

La imagen como método en la pregunta por lo "~~latinoamericano~~".
Algunos bocetos y dispersiones a partir de la poética de Emma
Villazón

The image as a method in the "~~Latin American~~" question.
Sketches and dispersions from the poetics of Emma Villazón

A imagem como método na questão do "~~latino-americano~~".
Alguns esboços e dispersões baseados na poética de Emma Villazón.

Eva Ponsati Cohen*

eva.ponsati@mi.unc.edu.ar

Enviado para su publicación: 13/09/23

Aceptado para su publicación: 11/12/23

Resumen

Este trabajo explora las posibilidades e implicancias de una crítica barroca puesta en marcha a partir de la poética de Emma Villazón y la película *El gran movimiento de Kiro Russo* (2021). El barroco como dispositivo "inacabado" permite trazar puentes con las posibilidades del ensayo como forma. Si la imagen lezamiana se

* Licenciada en Letras (Facultad de Filosofía y Humanidades-Universidad Nacional de Córdoba) y dibujante. Doctoranda en Letras (UNC-FFyH) y becaria en CONICET. Adscripta en las cátedras de Estética y Crítica Literaria Modernas (FFyH-UNC), Literatura Argentina III (FFyH-UNC) y Dibujo IV (Facultad de Artes-UNC). Integrante del equipo de investigación "Figuras de una racionalidad estética: la modernidad y su parte maldita", dirigido por Luis García (FFyH-UNC).

desenvuelve como método, esto implica dar lugar al discurrir de la anacronía y de la contingencia, y a lo heterogéneo y fragmentario como núcleo vital de las obras. La noción sarduyana de un arte hipertélico, que se sale de sus límites, complejiza el debate en torno a la relación entre imagen, escritura y la frontera (ficticia) que las delimita a ambas. Al mismo tiempo, la descentralización barroca, de la mano de nociones como lo ~~latinoamericano~~ (Rodríguez Freire, 2020), la propuesta archifilológica de Raúl Antelo (2013), el barroco como supervivencia crítica y máquina de lectura (Díaz 2015, 2021) y el desarrollo de la sociología de la imagen de Silvia Rivera Cusicanqui (2015) y su enfoque ch'ixi (2010), permiten repensar categorías propias de la ensayística lezamiana como la de "sincretismo" o *indiátide*, o profundizar el debate sobre las nociones de frontera o Estado-nación. Esto se hace especialmente posible en tanto el barroco resurge sintomático a lo largo de distintos momentos del arte "latinoamericano" como síntoma o malestar de la modernidad. La pregunta por el método y sus implicancias políticas nos conducen a intentar seguir —en lugar de frenar o delimitar— la progresión asociativa de la imagen en las obras. De esta forma, la figura del aparapita de Jaime Saenz o expresiones del barroco andino aparecen a lo largo del trabajo como supervivencias y formas de insurrección o contraconquista.

Palabras clave

Barroco, imagen, pensamiento latinoamericano, anacronía

Abstract

This paper explores the possibilities and implications of a baroque critique within the poetics of Emma Villazón and the movie *The great movement* by Kiro Russo. The baroque as an unfinished device allows us to make connections with the possibilities of the essay as form. If the Lezamian image unfolds as a method, this implies giving way to the torrent of anachrony and contingency and to the

heterogeneous and fragmentary as the vital core of the works of art. Sarduy's notion of a hypertelic art, —art that goes beyond its limits—, complicates the debate on the relationship between image, writing and the (fictitious) border that delimits them both. At the same time, baroque decentralization, hand in hand with notions such as *Latinamericanism* (Rodríguez Freire, 2020), Raúl Antelo's archiphiological proposal (2013), the baroque as critical survival and reading machine (Díaz 2015, 2021) and the development of Silvia Rivera Cusicanqui's sociology of the image (2015) and her Ch'ixi approach (2010), allow us to rethink some categories of the Lezarian essayistic such as "syncretism" or *indiátide* or even to deepen the debate on the notions of frontier or nation-state. This becomes especially possible as the baroque resurfaces symptomatically throughout different moments of "Latin American" art as a symptom or malaise of modernity. The question of method and its political implications lead us to try to follow —rather than slow down or delimit— the associative progression of the image in the works. In this way, the figure of Jaime Saenz's *aparapita* or expressions of the Andean baroque appear throughout the work as survivals and forms of insurrection or *counter-conquest*.

Key words

Barroque, image, Latin American thought, anachrony

Resumo

Este artigo explora as possibilidades e as implicações de uma crítica barroca iniciada pela poética de Emma Villazón e pelo filme *El gran movimiento* (2021) de Kiro Russo. O barroco como um dispositivo "inacabado" nos permite estabelecer pontes com as possibilidades do ensaio como forma. Se a imagem lezariana se desdobra como um método, isso implica abrir espaço para o discurso da anacronia e da contingência, e para o heterogêneo e o fragmentário como o núcleo vital das obras. A noção de Sarduy de uma arte hipertélica, que

vai além de seus limites, complica o debate sobre a relação entre imagem, escrita e a fronteira (fictícia) que delimita ambas. Ao mesmo tempo, a descentralização do barroco, junto com noções como a latino-americana (Rodríguez Freire, 2020), a proposta arqueofilológica de Raúl Antelo (2013), o barroco como sobrevivência crítica e máquina de leitura (Díaz 2015, 2021) e o desenvolvimento da sociologia da imagem de Silvia Rivera Cusicanqui (2015) e sua abordagem Ch'ixi (2010), nos permitem repensar categorias inerentes à escrita ensaística lezamiana, como "sincretismo" ou indiátide, ou aprofundar o debate sobre as noções de fronteira ou estado-nação. Isso é especialmente possível na medida em que o barroco ressurgue sintomaticamente em diferentes momentos da arte "latino-americana" como um sintoma ou mal-estar da modernidade. A questão do método e suas implicações políticas nos levam a tentar seguir - em vez de desacelerar ou delimitar - a progressão associativa da imagem nas obras. Dessa forma, a figura do aparapita de Jaime Saenz ou as expressões do barroco andino aparecem em toda a obra como sobrevivências e formas de insurreição ou contraconquista.

Palavras-chave

Barroco, imagem, pensamento latino-americano, anacronismo

Introducción. Partir de precisiones, o sea, de fórmulas de pintores

En este trabajo quisiera comenzar a despejar la pregunta sobre por qué y en qué medida se pueden establecer resonancias entre la ensayística del barroco americano y los estudios contemporáneos en torno a la imagen y su dimensión política, como resistencia o fisura por la que se filtra la pregunta por lo "latinoamericano". Lo planteo como una serie de bocetos porque, en el ejercicio del dibujo, pienso el término en su doble faz indisoluble. Alude, por un lado, a la instancia previa de estudio ya sea anatómico, de perspectiva, de composición, o el que se considere necesario. Es decir: una búsqueda de precisión, rigurosidad o entrenamiento de la destreza. Pero, por otro lado, que es igual de importante,

el boceto es el momento de la experimentación, de lo inacabado y de lo que *podría ser*, del error como disparador. Es una práctica de indagación, de asociaciones y dispersiones. Entonces quisiera que este desarrollo sea preciso, pero también abierto a las posibilidades de lo que el mismo dibujo/trabajo *va pidiendo* y de lo que la materia con la que se trabaja *puede*.

¿Por qué realizar un ejercicio crítico sobre la noción de imagen en términos barrocos? La poética en la ensayística barroca dota a la imagen de carácter metodológico, y aparece como una constante la temporalidad anacrónica; un lenguaje que tiende a la proliferación descontrolada –en oposición al lenguaje “comunicador”– y la *indiátide*, es decir, la “mezcla” o yuxtaposición tensionada de elementos indígenas, afro y occidentales en expresiones artísticas americanas. Es en este sentido que las nociones del barroco pueden ser puestas a intervenir y leerse a la luz de la propuesta archifilológica de Raúl Antelo y el desarrollo de la sociología de la imagen de Silvia Rivera Cusicanqui (2015) y su enfoque ch’ixi (2010), cuestionando las nociones de “sincretismo”, frontera e “identidad americana”. Saltos temporales, *lenguaje demente* (Perlongher, 2008) y coexistencia no resuelta de elementos disímiles, son los aspectos que recorren este trabajo, tanto en las operaciones teóricas como en las obras que van haciendo aparición y que permiten reflexionar sobre la dimensión política de la imagen, de la escritura e incluso la disolución de la aparente frontera que las delimita a ambas, es decir, la concepción sarduyana de un arte *hipertélico*. La potencia política de esta forma de entender la imagen no sólo permite un abordaje atendiendo a la idea de supervivencia (Didi-Huberman, 2012), sino a la particularidad de la expresión “latinoamericana” que aparece hoy puesta en crisis con miradas como la ch’ixi de Rivera Cusicanqui, o la concepción de lo ~~latinoamericano~~ de Raúl Rodríguez Freire (2020), en sintonía y contrapunto con una concepción de frontera porosa y de territorio imaginado (Andrea Bocco 2015; Ighina; 2000 González Almada, 2017, 2022). Estas categorías, a partir de la imagen como método permiten delinear encuentros y desencuentros en relación a nociones lezamianas como las de *indiátide* y *contraconquista*.

La imagen como método

La imagen para Lezama Lima¹ se plantea como método vinculado a la metáfora, al desencadenamiento del lenguaje proliferante y a lo polifónico. Establece saltos temporales, implica una pregunta por un origen que no es búsqueda de génesis, sino manifestación fugaz de una *huella o vestigio*. Se encuentra en el barroco andino o "mestizo" la primera expresión artística del reciente territorio colonizado y que conjuga elementos de culturas occidentales, indígenas o africanos. Esta forma, en tanto supervivencia, vuelve a emerger, casi sintomática, a lo largo de los siglos hasta la actualidad, como barroco tensionado, entrecruzado, de *contraconquista*; como obra y operación crítica. Puede ejercitarse como una forma de leer que implica un cuestionamiento metodológico y permite vislumbrar las tensiones que existen en torno a nociones como "identidad latinoamericana" y "frontera". El barroco como *máquina de lectura* (Díaz, 2015) y crítica, es la manera de mirar y de leer que da forma a este trabajo. Díaz (2021) advierte que el barroco lleva *la marca del error* y que es este el error metodológico el que ha garantizado su supervivencia, poniéndose en crisis a sí mismo: "...hace de él una pasión teórica y una capacidad de, en las vías del equívoco, establecer conexiones con otras fuerzas teóricas, otros conceptos críticos, épocas y posiciones estéticas (...) falla como poética unitaria (...) y sobrevive como crítica" (p. 140). A propósito del error metodológico, no es menor recordar que la escritura "teórica" barroca de Lezama Lima, Sarduy y Perlongher se materializa en el ensayo como forma abierta, fragmentaria, a medio camino entre obra y crítica. Rodríguez Freire (2020) aborda el peligro de la estandarización e hiper productividad académica no solo en lo que respecta a *la* forma de escritura científica, técnica y prácticamente *on demand*, sino también en la obligación de delimitar un objeto para volverlo –forzadamente, a los fines de una hipótesis– discreto, cerrado. Señala, respecto a las demandas del *paper*, que "eliminar el condicional conlleva

¹ *Analecta del reloj* (1981) [1953].

eliminar la posibilidad como tal, lo potencial, lo no acaecido, puesto que la sustracción de aquello que no se restringe al presente (o al pasado), simplemente oblitera la posibilidad de pensar e imaginar" (p. 20). En este sentido, para Giordano (2015) —como para Rodríguez Freire (p. 25)— el ensayo funciona con el error como motor y lo fragmentario como eje dispersor, a contrapelo de cualquier sentido homogeneizador en tanto ejercicio crítico puesto en marcha por el "fracaso exitoso" de las mediaciones culturales, es decir, sin pretender la fijación de un sentido unívoco. Los autores cuyas categorías entran en este trabajo escriben dando cauce a *la posibilidad*: su trabajo propone, partiendo de la imagen, un método en el que conjurar una temporalidad que conduce a la asociación de distintas obras (más allá de las disciplinas o movimientos estéticos específicos en las que se enmarquen o hayan sido enmarcadas) habilita el desencadenamiento metafórico, lo que deviene en propuesta política —intuición que desarrollaré más adelante—. Raúl Antelo compara la filología en la literatura con el rastreo, la "adivinación" que realiza el buscador de oro con una varilla para encontrar, intuir, una veta de oro oculta en la roca. Es una disposición hacia *aquello importante* que existe virtualmente y que se puede despertar o guiar (2013). La filología reabre el archivo, puede entenderse —al contraponerla a una tradición de "periodización autonomista"— como impulsada por una *errancia* que permite hacer resonar sentidos. Posibilita así lo improbable y la posibilidad, la supervivencia y el anacronismo². En otras palabras, que "la espacialidad del tiempo no supone posibilidad de fenómeno sino sustracción de lo afenomenal. Tal es el tiempo del tiempo, ana-crónico"³ (Antelo, 2013: 259). La idea de imagen

² Antelo retoma aquí a *Bebuquin* (1912) de Carl Einstein.

³ La anacronía aparece también desarrollada en Rivera Cusicanqui como clave del pensamiento indígena: "...los indígenas fuimos y somos, ante todo, seres contemporáneos... El mundo indígena no concibe a la historia linealmente, y el pasado-futuro están contenidos en el presente..." (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 54-5). En el presente indígena, pasado y futuro convergen y desestabilizan o quiebran aquella temporalidad lineal que es "propia de la racionalidad eurocéntrica, en la que esas voces [indígenas] se perciben como anacronismos, obstáculos o interferencias al ideal de una sociedad homogénea, moderna y occidentalizada" (2015, p. 89). Rivera Cusicanqui señala que, al observar la obra de Mercado, nos encontramos frente a un juego de interpretaciones sobre el pasado, no como algo dado, acabado y muerto, sino un pasado-como-futuro: una fuente de renovación y de crítica frente a lo dado, a la opresión y a la dominación en tanto resultados inevitables del progreso y la modernización (2015, p. 91). Es justamente aquí donde radica la

en el texto de Antelo, retomando a Agamben, implica pensar en imágenes de imágenes que “ocurren ahora” como el *still leven* o *naturaleza muerta*. La imagen no condensa la materia de la percepción o un ideal sensible sino más bien es método y pasaje, es la historia en la medida que provoca su presencia, es decir, el presente. Díaz (2016) pone el foco en el problema del origen: señala el lugar central que ocupa el barroco en la noción de *Ursprung* benjaminiana, que no se explica como génesis sino como aquello que está surgiendo, localizado como *remolino en el río del devenir*. Díaz recupera el pensamiento de Didi-Huberman pero también señala que el autor francés no ha tenido lo suficientemente en cuenta *la variable barroca* en tanto “entre anacronismo y Barroco se establece un vínculo que afecta a uno y a otro hasta llegar al punto en que es posible afirmar, al mismo tiempo: el Barroco es anacrónico, el anacronismo se origina en el Barroco” (Díaz, 2016: 120). Y es así como –a partir de un trabajo crítico de reminiscencia donde la historia se torna presente e inacabada, *haciéndose*– Díaz apunta, de la mano de Antelo, a una revitalización de la filología que implica “una pregunta de doble dirección que interroga con la misma intensidad los objetos y las condiciones teóricas de despliegue de la propia práctica” (p. 124). Aquí Díaz, guardando una fugaz pero no menor sintonía con Rodríguez Freire, ubica “una nueva vitalidad del método como insistencia en la pregunta filológica” (p.123), que no puede no oponerse en su ejercicio a la forma académica de escritura *on demand*. Llegamos entonces al momento en el que la delimitación de un *corpus*, de un *objeto*, aparece –alegremente– como problema. Magdalena González Almada (2017) propone un *corpus* de trabajo que no es abordado a partir de cada obra como unidad individual de análisis *in extenso*, sino que responde y se entrama a partir de los ejes conceptuales propuestos, reconociendo además nexos y tensiones entre textos canónicos bolivianos correspondientes al “pasado” literario y sus diálogos y tensiones con obras contemporáneas (p. 17). Propone un *corpus* que puede entenderse como *organismo* que no sólo expone características comunes de las obras, sino que justamente es el “espacio”

potencia política de la anacronía pensada no sólo en términos arqueológicos sino también indígenas.

propuesto donde dar curso a la investigación. En este escrito, de la mano de *Temporarias y otros poemas* (2016) de Emma Villazón, me gustaría intentar poner en marcha una forma de leer capaz de establecer los saltos temporales, asociaciones y digresiones que tiendan a la pregunta, siempre abierta y en recomienzo, por la expresión "americana", poniendo en crisis la idea misma de lo "latinoamericano". No es una lectura circunscripta a un momento o lugar, sino que me interesa más bien explorar, vía barroco, las tensiones, resonancias, ausencias y emergencias de obras como las del barroco andino del período de conquista española, la escritura canónica de Jaime Saenz a partir de ensayo "El aparapita de La Paz" [1968] (2008) o la película *El gran movimiento* (2021) de Kiro Russo. La pregunta por el método no sólo abre las filtraciones de lo fragmentario e inacabado, sino que parte de una lectura ingenua y primaria en la que los materiales estéticos en juego no pueden circunscribirse a un campo específico, delimitado por categorías inventadas a priori por el crítico tales como género, simultaneidad cronológica o pertenencia a una nación. A riesgo de escribir sorteando los obstáculos de una hiper generalización, exceso de romanticismo o falta de cohesión, aquí el vínculo entre imagen, poesía y la poética de Villazón funcionan como el primer envión de una serie de saltos o digresiones hacia otras prácticas y obras, ya sea artes visuales, cine o dispositivos como el ensayo. En este punto me parece necesario aclarar que esta búsqueda no tiene como finalidad definir si autores como Villazón o Saenz son o no "barrocos", sino que el gesto consiste más bien en tomar la noción de imagen como antorcha que alumbra el camino del barroco como método, y que hace posible cuestionar y entrever la temporalidad de las expresiones artísticas latinoamericanas aquí puestas en juego e instalar lo "latinoamericano" mismo como pregunta.

Imagen, tiempo y poética

La imagen lezamiana es "la última de las historias posibles" (Lezama Lima, 1981, p. 218) y constituye la sustancia poética, instalando la pregunta por la forma, la

relación entre imagen y semejanza y las sucesiones progresivas de la metáfora. El método es el de los saltos temporales, obras que resuenan en otras a la manera de la reminiscencia. La poesía, en su derivación en imágenes, traza cercanías y continuidades más allá de cualquier aparente lejanía (p. 234-236). La conciencia del ser, la dimensión del contacto con todo lo que nos rodea, aparece en imágenes. Aquí se desenvuelven varias dimensiones en simultáneo. La imagen tiende a la semejanza de la Forma, relación que es constitutiva y a la vez escindida, de apariciones repetidas y fulgurantes. Así "La semejanza de una imagen y la imagen de una semejanza, unen a la semejanza con la imagen, como el fuego y la franja de sus colores" (p. 218). La Forma no se captura, no se representa, sino que en su vínculo indisoluble con la semejanza se trazan las dispersiones, las asociaciones, la huida del objeto que da cuenta de la escisión y del ritmo de la imagen como *lo primero que llega*. Lezama se escandaliza: "Qué olvidados estaban los realistas cuando creían que la huida era asco del objeto (...) La huida es decisión para penetrar el reverso del hilo, en la otra cara que no existe de la medalla que no se toca" (p. 216). Detengámonos ahora por un momento en el poema "Sexto piso". Allí Villazón escribe: "todos ansían huir, como/ quien arranca con unos caballos/ hacia la ignota isla de un barrio, un viaje como extraviarse, anularse (lo típico)" (Villazón, 2016: 55). La huida del trabajo como fantasía es una constante en sus poemas y, a primera vista, lo es también en *El gran movimiento*. En el caso de la película no me refiero al nivel de alcohol en sangre del grupo de ex trabajadores de la mina como mecanismo de "distracción" o intento por adormecer el daño de la explotación cotidiana. La huida del trabajo aparece como dislocación de lo útil en pequeños actos que sabotean los engranajes de *la máquina* paceña —similar a la maquinaria de *Metrópolis*—. Los cuerpos de los cargadores y de las caseras del mercado, después de la vorágine de la venta y el transporte, en el final nocturno de la jornada, bailan ya sea en un boliche pequeño o con elaboradas coreografías en el mercado ya vacío. La música que suena, al igual que el consultorio médico que visita el ex minero Elder, es contemporánea y, sin embargo, pareciera un *still life* ochentero. No tanto "atrapado en el tiempo", sino más bien transgrediendo el

ritmo del progreso y la tiranía de la novedad —dos tracks importantes de la banda sonora corresponden al álbum "Maniac 1980" [2014] de *Cluster Buster*—. Si, en palabras del mismo Kiro Russo, la película es un "retrato (oblicuo) del capitalismo"⁴, condensa también, en las escenas de baile o montajes —de reminiscencias vanguardistas— de las máquinas y la urbe, mecanismos que activamente transgreden o sabotean la *economía de lo útil* paceña. Del mismo modo, en Villazón la dispersión del montaje actúa como transgresión de la economía burguesa pero también puede asociarse al encadenamiento de palabras, imágenes, espaciado y disposición no tradicional de la escritura, y juegos sonoros que se desencadenan en su poética y que representan, en tanto derroche, el escape del trabajo que penetra en el reverso del hilo, en el ritmo de la metáfora. Son estas dispersiones de la imagen las mismas que alumbran el camino de la filología, como vimos en Antelo. Pero además en Lezama es fundamental para entender la poesía, la obra como la creación de una criatura o *monstruito* que, en el desencadenamiento progresivo de asociaciones, une a la imagen con la metáfora sin cerrarse nunca, sino que, como cuerpo vivo, se desentiende de la primera intención del poeta y se lanza a la deriva de los ecos que las palabras pueden producir en el tiempo, es decir en apariciones de cercanía y lejanía. Las metamorfosis del poema, su desencadenamiento progresivo cuyo sustrato y forma es la imagen, radica en el desenvolvimiento a partir del cual "de cada no respuesta, de cada súbita unidad de ruptura y de interposición, se crea esa imagen que no se desvanece, y las palabras que vamos saltando, despreciando su primera imantación asociativa..." (Lezama Lima, 1981, p. 219). Lenguaje no comunicativo, sino proliferante, barroco: nos sitúa de cara a su falla. Saltos que además son temporales, el tiempo de la imagen fulgura como refugio y conjura presente de pasado y futuro. En esta línea, Sarduy retoma a Lezama y postula la idea de *retombée* como reflejos o relaciones entre discurso científico y producción artística contemporánea que no parten de una relación de causalidad o contigüidad, sino que funcionan más bien como un "eco

⁴ Palabras del cineasta que retoma Roger Koza (2022) en su texto crítico sobre *El gran movimiento* disponible en <http://www.conlosojosabiertos.com/el-gran-movimiento/>.

que precede la voz" (Sarduy, 1987: 147). Esta categoría también implica una dispersión de la historia. En este punto se puede establecer el eco entre la imagen barroca y el pensamiento de Didi-Huberman (2015) en torno al origen benjaminiano. Para el autor la imagen dialéctica es constitutiva del fenómeno originario en tanto "su aparición en el presente muestra la forma fundamental de la relación posible entre el Ahora (instante, relámpago) y el Tiempo Pasado (latencia, fósil), relación cuyas huellas guardará el Futuro (tensión, deseo)" (p. 169-170). Y el desenvolvimiento de la imagen lezamiana puede relacionarse con la pregunta sobre la filología de Antelo:

...el énfasis ahora recae en que ninguna imagen es original, pero ninguna de ellas es tampoco réplica pasiva o calco indolente de una matriz lejana, de lo que se concluye que es indecible el estatuto que rige la creación y el acto, el original y la *performance*. Las imágenes, subraya Agamben, son híbridos de arquetipo y fenómeno... [la filología, cuya búsqueda excede sus límites] "Es el camino hacia lo que ella no es y, por eso, ella *es*, transitivamente, su no y su después. Su ser es la cercanía por más lejos que esté, por más cerca que esté, la lejanía. Lejacercanía es el espacio de tiempo que se abre a la filología y que permanece cerrado a la filosofía". [Hamacher 29] (Antelo, 2013: 276-277).

Para Lezama esta lejanía y alejamiento forman un inmediato que condensa la imagen, como sustancia poética. Así la poesía entonces avanza con una progresión que se asemeja a la anticipación afilada de la cacería (Lezama Lima, 1981: 230). Entonces, ¿de qué se trata el *revés del hilo*, la otra cara inaccesible, intuida, de la medalla? El revés de la poesía es el ritmo de las intuiciones, las aproximaciones, casi adivinanza o aventuración de lo que puede o no haber ocurrido. A la manera del ensayo, como vimos anteriormente, marca la apertura a lo no acaecido, lo indeterminado. Imagina, a partir de un soneto de Góngora al conde de Villamedina, las instancias en las que podrían haberse conocido y la coincidencia en la forma de morir de los amigos del poeta. Ese momento en el que se dan "...dos coincidencias o la oportunidad que puede ofrecer de quedar en vibración con el mismo poderío que la escritura..." (p. 231) es el momento de fulguración de la reminiscencia, en la poesía toma el ritmo de un *momento en el que todo parece prolongarse*. Y señala cómo esta prolongación es la sucesión de

las palabras, sus reverberaciones y no las asociaciones inmediatas de los términos lo que la constituye (p. 233). Volvamos ahora a la poética de Villazón. En el poema "Retrato de una", la autora escribe:

ella creía haber enmudecido la contingencia,
que las piedras no abrasaban,
que el aire no invitaba al juego,
que no cargábamos con palabras como "franqueza" "océano" "belleza"
que los perros echados en la alfombra
no le decían mirándola "astro" –"puente"
(Villazón, 2016: 13).

La apertura temporal de la imagen es también el condicional, la posibilidad y la intuición. Es método y pasaje, substracción de lo afenomenal (Antelo, 2013, p. 259). Es en el entramado del poema, como en la apertura del ensayo, que este tiempo se desencadena. Así, "enmudecer la contingencia" es una ilusión que pertenece al constructo del mundo del trabajo y la pretensión logocéntrica. La contingencia no puede ser del todo enmudecida, sino que en ella se abre el tiempo –tiempo de la memoria– en sus *debacles* y *elevaciones*. Del mismo modo, en "Las operarias" la voz poética enuncia: "las palabras no son nueces manejables acabadas acumulables" (Villazón, 2016: 25). El ritmo progresivo de la poesía no sólo es irrefrenable, sino que sus progresiones no son lineales sino más bien desvíos o dispersiones disparadas en múltiples sentidos y que conforman constelaciones asociativas. Y el sustrato de la no contingencia, la posibilidad, es el método de la imagen, que marca el *tempo* de la poesía como progresión, desencadenamiento de palabras "franqueza/ océano/ belleza/ astro/ puente". En *El gran movimiento*, más allá de los diálogos que intercambia el grupo de Elder —diálogos sujetos a su aquí y ahora—, la película pareciera tener como hilo conductor (quebrado) las palabras de Max—aparapita/ "loco"/ brujo—. El desencadenamiento de palabras en apariencia inconexas de Max entrama la secuencia de eventos y abre la vacilación. Escenas de la marea urbana del mercado se yuxtaponen con sus palabras en soledad en medio del bosque, luego de volver de la ciudad: "Toneladas de ladrillo. Toneladas de hierro. 5877 personas caminando pasaron por la Plaza Murillo, 1433 mujeres compraron en el puesto

de la Mamá Pancha” y también: “384 autos pasaron hoy por el Puente de Las Américas, 32 kilómetros de cable conectan el teleférico. Hay musgo”. ¿Es *real*/su conteo? En las escenas urbanas, sobre todo hacia el final de la película, la cantidad de personas, vehículos, maquinaria y mercadería se nos escapa por la magnitud y por la rapidez del montaje. Max elabora, con mortero de piedra y hierbas recolectadas, ungüentos y sahumos que utiliza para alejar al diablo del cuerpo de Elmer. En el consultorio, el médico no puede dar respuestas a sus problemas respiratorios. Sus amigos dicen que ha tragado polvo de la mina, y Max repite a lo largo de la película “La Paz se va a hacer polvo”. Después de una sesión con Max, Elder, aparentemente, se cura. Es imposible fijar un significado a las palabras del brujo, pero elaborar intuiciones, continuar el ritmo, sí está a nuestro alcance. La apertura temporal del condicional permite la duda entre el discurso médico y el discurso espiritual sobre el estado del cuerpo de Elder, y la mera introducción de esa vacilación basta para hacer tambalear el saber científico y para inducir pesadillas al sueño de la máquina útil. En este sentido, recuperar el pensamiento como intuición y al mundo antiguo para recobrar la salud – parafraseando a Kusch (1990)– es cuestión de volvernos permeables a la apertura temporal de las imágenes.

Sarduy retoma la alegoría⁵ barroca como la anamorfosis, que en el Barroco europeo decanta en la codificación “de un suplemento de información —con frecuencia moral: alegoría o vanitas”, pero que reaparece en el barroco sudamericano reducida a su puro artificio crítico (Sarduy, 1987: 102). Despojada de su pretensión didáctica, se *simula la simulación*, se trata del montaje y

⁵ Ya en *El origen del drama barroco alemán*, Benjamin encuentra que “la alegoría no se encuentra exenta de una correspondiente dialéctica, y la calma contemplativa con que se sumerge en el abismo entre el ser figurativo y el significar no tiene nada de la desinteresada intención del signo” (Benjamin, 1990, p. 383). La violencia de la alegoría se puede ver con más claridad, para Benjamin, en el estudio de la forma del *Trauerspiel*. Contrario al símbolo, en la alegoría “la facies hipocrática de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro, o mejor, en una calavera” (Benjamin, 1990, p. 384). Sarduy retoma la alegoría barroca, también desde la calavera, en la pintura *Los embajadores de Holbein* (1533). Aquí la anamorfosis alegórica se plasma en la imagen que devuelve el cuadro, que, según la posición del espectador, puede revelarse o no una calavera. Sin embargo, diferencia el procedimiento de anamorfosis del barroco europeo en relación al americano, yendo más lejos y haciendo posible trazar un diálogo con la potencia política que Benjamin encuentra en los procedimientos vanguardistas

desmontaje del ejercicio mismo de puesta en escena y puro artificio que no apunta a una imagen totalizadora final, y que carece de pretensión comunicativa alguna. Así, nuevamente, en "Retrato de mar" "subió la noche áspera escucha es-/ cucha es hora de tijeretear lenguaje con tu cuerpo de estrellas puntudas" (Villazón, 2016: 31) Villazón vuelve una vez más a *tijeretear* el lenguaje, a abrir la falla, a transgredir la frase hecha. En este sentido, y retomando a Benjamin, Rivera Cusicanqui advierte que la alegoría permite "vislumbrar cómo la imagen podría desprenderse de sus clichés y obviedades, cómo se podría descolonizar el oclocentrismo cartesiano y reintegrar la mirada al cuerpo, y éste al flujo del habitar en el espacio-tiempo, en lo que otrxs llaman historia" (Rivera Cusicanqui, 2015: 25). Sostiene, retomando a Benjamin, que es esa experiencia la que permitiría la irrupción de lo mesiánico.

Un aspecto del barroco sarduyano es la concepción de *arte hipertélico*⁶. Describe a aquellos animales que con la marea del equinoccio se alejan muchísimo del mar, a tal punto que, cuando la marea baja, no pueden volver y mueren lejos del agua. "Hipertélicos: han ido más allá de sus fines, como si una impulsión letal de suplemento, de simulacro y de fasto (...) estuviera, desde el origen y marcada ya por la desmesura, cifrada en su naturaleza" (Sarduy, 1987: 85). El arte que vas más allá de sus límites, más allá de su objeto hasta que este se desintegra, es *hipertélico*. En la ensayística barroca la relación entre artes visuales y literatura casi que no existe como división de esferas en la medida en que, como vimos, la imagen es su sustrato. En el poema "El río y lo audible" Villazón explicita lo que ya aparece en su poemario a partir de las asociaciones sonoras de las palabras: "deletreando exasperando rotando cada sílaba recibida/ ¿solo sílabas?/ no, sobre todo *lo audible* más allá del silabario (Villazón, 2016: 41). El arte va más allá de sus límites, y esto aplica a no pensar las esferas del arte en términos de separación. Rodríguez Freire reflexiona en torno al *giro visual* y encuentra que se ha pasado del estudio del arte al estudio de la imagen, retomando a Barthes y Derrida para comparar el deslizamiento del estudio de la literatura a la textualidad. Y agrega:

⁶ Incluido dentro del ensayo "Pintado sobre un cuerpo" que se inscribe en *La simulación* (1982).

...aventuro, la imagen es a los estudios visuales lo que el texto a los estudios literarios, con lo cual se interrumpe el privilegio de cualquier disciplina que pretenda enseñorearse sobre uno de estos objetos: el texto y la imagen no le pertenecen a nadie, ni tampoco se oponen, se co-constituyen. Cualquier purista se incomodará con este escenario, comenzando por Lessing, pero más que centrarse en la indiferenciación del arte o de la literatura, de la imagen o del texto, indiferenciación que no hay que celebrar sino criticar (es decir, determinar sus condiciones de emergencia) y circunscribir, mi interés en estos problemas estriba, primero, en la posibilidad de una radical desesencialización de las nociones de "obra", "autor" y "autonomía", y, segundo, relevar el lugar de la imagen (y el espacio) en/para la comprensión de la "literatura" (Rodríguez Freire, 2020: 162).

De esta forma, además, estudios que se centran en la imagen crean posibles salidas del callejón que implica, como vimos en palabras de Rodríguez Freire, la escritura académica. Ya sea contagiándonos de una investigación *delirante* que, como propone Silvio Lang (2019), consistiría en una investigación *experimental autónoma* en el campo de las artes, explorando el ensayo como dispositivo, o bien desautomatizando la escritura académica comenzando por la metodología, a riesgo de que resulte en un gesto igualmente conservador en su carácter neutralizador o cómplice de "las máquinas del consenso oficial" (Nelly Richard, 2007: 53). El caso de Rivera Cusicanqui es paradigmático en tanto la sociología de la imagen supone una *desfamiliarización*, una toma de distancia (Rivera Cusicanqui, 2015: 21). La autora apunta a "que la sociología de la imagen sea una especie de 'arte del hacer' (de Certeau, 1996), una práctica teórica, estética y ética que no reconozca fronteras entre la creación artística y la reflexión conceptual y política" (p. 27). La postura de Rivera Cusicanqui es clave no sólo por sus formulaciones sino porque su *modus operandi* y ejercicio crítico se moldean como prácticas indisociables de la producción artística o del colectivo. Y de la misma forma, Villazón en "[Cuestionario rechazado #2]" se pregunta

*¿a qué ascenso lo llevó el conocimiento
adquirido en el ciclo formativo?
¿fue ascenso de rabia, río o duda?
¿fue ascenso de quemar aulas y palmeras
---o acomodo cerca de fuente de ventajas?
(Villazón, 2016: 33).*

Los cuestionarios de Villazón son disparadores de una metonimia irrefrenable y *demente* que detona la pregunta por el conocimiento institucionalizado. Del mismo modo, Rivera Cusicanqui relata el momento de crisis en el que abandonó la escritura académica para adentrarse en la imagen y se dedicó a producir obra audiovisual. En estos proyectos "está presente una práctica de la sociología de la imagen como narrativa, como sintaxis entre imagen y texto y como modo de contar y comunicar lo vivido" (Rivera Cusicanqui, 2015: 22). Como ya vimos, tomar a la imagen en su carácter metodológico impide que imagen y palabra se relacionen en términos analógicos o comparativos. Plantear una analogía implicaría pensar en términos dicotómicos una relación que es constitutiva: no hay poética sin imagen. Pero en Rivera Cusicanqui –si bien está enunciada como "sintaxis"– la relación es constitutiva de la experiencia y de su expresión, que además necesita de una forma no académica, no científica, sino abierta, fragmentaria, vinculada a las artes y no a la demanda propia de la institucionalización del pensamiento. Postulado que puede parecer casi ingenuo en su formulación pero que acaba siendo pasaje sin salida y pesadilla recurrente en la producción académica. Continuando con este montaje germano-andino, me gustaría que veamos a continuación el trapero benjaminiano en relación a la poética de Villazón y la figura del aparapita. Benjamin propone una "arqueología material: el historiador debe convertirse en el 'trapero' (Lumpensammler) de la memoria de las cosas (Didi-Huberman, 2015: 155-6). En el poema "Entre astillas de tiempos" aparece la Jenny:

Jenny, en realidad, el reino del tiempo explotó,
y nosotras vemos sus pedazos multicolores por las calles.
(...)
Pero nuestras manos son las mismas que cosechan
Jenny, manos del siglo 0, manos de virreinos,
manos de la Rev. Industrial, de la Rev. Nacional,
manos callosas para coser, para armar celulares.
(Villazón, 2016: 52).

No es sino en la Jenny, símbolo de la revolución industrial, donde tensionan y convergen la máquina-herramienta y el trabajo singular de su operadora. Es

decir, con ella se abre paso la "agencia de una máquina-cuerpo inespecífica" que "ya había sido ensoñada en el siglo XVII por Descartes (...) Una máquina soberana, máquina-genio-maligno desprendida, en primer lugar, del arte" (Thayer, 2010: 102). Para Thayer la Jenny como interfaz, luego de su invención, se sigue desarrollando excesivamente de manera ilimitada. En este sentido, y retomando aquí la figura del trapero [Lumpensammler], la Jenny es "lumpérica", "prolifera como resto" (p.106). Proliferación que se visibiliza en Villazón, que tensiona nuevamente la agencia máquina-cuerpo en el armado de celulares. Vislumbre de la Jenny como resto, el tiempo roto en "pedazos multicolores" no puede sino hacernos pensar en el caleidoscopio, objeto que en la caída de sus colores "caracterizará 'el curso de la historia destinado', un día u otro, a romperse entre las manos del niño (es decir, del revolucionario)" (Didi-Huberman, 2015: 209). De la misma manera, el trapero de la memoria de las cosas marca una potencia de acción política, ya que las supervivencias se dan en la impureza de las cosas (Didi-Huberman, 2015: 160). Podríamos pensar que el trapero es para Benjamin lo que el aparapita es para Sáenz:

Uno envidia al aparapita, esa simplicidad inalcanzable, esa soberana despreocupación. Precisamente porque es muy difícil llegar a vivir como uno quisiera... en lugar de simular que se vive... en los muladares hay maravillas... y las hay por montones para el aparapita. Puede que sean unos trapos... puede ser un trozo de espejo, un alambre; puede ser un zapato o simplemente una suela; todo le sirve, él ya sabrá para qué... encuentra talismanes... es más supersticioso que Satanás...un clavo, una muñeca, un guante... (Sáenz, 2008: 22).

Coleccionista barroco de la ruina, el collage yuxtapuesto del aparapita está hecho de los desechos de la urbe. Rivera Cusicanqui menciona la temporalidad del aparapita y su potencia. Para ella, esta aparece en el presente "como bricolaje barroco y subversivo... tajadas del indio, salvajes marcas de heterodoxia y herejía coexisten con el sentido más normal del andar cotidiano: así en el aparapita saenziano o en la milagrosa Sara Chura de Piñeiro" (Rivera Cusicanqui, 2015: 295). El aparapita hace refulgir el "pasado no digerido" (p.295) en la cotidianidad urbana. Y, en su apertura, es imposible de definir:

Yo no sabía quién era ese personaje enigmático llamado aparapita cuando pisé por primera vez una bodega hace años. Aún hoy no lo sé con exactitud... La palabra es de origen aymara y quiere decir "el que carga". Pero, ¿quién es el que carga?... Por lo que se sabe, es el aparapita un indio originario del Altiplano y su raza es la aymara. Tal vez podría situarse en los albores de la República. Todos ellos, fatalmente, están destinados a perecer en las garras del alcohol (Saenz, 2008: 17).

En Kiro Russo, junto a la maquinaria de la mina y el mercado, aparece la figura del aparapita Max y de otros aparapitas anónimos. Excluidos del capitalismo urbano, o intentando insertarse a pesar de la marginalización, la temporalidad se conjuga en la figura del aparapita como transgresor de lo útil, trapero, chamán y *cargador*, su tiempo es el del instante que abre, mesiánico, la pregunta por un futuro emancipatorio que no emana de su "militancia" sino de su densidad temporal y mística. La génesis del aparapita es intrazable, Saenz (2008) dice que podría, quizás, intuyendo y adivinando, situarlo en el comienzo del Estado-nación. Su comienzo no es un punto situable en el pasado histórico, sino que el origen se manifiesta, reactualizándose, en él. El aparapita es una de las figuras que encarna el malestar de la modernidad, lo que nos conduce así al segundo momento de reflexión en torno al debate por lo latinoamericano.

Barroco, ch'ixi y frontera. Supervivencias en el debate sobre lo ¿latinoamericano?

A partir de lo esbozado en torno a la imagen y al barroco como forma de leer, quisiera dar cauce ahora a las implicancias políticas de este abordaje y a cómo una lectura barroca puede intervenir en los debates en torno a la pregunta por lo "latinoamericano". De más está decir que desde la conquista española, y sobre todo en la modernidad latinoamericana, se ha intentado establecer un poder centralizado, de discurso unívoco y antropocentrado, ligado a la idea de progreso como temporalidad rectilínea imperante. En este último tiempo, con el crecimiento de las recientes políticas liberales, se ha profundizado el proceso de pretensiones homogeneizadoras de globalización y, al mismo tiempo, se ha

agudizado la *diferencia* (González Almada, 2022). Tampoco es menor la complejidad que trae consigo el advenimiento de un capitalismo fortalecido por la lógica algorítmica capaz de, casi inmediatamente, capitalizar la diferencia para devolverla como mercancía o espectáculo⁷. Al mismo tiempo, tanto en las expresiones artísticas como en la experiencia de los sujetos racializados, migrantes, feminidades, y disidencias varias (Gonzalez Almada 2022; Robins y Aksoy, 2014) las aparentemente tajantes líneas que constituyen las fronteras nacionales, la configuración de un territorio como Estado-nación y la misma noción de identidad latinoamericana se ven puestas en crisis. Domingo Ighina (2000) desarrolla el carácter si se quiere *imaginario* del territorio de un Estado-nación, como *asignación ficticia*⁸. En este sentido el barroco, a diferencia de la escritura romántica nacionalista, no sirve a los fines de la modernización, sino que los transgrede y su transgresión es también génesis⁹. Como ya mencioné, una figura que persiste, como supervivencia, como malestar de la modernidad es la del aparapita. Percibido como bárbaro y enfermo, Saenz (2008) señala que ni siquiera los sociólogos ni los folkloristas se ocupan de él: "Se trata de una larva, un fenómeno aislado y en vías de desaparecer por asimilación del progreso... Necesariamente un ejemplar típico del subdesarrollo" (p. 18). El aparapita reaparece, destelleante, como malestar y grieta de la modernidad latinoamericana. En este sentido, Sarduy sitúa a América como desplazamiento y ruina, como *fin de un lenguaje, de un saber*. En tanto supervivencia, el barroco "furioso, impugnador y nuevo no puede surgir más que en las márgenes críticas

⁷ Homogeneización que es general a la cultura, como señala Alberto Giordano: "Donde irrumpe una diferencia, la proximidad exorbitante de una distancia que trastorna los parámetros de la comprensión, la cultura hace aparecer una promesa de sentido que no demora en cumplir" (Giordano, 2015: 5).

⁸ Es decir, en los comienzos de la demarcación del espacio que constituye al Estado, el territorio responde a una asignación arbitraria, a veces incluso imposible de ocupar materialmente, y trazada como proyección intelectual, política y económica según visiones a futuro, futuro secuestrado por la línea del progreso (Ighina, 2000).

⁹ Haroldo de Campos señala respecto a la literatura brasilera: "en ese modelo, evidentemente, no cabe el Barroco, cuya estética enfatiza la *función poética* y la *función metalingüística*" (de Campos, 1989: p. 47). De hecho, no fue hasta la modernidad que el barroco fue nombrado como "movimiento estético" (Díaz 2015). Para Díaz "...el descentramiento del punto de vista operado por América Latina como factor inesperado (e incluso no deseado) de la modernidad" (Díaz, 2015: 22).

o violentas de una gran superficie –de lenguaje, ideología o civilización–” (Sarduy, 1987: 101). En el primer poema del libro, “Cuadrícula y estrellas” Villazón escribe: “toda mercancía –dice– tiene piel de mil sabores;/ es transportable, privilegio, seducción y deseo” ;/ entonces creemos que, en vez de conjugaciones, / unidades, cuestionarios, hacemos alfombras de Aladino” (Villazón, 2016: 10). Sólo la mercancía es capaz de cruzar la frontera intacta, no así las trabajadoras de Villazón o los trabajadores de Kiro Russo. Para Andrea Bocco, retomando a Rodolfo Kusch, cruzar la frontera –tanto material como inmaterial, fronteras trazadas en relación a la alteridad, dentro incluso del mismo territorio nacional– implica “salir del centro/ombligo del imperio significa ir hacia los bordes, los confines, la barbarie, el caos donde se pierde la lucidez (...) es fagocitar al otro fuera de la lógica de la síntesis” (Bocco, 2015: 60). Si bien parte de una lógica dual, me interesa retomar la imposibilidad de síntesis, hibridez o mestizaje y el cruce como desborde, como salirse de sí, como encuentro tensionado que no se resuelve (p. 66). González Almada encuentra en Villazón una “resistencia¹⁰ que plantea la poesía como lengua menor frente al poder” (González Almada, 2022: 85). Rivera Cusicanqui complejiza el panorama señalando cómo el discurso que orbita en torno a la idea de igualdad, ciudadanía, y multiculturalidad reproduce, a fin de cuentas, las estructuras coloniales de opresión y, de la mano de la producción científica académica cuyo bunker ubica en Norteamérica, se terminan neutralizando prácticas descolonizantes (Rivera Cusicanqui, 2010). Frente a esto, Rodríguez Freire (2020) retoma a Rivera Cusicanqui y cuestiona la cantidad innumerable de términos empleados para hablar de Latinoamérica en referencia a nociones, más o menos tensionadas, entre dos o más culturas, como las de *mestizaje*, *transculturación*, *hibridez*, *sincretismo*, *heterogeneidad*, *centro/periferia*, entre otras. Si bien destaca las diferencias y singularidades de algunas de esas categorías, sostiene que son términos que sirven al analista para crear unidades, objetos discretos de investigación y que “reinscriben dicha

¹⁰ Es pertinente remarcar que para González Almada esta resistencia “se materializa en la creación de “textos diseminados” que escapan al encorsetamiento de las tradiciones literarias nacionales, superándolas o apartándose de ellas o cuestionándolas, debido a la imposibilidad de inscribirse en los marcos regulatorios de las literaturas nacionales” (p. 98).

interacción a partir de la comprensión temporal eurocéntrica, teniendo a 'Europa' como centro y a la llamada 'modernidad' como un catalizador... se obliteran o minimizan articulaciones culturales previas y/o más allá de Europa" (p. 49-50). Esto se produce al partir de un *a priori* metodológico que parte de un objeto presuntamente discreto y espacialmente situado. Para el autor, no es posible el pensamiento latinoamericano "propio", en la medida en la que no hay pensamiento sin intercambio cultural, es decir, no habría tampoco tal noción de "pensamiento europeo". Propone el uso del término "pensamiento ~~latinoamericano~~" tachado o entrecomillado, en tanto su uso aún puede devenir estratégico (p. 54). Plantea así la necesidad de abolir todo centro para pensar la cultura de un pueblo "pues todas las culturas se encuentran constituidas por un "bagaje de supervivencias" arrítmico, heterogéneo, informe y rizomático al que nos acoplamos (y desacoplamos) (p. 64)". Así, otra manera de pensar nuestra región podría establecer resonancias con el barroco como dispositivo descentralizador cuya matriz fragmentadora imposibilita, en su proliferación y juego obliterante, cualquier pretensión unívoca, de identidad o sujeto cerrados. La forma y crítica barrocas pueden así hacer eco en los problemas del presente, persistiendo además latente, reaparece a lo largo de la obra y crítica americana, más allá de cualquier frontera forzosamente trazada o de cualquier intento de periodización historicista. Ya Rivera Cusicanqui destaca la manifestación no escrita de significados que puede tener la historia en la cultura boliviana, según quiénes sean los sujetos en cuestión, privilegiando el lugar de las imágenes que "son un lenguaje proliferante de códigos y mensajes tácitos que se despliegan en múltiples sentidos, sin formar un trayecto rectilíneo o unidimensional. Un caso entre muchos es el de las pinturas coloniales del barroco andino" (Rivera Cusicanqui, 2015: 73). De este modo, podemos pensar en la pintura de la Virgen del Cerro de Potosí¹¹ (obra anónima del siglo XVII) expuesta en la Casa de la Moneda de Potosí. El barroco andino aparece como la primera expresión americana luego de la conquista española. En la pintura, la virgen está hecha

¹¹ Disponible en https://historiadelarte.uniandes.edu.co/files/2020/09/thumbnail_la-virgen-del-cerro.jpg

cerro y el mundo es pequeño en comparación con ella. Se mantiene su cuerpo sagrado de montaña, ahora con el laberinto de minas que la perfora, con el sol y la luna a cada lado, simbología quechua en convergencia, tensión y disputa con la española. Incluso en la virgen aparece la dualidad del pensamiento andino (Kusch, 1999) en tanto su cuerpo femenino coexiste con la masculinidad del cerro (*sumaj orko*). Así, Lezama Lima retoma el barroco que toma forma en la arquitectura, literatura y pintura, en la experiencia misma del americano¹². Para Lezama la sobreornamentación y "mezcla" occidental e indígena, a la que denomina *indiátide*, hace brotar el torrente de la exuberancia natural, que desemboca en "un impulso volcado hacia la forma en busca de la finalidad de su símbolo (...) quema los fragmentos y los empuja, ya metamorfoseados hacia su final" (Lezama Lima, 1981: 386). El barroco americano sólo puede ser en la medida en que no es occidental, nace como arte de la *contraconquista* y como *el primer americano*. La metáfora del señor barroco es Aleijadinho, el escultor y arquitecto barroco enfermo de lepra, que conjuga elementos afro, indígenas y occidentales en sus construcciones y que marcha sobre la ciudad dormida. Junto con él *el barroco avanza como la lepra* sobre el territorio americano. Y el aparapita, aquel *trapero* que lleva a cuestas el collage de su carga, lleva también consigo la malicia de la imagen, su temporalidad reminiscente: "...la gente lo repudia, no puede con él. Para los curas es un endemoniado... Para unos es una bestia, para otros un animal, y para aquellos un leproso" (Saenz, 2008: 18). Frente al impulso lezamiano de la *indiátide* como sincretismo, aparece la noción de lo ch'ixi que implica la impugnación de lo "mestizo". Como blanco y negro yuxtapuestos, lo ch'ixi es un gris jaspeado que es y no es blanco, es y no es negro, sino que "obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido" (Rivera Cusicanqui, 2010: 69-70). Tanto Rivera Cusicanqui como Rodríguez Freire nos permiten dudar sobre la pertinencia del término "sincretismo", punto clave en la ensayística lezamiana. Para

¹² En el ensayo "La curiosidad barroca" que forma parte de *La expresión americana* (1957), Lezama se detiene en cómo interpelan, sincréticas, las iglesias de Juli, la catedral de Puno, Perú y la Basílica del Rosario Puebla en México.

Rodríguez Freire esta categoría resulta tan estanca como “mestizo” o incluso “híbrido” –que también escandaliza a Rivera Cusicanqui (2010) por su connotación de infertilidad–. Plantea que tanto la religión cristiana como la cubana son sincréticas, en la medida en que el sincretismo es parte constitutiva del pensamiento humano y de la expresión en general. Podríamos aventurarnos a pensar que el jaspeado ch’ixi, en cambio, no es una síntesis –por más tensionada que pueda ser la síntesis lezamiana–, sino que mantiene visibles los elementos en apariencia dispares sin que lleguen a confundirse del todo. Esta noción pone un mayor peso a la visibilidad de la disparidad en una convergencia que, como la ruina, está aquí y es nuestra tarea estudiar su potencia y alcance.

Exploraciones finales

Se podría aventurar que una crítica barroca podría ayudar a develar “el espacio –aunque sea intersticial, intermitente, nómada, improbablemente situado– de las aberturas, de las posibilidades, de los resplandores, de los pese a todo” (Didi-Huberman, 2012: 31). La intención de este trabajo es comenzar a orientar una crítica barroca, tomando al saber como exploración original, es decir, en tanto “puesta en obra del fracaso de la identidad literaria (de la literatura en tanto institución)”, entendiendo “la experiencia de la obra como simultaneidad de impulsos heterogéneos: creación y ruina, prodigalidad y anonadamiento, que no busca estabilizarse” (Giordano, 2015: 23). Aquí hemos puesto en juego distintos materiales estéticos que impulsan el análisis tanto como las categorías estudiadas y sin subsumirse a ellas. Si el barroco sobrevive en el error y también permite hacer de él una praxis, entonces la poética de Villazón funciona aquí como disparador o más bien como guía de la dispersión poética, que, en su ritmo asociativo, nos conduce a la imagen lezamiana, a la transgresión de lo útil y la supervivencia de figuras como la del aparapita o las del “sincretismo” del barroco andino. De la mano de Villazón, el error del barroco americano, condición para su supervivencia, posibilita pensar una vía “latinoamericana” para complejizar el debate actual sobre el giro visual y los alcances del pensamiento filológico. Pero,

además, sus categorías permiten reflexionar en torno a las incógnitas sobre qué es lo ~~latinoamericano~~, y a las respuestas a estas preguntas y los peligros de sus consecuencias, por bien intencionadas que puedan ser. Si bien estos interrogantes parecieran constitutivamente irresolubles, la imagen como método, en su temporalidad y propuesta estética, podría permitirnos vislumbrar un horizonte de prácticas emancipatorias que, como plantea Rivera Cusicanqui, son distintas al camino legal e institucional bienpensante y más bien afines a las experiencias artísticas, a sus formas y sus procedimientos.

Referencias bibliográficas

Antelo, Raúl (2013). Para una archifilología latinoamericana. *Cuadernos de literatura*, vol. XVII, nro. 33, 253-281. Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/issue/view/495>

Benjamin, Walter (1990). *Origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.

Bocco, Andrea (2015). Literatura fronteriza: un modo de emergencia de la heterodoxia literaria. C. Corona Martínez y A. Bocco (Comps.), *Más allá de la recta vía: heterodoxias, rupturas y márgenes de la literatura argentina* (pp. 59-72), Córdoba: Solsona.

De Campos, Haroldo (1989). *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira. O caso Gregório de Matos*. Salvador: Fund. Casa de Jorge Amado.

Díaz, Valentín (2021). El error neobarroco. Falla metodológica y supervivencia crítica. *Landa*, vol. 10-1, Universidad Federal de Santa Catarina.

Díaz, Valentín (2016). "Walter Benjamin. La actualidad de la arqueología filosófica y el futuro de la filología". *Filología*. Buenos Aires: UBA.

Díaz, Valentín (2015). *Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4666>

Didi-Huberman, Georges (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Didi-Huberman, Georges (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.

Giordano, Alberto (2015). "Prólogo. El discurso sobre el ensayo" en *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina de los 80*. CABA: Santiago Arcos editor.

González Almada, Magdalena (2022). "Territorios textuales disidentes: leyendo con María Lugones las literaturas de Bolivia". *Revista de Estudios Feministas*, 30(1), 1-12.

González Almada, Magdalena (2017). *Relaciones de poder, imaginarios sociales y prácticas identitarias en la narrativa boliviana contemporánea (2000-2010)*. Tesis de posgrado. Córdoba: UNC, FFyH. Disponible en <https://ffyh.unc.edu.ar/publicaciones/tienda/publicaciones-de-investigacion/seicyt-posgrado/tesis/relaciones-de-poder-imaginarios-sociales-y-practicas-identitarias-en-la-narrativa-boliviana-contemporanea-2000-2010/>

González Almada, Magdalena (2016). Territorialidades, textualidades. Torsiones y configuraciones en textos de Juan Pablo Piñeiro, Sebastián Antezana y Liliana Colanzi. *SAGA. Revista de Letras*, N° 6, segundo semestre, 1-27. Recuperado de <https://sagarevistadeletras.unr.edu.ar/index.php/revista/article/view/93/83>

Ighina, Domingo (2000). Territorios desplegados. Los ensayos de reconfiguración de la Nación. En D. Ighina et. al. *Espacios geoculturales. Diseños de Nación en los discursos literarios del Cono Sur. 1880-1930* (pp. 15-49). Córdoba: Alción.

Kusch, Rodolfo (1999). *América profunda*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Lang, Silvio (2019). Manifiesto de la práctica escénica en B. Hang y A. Muñoz *El tiempo es lo único que tenemos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra editora.

Lezama Lima, José (1981). *El reino de la imagen*. Caracas: Ed. Julio Ortega. Biblioteca Ayacucho.

Perlongher, Néstor (1997). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Richard, Nelly (2007). "En torno a las ciencias sociales. Saberes regladores y poéticas de la crisis" en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. CABA: Tinta Limón.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Retazos-Tinta Limón.

Rodríguez Freire, Raúl (2020). *La forma como ensayo. Crítica ficción teoría*. Adrogué: Ediciones La Cebra.

Russo, Kiro (2021). *El gran movimiento*. Coproducción AltamarFilms, BordCadreFilms, SocavónCine, SovereignFilms. Bolivia: distribuidora: Best Friend Forever

Saenz, Jaime (2008). *Prosa breve*. La Paz: Plural editores.

Sarduy, Severo (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Villazón, Emma (2016). *Temporarias y otros poemas*. La Paz: Perra Gráfica Taller.