teme que afecte a su conservación.

1.- En Narrativas de Fuga I se dedicaron cuatro sesiones a Principio Potosí. En la primera se organizó una visita guiada al Museo de Bellas Artes de Sevilla para ver, entre otras cosas, el cuadro Retrato milagroso de San Francisco de Paula (Lucas Valdés, 1710), una de las obras que se va a incluir en la exposición que se organizará en el marco de este proyecto. De esta exposición se habló detenidamente en la tercera sesión, mientras que en la anterior Eduardo Schwartzberg explicó la metodología que se está siguiendo en Principio Potosí, donde se propone analizar las pinturas coloniales de la Escuela de Potosí a partir de los presupuestos discursivos de la sociología de la imagen. Finalmente, en la cuarta sesión Max Hinderer reflexionó sobre el "principio de Principio Potosí" que, en sus palabras, "no es un proceso concluido en los libros de historia, sino un mecanismo vigente que se viene repitiendo en distintas coordenadas de tiempo-espacio y que virtualmente se está reproduciendo en cada tiempo y lugar del mundo". [^]

2.- Según parece, el descubrimiento lo hizo accidentalmente un indio llamado Diego Huallpa que tras arrancar unas matas de paja para encender una hoguera, encontró unas vetas de plata en el suelo. [^]

3.- Una entrega con la que los miembros de estas familias nobles obtenían una especie de salvoconducto que les facilitaba su entrada en el paraíso. La misma función que se supone que tienen los escapularios. En este sentido, en uno de los cuadros que se exhibirán en el marco de esta exposición se retrata a la Virgen María acogiendo bajo su manto protector a un grupo de fieles a los que les ofrece unos escapularios. [^]