

La sociología de la imagen en América Latina: historia y metodologías de análisis a partir de Silvia Rivera Cusicanqui, Beatriz Sarlo y Nelly Richard

The sociology of the image in Latin America: History and methodologies of analysis based on Silvia Rivera Cusicanqui, Beatriz Sarlo and Nelly Richard

Tomás Peters*

Universidad de Chile. Santiago de Chile, Chile

tpeters@uchile.cl

ORCID: 0000-0002-0765-917X

Citar como: Peters, T. (2025). La sociología de la imagen en América Latina: historia y metodologías de análisis a partir de Silvia Rivera Cusicanqui, Beatriz Sarlo y Nelly Richard. *Desde el Sur*, 17(2), e0034.

RESUMEN

Este artículo describe las principales arquitecturas teóricas y metodológicas del pensamiento de Silvia Rivera Cusicanqui, Beatriz Sarlo y Nelly Richard sobre la relación entre imagen y sociedad. Para ello, metodológicamente realiza una revisión histórica sobre el problema de la imagen en América Latina —desde la Colonia hasta la actualidad— y luego explora los principales argumentos desarrollados sobre la imagen que cada autora ha realizado desde su condición situada en Bolivia, Argentina y Chile, respectivamente. El artículo concluye que las tres intelectuales han elaborado un oficio escritural y reflexivo que desborda las reglas disciplinares de la sociología y la filosofía, e incursionan en territorios dispersos, plásticos y residuales en la búsqueda de nuevos conceptos y problemas que exploren los devenires políticos, culturales y sensibles de la imagen. Al hacerlo, este texto busca discutir, desde el sur, los esquemas de análisis sobre la imagen desarrollados —y en curso— en América Latina.

* Autor corresponsal: Tomás Peters, Universidad de Chile. Santiago de Chile, Chile. Correo: tpeters@uchile.cl

PALABRAS CLAVE

Sociología, imagen, América Latina, política, cultura

ABSTRACT

This article examines the principal theoretical and methodological architectures underpinning the thought of Silvia Rivera Cusicanqui, Beatriz Sarlo, and Nelly Richard concerning the relationship between image and society. It undertakes a historical review and critical discussion of the image as a problem in Latin America—from the colonial period to the present—followed by an analysis of the key arguments each thinker has developed from her respective situated perspective in Bolivia, Argentina, and Chile. The article argues that these three intellectuals have crafted a mode of writing and reflection that exceeds the disciplinary boundaries of sociology and philosophy, venturing into dispersed, plastic, and residual terrains in pursuit of new concepts and problematics that engage the political, cultural, and affective becomings of the image. In doing so, the article seeks to contribute, from a Southern perspective, to the ongoing reconfiguration of analytical frameworks concerning the image in Latin American thought.

KEYWORDS

Sociology, image, Latin America, politics, culture

1. Introducción

El objetivo de este artículo es describir la historia de la imagen América Latina y qué estrategias de análisis sobre ella se han desarrollado en las últimas décadas a partir de tres figuras clave del pensamiento crítico latinoamericano: Silvia Rivera Cusicanqui, Beatriz Sarlo y Nelly Richard. Desde diferentes perspectivas teóricas y metodológicas, estas tres intelectuales han desplegado un entramado analítico sobre las imágenes que discute tanto las herencias simbólicas que se forjaron en la Colonia, como el rol que ellas han cumplido en la configuración de la ciudad moderna latinoamericana. Pero, además, se enfocan en estudiar cómo el arte, la política y la crítica cultural siguen insistiendo en su afán desarticulador de las lógicas culturales dominantes en las sociedades contemporáneas.

En estos tres registros de análisis la interrogante entre imagen y poder cruza las fronteras analíticas de los estudios culturales, la filosofía y la literatura, aunque en su conjunto establecen un marco interpretativo que

ha forjado una potencial sociología de la imagen en América Latina. Si bien sus marcos teóricos se han alimentado de recursos conceptuales del norte o del centro académico dominante, su trabajo se ha caracterizado por mantener una *lectura situada* en territorios específicos de la región. Así, Bolivia, Argentina y Chile son los escenarios donde sus escrituras y metodologías de análisis han diagramado un oficio de intelectual público clave para entender los devenires y complejidades político-culturales de esas sociedades. Sus voces son consideradas en los circuitos académicos y culturales de estos tres países no solo como un soporte indispensable para descentrar los discursos dominantes del poder político en el último medio siglo, sino también para desarrollar dispositivos de lectura de la imagen que han servido a generaciones de investigadoras e investigadores a entenderlas como un insumo clave para desentrañar las estrategias del poder y definir caminos de disidencia subalterna.

Este artículo se divide en tres partes. En la primera, se elabora una descripción histórico-sociológica de la imagen en el Abya Yala y América Latina colonial. En esta sección se aborda la función de la imagen en el periodo precolombino y cómo, bajo el periodo colonial, la pintura y el grabado jugaron un rol clave en la configuración del poder. Posteriormente, se aborda el rol que cumplió la pintura al comienzo de las repúblicas independientes y la llegada de la fotografía en la segunda mitad del siglo XIX y la imagen en movimiento —tanto el cine como la televisión— en el XX. En esta primera sección se busca establecer un marco histórico-sociológico situado de la imagen en América Latina y su particularidad en el contexto global. En la segunda parte se analizan las fórmulas teóricas y metodológicas de la imagen de Silvia Rivera Cusicanqui, Beatriz Sarlo y Nelly Richard. Por medio del estudio de su obra —y la revisión documental disponible sobre ellas—, esta sección se propone explicar las principales características del tratamiento analítico que la imagen juega en sus respectivos trabajos. Finalmente, este artículo elabora una articulación y problematización analítica entre las tres autoras y cómo sus diagramas teóricos sirven para diagramar una sociología de la imagen latinoamericana.

2. Materiales y métodos

Esta investigación realizó una revisión bibliográfica tanto de la historia de la imagen en América Latina, como de la obra de Silvia Rivera Cusicanqui, Beatriz Sarlo y Nelly Richard. Junto con analizar materiales textuales complementarios sobre el trabajo de las tres autoras, este estudio recopiló antecedentes bibliográficos contextuales e históricos sobre la región. Todos estos documentos fueron analizados, catalogados y procesados a partir de las dimensiones de análisis del proyecto de investigación:

historia cultural de la imagen en América Latina, procesos sociales y políticos, tratamiento teórico-político de la imagen de las autoras y proyecciones analíticas de la imagen contemporánea. En este sentido, el estudio ha seguido los lineamientos éticos considerados para este tipo de trabajos y, además, aprobado por un Comité de Ética de la institución académica del autor.

3. Revisión histórico-sociológica de la imagen en América Latina

Como en todo devenir antropológico, no hay grupo humano que haya prescindido de la imagen (Gubern, 1996). Desde la representación en cuevas o paredes milenarias de animales o cuerpos humanos en acción, el ser humano ha buscado describir su espacio de existencia con la imitación del entorno o en una narración visual de un acontecimiento vivido. Por medio de dibujos, trazos antropomorfos o figuras zoomorfas, las primeras comunidades culturales buscaron inscribir en su espacio geográfico su *estar en el mundo* y, por ende, equilibrar su existencia con el cosmos (Luhmann, 2006). Este gesto humano de inmortalidad se vivió en todas las latitudes del mundo y, evidentemente, también en las tierras del Abya Yala.

Conocido como el territorio que comprende el continente americano antes de la llegada del invasor occidental, el Abya Yala se utilizaba en ciertas zonas de la región para describir a la naturaleza como una «tierra viva» o una «tierra en florecimiento» (Grondin y Viezzer, 2023). En estas tierras infinitas y culturalmente diversas en su estado evolutivo-complejidad, la imagen jugó un rol multidimensional. La abundante evidencia arqueológica ha documentado de la existencia de murales precolombinos que sirvieron para narrar historias mitológicas y rituales sagrados: las imágenes se encontraron en utensilios mortuorios, así como también en espacios religiosos que ayudaron a establecer una «memoria» de los mitos y creencias de esos pueblos (Martínez, 2009). Pero también sirvieron para mostrar a los enemigos de las potenciales consecuencias de su rebeldía a través de imágenes de sacrificios humanos. En efecto, la imagen sirvió como instrumento pedagógico de la muerte y el poder de los dioses, pero también para proteger el poder de los grupos humanos más grandes y poderosos cultural y económicamente en un territorio determinado. La referencia azteca es evidente en este caso (Keen, 1984).

La imagen en las sociedades precolombinas circuló en formatos diversos: textil, cerámica, vasijas, madera, piedra esculpida y preciosas, entre otros. En estos soportes se representaron tanto gestos políticos —fuerza de los dioses— como actos simples de descubrimiento humano, como el pintar las manos en las paredes de cuevas o las formas de vestimenta

o comportamiento cotidiano (Alcina, 1991). Esas imágenes han servido para comprender las estructuras y jerarquías de las sociedades precolombinas y sus prácticas culturales ancestrales, lo que ha ayudado en la actualidad a conocer las raíces de los pueblos que conformaron el Abya Yala y que, con la llegada de Colón en 1492, experimentarían un cambio radical en el uso de la imagen (Moreno-Vera y Martínez-Llorca, 2020).

Con la invasión colonial europea la pintura desplazó estos dispositivos visuales ancestrales con el objetivo de «educar» y «transformar» a los indígenas al cristianismo (Velandia, 2021). La imagen bajo el periodo precolombino fue considerada pagana y destruida por la fuerza, ya que significaba un riesgo simbólico al proceso colonizador: concretamente, el politeísmo en las culturas ancestrales ayudaba a la provisión de demonios e ídolos antropomorfos incompatibles con el monoteísmo cristiano. Al ser considerada como una competencia visual directa, el poder colonial debió recurrir a sus propios recursos representacionales. La pintura, el grabado y la escritura fueron los principales. Tanto la representación pictórica de escenas bíblicas en soportes bidimensionales y rectangulares, como el reforzamiento del poder bajo el formato de autorretratos de las autoridades coloniales, sirvieron como un dispositivo pedagógico crucial del nuevo orden social y cultural (Rishel y Stratton-Pruitt, 2007). Con el tiempo, a estos instrumentos de evangelización se sumaron nuevas estrategias visuales, como la elaboración de acontecimientos coloniales «dignos» de ser pintados y donde se podían incluir los nuevos conversos/sirvientes del paisaje americano.

La pintura colonial en América Latina ha servido como un documento visual de los procesos históricos, sociales y culturales que fabricaron durante cinco siglos la cultura americana actual. Si en los siglos XVI, XVII y XVIII la imagen colonial cumplió un esquema de sentido heredado de la Europa barroca, con el pasar del tiempo se definieron escuelas artísticas propias que permitieron el ingreso de interrogantes locales. Así lo demuestran, por ejemplo, las escuelas de Cusco, Quito y Potosí, donde se incluyeron insumos pictóricos autóctonos, colores propios del territorio y motivos indígenas emergentes. Estas primeras imágenes dieron paso al sincretismo cultural latinoamericano, donde se entrecruzaron temas y problemas propios de la historia cultural, como el despojo de las raíces culturales ancestrales y la imposición de nuevos registros de sentido provenientes del cristianismo y la economía mercantil (Gruzinski, 1994).

Con el quiebre colonial durante el siglo XIX la imagen pudo ampliar su margen de maniobra (Siracusano, 2005). Sin las ataduras de los enclaves coloniales, la pintura, el grabado y, en general, las nuevas técnicas de impresión visual y textual permitieron la apertura a nuevas posibilidades

creativas y reflexivas. Las influencias económicas del norte de América, así como las tendencias político-filosóficas de Europa central, dieron paso a un arte más académico y dado a nuevas representaciones visuales, donde, además de retratar a los nuevos héroes nacionales y sus gloriosas batallas, se abrió paso a reflejar los paisajes urbanos y sociales de las nuevas repúblicas independientes (Rojo, 2021). Junto con los pintores locales se produjo una invitación masiva de artistas europeos, cuyo objetivo era retratar los paisajes que simbolizaban a las nuevas naciones en su complejidad narrativa y visual. Pintores como José Gil de Castro y Morales, conocido como «el mulato Gil de Castro» en el Perú, Carlos Morel en Argentina y Mauricio Rugendas, un alemán radicado en Chile, entre otros, sirvieron como productores visuales de las costumbres típicas de América Latina a mediados del siglo XX (Galaz e Ivelic, 1981).

Mientras las técnicas pictóricas servían para «fijar» la historia republicana de la región, en Europa se forjaba un nuevo capítulo en la historia de la imagen. Con la invención de la fotografía gracias a Joseph-Nicéphore Niepce en 1816, el escenario global de las imágenes se verá trastocado rápidamente. Las primeras cámaras fotográficas llegan a América Latina en la década de 1840 y, desde entonces, se produce una acelerada industria de la imagen técnica en la región (Yujnovsky, 2022). En un contexto de modernización capitalista con herencias coloniales, las primeras fotografías buscaron documentar los nacientes paisajes urbanos y, con ello, consolidar los relatos, discursos e imaginarios simbólicos de los proyectos nacionales. Si en un comienzo estos dispositivos fueron adquiridos o administrados por y hacia las élites nacionales, con el pasar de las décadas se produjo un proceso de democratización de la imagen fotográfica, lo que permitió registrar paisajes, rostros y escenarios que, hasta entonces, eran impensados, como los barrios periféricos, la pobreza urbana y la marginalidad generalizada de las ciudades latinoamericanas. De esta forma, a finales del siglo XIX y a comienzos del XX, la fotografía adquirió un carácter más político y experimental, y fue utilizada para denunciar desigualdades y violencias estructurales (Cánepa-Koch y Kummels, 2018).

Pero la imagen estática de la fotografía y la pintura se verán trastocadas por la emergencia, en 1895 en París, de la *imagen en movimiento*: el cine. Con el advenimiento del cine la sociedad latinoamericana vivió una transformación radical, que se reflejó en un cambio urbano y de imaginarios de sociedad (Santa Cruz, 2022). La proliferación de salas de cine, así como de la figura de la «estrella de cine», dará paso a la influencia de nuevas potencias culturales como la norteamericana, forjando así un desplazamiento de los estándares europeos. Con la Primera y Segunda Guerra Mundial el cine vivirá un crecimiento en la región, que dio paso a nuevas

posibilidades de autorrepresentación y construcción imaginaria. Sin embargo, desde la segunda mitad del siglo XX Hollywood alcanzará una influencia que, hasta nuestros días, sigue fijando los cánones hegemónicos de la belleza y el poder. La imagen en movimiento se sumará, así, a una acelerada complejización de los imaginarios sociales (Rojo, 2022).

Durante esas décadas la pintura y la fotografía en América Latina convivieron bajo lógicas en tensión. Los desplazamientos técnicos que permitió la cámara fotográfica tensionaron las «técnicas pictóricas», pero no acabaron con el registro artístico de la pintura. A diferencia de la foto, el cuadro continuó acumulando una valoración estética en la región. Incluso durante el siglo XX la pintura alcanzará un nuevo estatus político, al vincularse con las transformaciones políticas y sociales de la sociedad. Los muralistas mexicanos, por ejemplo —liderados por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco—, revolucionaron la manera de concebir el arte al vincularlo directamente con las causas sociales y los derechos de los trabajadores. Su trabajo se expandió en diferentes países de la región y la imagen-mural-revolucionaria logró transferencias visuales importantes durante la segunda parte del siglo XX en los movimientos socialistas y obreros (Rojo, 2022 y 2023).

Durante estas décadas, la imagen fotográfica comenzará a ser usada en otras esferas de la sociedad, como en la publicidad, las ediciones de revistas, en la vía pública y, en términos generales, se convertirá en parte del paisaje urbano de la ciudad latinoamericana. El capitalismo mundial en la región entenderá rápidamente que la imagen es fuente de poder, pero sobre todo generadora de deseo. La relación entre imagen y mercancía se intercalará con el placer y bienestar material. La ciudad servirá como soporte de imaginarios sociales predefinidos por el capital y la política, donde el populismo, el estado de bienestar y el consumo material configurará nuevas identidades de qué es ser latinoamericano (Montaldo, 2016). Este fenómeno se verá fortalecido con la llegada de la televisión en la década de 1950, donde la rápida expansión de televisores en los hogares de las familias latinoamericanas acrecentó aún más esta relación virtuosa entre mercado y política (Milaneso, 2020).

Las vanguardias artísticas de la década de 1960 en adelante tuvieron que convivir con la imagen fotográfica y el cine e, incluso, ambas fueron incorporadas como un recurso visual en el trabajo pictórico y en las nuevas tendencias artísticas, como la instalación, el *happening* y la *performance*. Este entrelazamiento entre imagen técnica, imagen manual e imagen en movimiento no solo tendrá grandes avances experimentales y comerciales en el mundo del arte y en el espacio publicitario, televisivo, editorial y cinematográfico, sino también en el espectro político. En efecto, con la

aparición de las dictaduras militares en América Latina, la imagen alcanzará un nuevo capítulo de problematización cultural y estética-política (Richard, 1986).

Durante las dictaduras militares en América Latina —Bolivia (1964-1982), Argentina (1976-1983), Uruguay (1973-1985), Chile (1973-1990), Perú (1968-1980), Ecuador (1972-1979) y Brasil (1964-1985), entre otras— la imagen fotográfica y los registros audiovisuales sirvieron como dispositivos de memoria. En los distintos regímenes opresivos, la imagen no solo sirvió como un documento de valor jurídico o medio de prueba para registrar visualmente los campos de concentración o actos de violación a derechos humanos, sino también como insumos históricos —y sensibles— que han ayudado a reconstruir la memoria y el sentido de justicia (Camacho y Ramírez, 2018). Las imágenes en movimiento del bombardeo a La Moneda en Chile o los registros fotográficos del Siletuazo en Argentina sirven, en este sentido, como un recurso crítico para reconstruir las memorias que, a pesar de los años, aún siguen en conflicto (Longoni y Bruzzone, 2008). Los registros visuales disponibles de las dictaduras latinoamericanas han servido entonces para reconstruir un corpus narrativo de la violencia de Estado. Para muchas y muchos fotógrafos y camarógrafos, acumular rollos de celuloide o carretes fotográficos fueron actos de valentía y alto riesgo. La persecución y seguimiento de estos oficios fue una constante durante las jornadas de protesta o resistencia contra las dictaduras, ya que cada registro podía ser un material de uso tanto para los tribunales como para los medios de comunicación alternativos (Risco y Accatino, 2023). Pero la imagen no fue un monopolio de la izquierda o de los grupos de resistencia. Las dictaduras también usaron el poder de la imagen para reforzar su poder y enaltecer los valores de la patria: es indudable reconocer que el registro visual de las dictaduras —y sus dictadores en acción, en sus discursos masivos o televisados— también fueron fuente de legitimación y construcción de un imaginario social dictado por el poder y la muerte (Errazuriz y Leiva, 2012).

La imagen a finales del siglo XX —tanto en el formato pictórico, como técnico o en movimiento— siguió funcionando como un documento social e histórico con rendimientos variables en el mercado y el mundo de las artes. En las ciudades latinoamericanas la imagen comercial del «deseo de consumo» siguió proliferando en las diversas plataformas del mercado: en publicaciones de revistas, en la publicidad televisiva, en las salas de cine, en los grandes carteles publicitarios de las calles de la ciudad y en los grandes almacenes que comenzaron a proliferar en la década de 1990 (Sarlo, 2014a). Pero también la imagen sirvió como insumo para nuevas formas de creación artística. A inicios del siglo XXI, el espacio creativo

comenzó a explorar en nuevas técnicas y materiales, mientras reflexionó sobre las historias y memorias colectivas de sus países. De esta manera, la pintura, la fotografía, el cine y los diversos dispositivos disponibles para la producción de imágenes siguen siendo un reflejo vibrante y dinámico de la identidad y la diversidad de la región latinoamericana.

A partir de esta revisión sociohistórica de las imágenes, ¿qué metodologías de análisis se han desplegado en América Latina para pensarlas? ¿Qué recursos teóricos, analíticos y narrativos han emergido en las últimas décadas para situarlas críticamente? ¿Cómo las imágenes interpelan el pensamiento crítico-teórico-político en América Latina? ¿Qué voces dispone la escena crítica latinoamericana para elaborar un plan posible de una sociología de la imagen?

4. Fórmulas teóricas y esquemas metodológicos para el análisis de la imagen en Silvia Rivera Cusicanqui, Beatriz Sarlo y Nelly Richard

La revisión histórico-sociológica realizada en el apartado anterior sirve para entender cuáles han sido los puntos críticos de la imagen en la trayectoria de América Latina para su configuración actual: la herencia colonial (desde los siglos XVI al XVIII), la construcción de la ciudad moderna en el siglo XIX y la primera parte del XX, y la relación entre arte, política y sociedad desde la segunda mitad del XX hasta el presente. Estos tres episodios históricos demuestran que el uso de la imagen tuvo consecuencias directas en la conformación del poder político, la definición de las comunidades imaginadas y la elaboración de los horizontes de expectativas de los diversos países de América Latina. Para entender estos procesos en relación con la imagen en el presente, a continuación se describen los principales aportes teóricos y metodológicos sobre el estudio de la imagen en la región de tres intelectuales públicas: Silvia Rivera Cusicanqui, Beatriz Sarlo y Nelly Richard. Al hacerlo, se busca elaborar una arquitectura analítica que aporte a la construcción de una potencial sociología de la imagen en América Latina.

a. Silvia Rivera Cusicanqui

El pensamiento sociológico de Silvia Rivera Cusicanqui (2010 y 2015) surge en Bolivia y, en específico, en su trabajo pedagógico en el Taller de Historia Oral Andina (THOA) de la Universidad Mayor de San Andrés. Es ahí donde surge su interés, junto con sus estudiantes, de elaborar herramientas metodológicas relacionadas con la construcción oral del conocimiento de las culturas de Los Andes. Con el objetivo de establecer nexos entre la historia del pasado colonial y los dilemas político-culturales del presente,

Rivera Cusicanqui buscó definir una sociología política y subversiva que ayudara, en su condición situada andina, a ampliar las metodologías de investigación tradicionales y aportar desde/con diversos conocimientos de las memorias colectivas de sus estudiantes, la mayoría con conocimientos de la lengua aimara y quechua. Como ha señalado Rivera Cusicanqui (2015), este taller se convirtió en un invernadero de experimentación pedagógica en un contexto caracterizado por las luchas colectivas y las rebeliones indígenas que, durante todo el siglo XX, se establecieron como un continuum de la historia boliviana. Estos procesos de resistencia y rebelión popular poseían, evidentemente, un correlato conflictivo con la herencia colonial (Rivera Cusicanqui, 2022).

Estos ejercicios históricos de disidencia cultural multiplicaron las subjetividades emergentes y desplegaron nuevas epistemologías alternativas en los territorios de análisis del THOA. Pero, sobre todo, estos devenires críticos produjeron un crecimiento exponencial de imágenes e imaginarios sociales a partir de ellas, que, en su conjunto, produjeron un cambio de foco del trabajo de Rivera Cusicanqui y su equipo. Si antes el texto —la palabra escrita desde la oralidad— era el recurso analítico por excelencia al trabajar con/entre las comunidades, con el tiempo emergió un desplazamiento a otros formatos de trabajo no escritos: la performance teatral, la radionovela, el video y la exposición fotográfica, entre otros elementos. Al utilizar estos recursos de análisis se advirtió una ampliación narrativa con/entre los actores sociales indígenas. Como cuenta Rivera Cusicanqui (2015), la asistencia a las proyecciones de video y exposiciones fotográficas por parte de la población, «nos convenció de que los medios audiovisuales tocan la sensibilidad popular mejor que la palabra escrita, y esa constatación fue una de las bases para retirarme por un tiempo de la escritura y explorar el mundo de la imagen» (p. 20). Desde entonces, se daría inicio a su propia sociología de la imagen.

La perspectiva analítica de Rivera Cusicanqui vincula la imagen con las luchas decoloniales y la sabiduría indígena (Díaz-Herrera, 2020). Pero, además, construye su propuesta teórica con insumos provenientes del norte, tales como C. Wright Mills, Walter Benjamin, Martin Heidegger y Stuart Hall, entre otros. Al hacerlo, busca establecer una sociología de la imagen aplicada a su propia sociedad-mundo a partir de una desfamiliarización con ella misma: en otros términos, su metodología de trabajo se propone introducirse en la comprensión de su propio espacio de sentido (el mundo andino) y no como si fuera «otra sociedad» o el territorio de *lxs otrxs*. Su sociología de la imagen «toma una distancia con lo archiconocido, con la inmediatez de la rutina y el hábito [...] observa aquello en lo que ya de hecho participa; la participación no es un instrumento al servicio de la

observación sino su presupuesto, aunque se hace necesario problematizarla en su colonialismo/elitismo inconsciente» (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 21). A partir de ello, utiliza los recursos visuales disponibles —la fotografía de prensa, la publicidad, el archivo de imágenes, el arte pictórico, el dibujo y el textil— para profundizar en la comprensión crítica de la sociedad boliviana. Pero este proceder no solo es una *mirada a la imagen*, sino también una *experiencia del habitar* en la imagen. Y esto implica, según la socióloga, aplicar una «descolonización de la mirada» que ayude a liberar una visualización monopolizada por el lenguaje dominante y, de esta forma, logre ampliarse hacia nuevos sentidos corporales y mentales. Al hacerlo, se requiere a nivel metodológico observar fragmentos o detalles en las imágenes que ofrezcan una revelación inédita, alternativa o discordante con lo históricamente visto. Y, de esta forma, alcanzar una mirada que analice lo imperceptible a simple vista.

Al estudiar la imagen se debe establecer un encuentro entre pensamiento y acción, entre teoría y la experiencia vivida. La mirada no es un ejercicio estático sino una secuencia: la imagen ofrece un universo visual —una atmósfera— que exige una narración de múltiples procesos en juego, tales como el movimiento, el olfato, la respiración y el tacto. Y esto se puede lograr a través de una experiencia individual en clave metafórica que se entrelaza con la historia o la época vivida. Según Rivera Cusicanqui (2015), la sociología de la imagen trabaja con aquellos microespacios de la vida diaria que ofrecen las imágenes y que luego se conectan con las miradas de la colectividad y, en conjunto, se define una alegoría colectiva. Este *hacer colectivo* de interpretación con/desde la imagen permite, según ella, propiciar una acción política en el presente que se gatilla debido a un pasado —colonial— conflictivo. La imagen es, en este sentido, un insumo crítico clave que permite articular la historia de la experiencia individual y colectiva del mundo andino y, de esa forma, producir una crisis al presente. De esta forma, se produce una narrativa subalterna que ayuda a rescatar las voces silenciadas que emergen en las representaciones visuales, entre las que destaca su papel en las resistencias culturales contemporáneas.

Esa es justamente la arquitectura de la «mirada ch'ixi». Como señala Rivera Cusicanqui (2015), el término describe una yuxtaposición de elementos contradictorios que no se fusionan ni se sintetizan, sino que *coexisten* en su diferencia. Más allá de las nociones tradicionales de mestizaje o hibridación, la mirada ch'ixi propone una forma de convivencia en las contradicciones sin buscar su resolución. Así como lo establece Moreno-Vera y Martínez-Llorca (2020) y Gruzinski (1994), Rivera Cusicanqui utiliza la mirada ch'ixi para cuestionar las estructuras coloniales persistentes en

las sociedades andinas y latinoamericanas. En lugar de aceptar una visión homogénea o unificada, invita a reconocer y habitar las tensiones y contradicciones presentes en las identidades y las historias. Esta perspectiva se aplica no solo en el ámbito académico-formal, sino también en la práctica artística y activista, donde se busca una descolonización de la mirada que recupere la memoria y los sentidos corporales en su totalidad, más allá de la visualidad impuesta por la modernidad occidental.

Silvia Rivera Cusicanqui establece un cuestionamiento directo tanto a las epistemologías coloniales tradicionales como a las del norte —aunque dialoga con ellas con irreverencia— y abraza un compromiso directo por descolonizar la mirada (y lograr así una episteme propia). Para ella, el colonialismo en el mundo andino ha sido un factor inhibitor de un discurso propio sobre la imagen: el «hecho colonial» ha jugado un rol directo en la (im)posibilidad de crear un pensamiento situado en la cordillera andina de América del Sur (Rivera Cusicanqui, 2022). En sus palabras: «creo que en situaciones de colonialismo interno, el disciplinamiento burocrático está inextricablemente ligado a la segregación colonial, y esta situación superpuesta crea formas de violencia que condensan otros horizontes del pasado, formas arcaicas y modernas de dominación» (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 29). Para realizar una sociología de la imagen se debe tener presente, entonces, los efectos de la dominación colonial internalizada. Para ello, se debe avanzar, dice Rivera Cusicanqui, en una descolonización que se realice en la práctica que implique una nueva ideación, imaginación y pensamiento: un *amuyt'aña*, un otro modo de pensar colectivo —que se da al pensar en la caminata, en el pensar del ritual, en el pensar de la canción y del baile— que permita una reactualización/reinvención de la memoria común en un tiempo/espacio y produzca un cambio o una conmoción de la sociedad (Rivera Cusicanqui, 2022).

b. Beatriz Sarlo

La modernización urbana en América Latina se ha experimentado diferidamente: Ciudad de México, São Paulo y, sobre todo, Buenos Aires se configuraron con una complejidad incomparable con el resto de las ciudades de la región. A diferencia del resto de metrópolis, la capital argentina desarrolló una arquitectura y desarrollo urbanos de la mano con los modelos europeos (Montaldo, 2016). Durante la primera parte del siglo XX, Buenos Aires experimentó un crecimiento económico comparable con el resto de las potencias mundiales. Los ingresos que generaron las élites empresariales y políticas argentinas se basaron, principalmente, de un modelo agroexportador exitoso y que instaló al país suramericano entre las primeras potencias del mundo. Esto se vio reflejado, ciertamente,

en los paisajes urbanos de sus barrios y centros comerciales (Milaneso, 2020). La experiencia moderna de la ciudad de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX atrajo a intelectuales y artistas que, junto con una población migrante europea por causa de las guerras, generó un espacio cultural complejo y lleno de matices de análisis para entender la trayectoria de la modernidad latinoamericana. Una de las principales intelectuales que se dedicó a estudiar este fenómeno desde la literatura y los estudios culturales fue Beatriz Sarlo (2025).

Las transformaciones urbanísticas de las ciudades ha sido un tema de alto interés para Sarlo. Como profesora de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, su objeto de análisis fue la lectura poético-literaria de la ciudad y sus contradicciones y (dis)continuidades, lo que la llevó a entender Buenos Aires como ejemplo directo de una *modernidad periférica* (Sarlo, 1988). Su campo de exploración la llevó a estudiar la literatura sentimental —comercial y masiva— de las primeras décadas del siglo XX (Sarlo, 2011), así como también los escenarios de la modernidad bonaerense: su velocidad y experiencia de una trama social inédita, donde se entrecruzan imágenes e imaginarios de una metrópolis en construcción (Sarlo, 1988). Para ello, utiliza las obras literarias disponibles de las décadas de 1920 y 1930 para exponer las mitologías urbanas, las versiones de las figuras femeninas, la transgresión artística, el erotismo y las reflexiones sobre el pasado argentino. En sus ensayos, Sarlo siempre incluye el análisis de imágenes tanto fotográficas y pictóricas, como en movimiento. Para ella, no es posible descartarlas para interpretar las transformaciones urbanísticas, sociales, culturales y políticas de una sociedad.

Como ha señalado Sarlo (2014b),

Las imágenes persuaden sin argumentar según los modos de la retórica tradicional. Impactan y luego hacen su trabajo, de manera instantánea o lentamente. Las recordamos, hablamos de ellas y construimos, recién entonces, un argumento. Su pedagogía es por sorpresa o diferida. Tienen dos tiempos: el de la percepción y el del recuerdo. Somos un depósito de imágenes, que recordamos a veces con imprecisiones, pero también con persistente terquedad (p. 21).

Este proceder metodológico asume una relación clave entre imágenes e imaginario: desde la religión ancestral hasta la política moderna han sabido aprovechar este esquema. Como se mostró en el apartado anterior, las imágenes poseen una dimensión antropológica total. Tanto la imagen como el imaginario construyen/fabrican a los individuos y a las colectividades y su uso histórico es, para Sarlo, un verbo, *un hacer*. En su sumatoria, intervienen dando forma a la vida pública y a la experiencia privada: «no

hay política ni creencias sin imágenes. Son instrumentos de la comprensión y de la identidad» (2014b, p. 21).

La perspectiva teórica de Sarlo sobre la imagen se enmarca, así, en comprender que todo proceso revolucionario o conservador necesita de ellas para sobrevivir. El Estado moderno, de hecho, las ha usado para entretener el poder. Todo régimen debe diseñar su imagen/imaginario con las imágenes: la imagen del líder, las imágenes del Estado. Dependiendo de su nivel de «absolutismo», el poder convoca imágenes, pero también puede perseguirlas o leerlas como alternativas visuales no deseadas. En palabras de Sarlo:

En el centro de las imágenes está siempre una idea del poder o un proyecto de afectarlo, destruirlo, difamarlo, debilitarlo. Hay que controlarlas porque son pedagógicas. Quien las mira queda directamente afectado. No solo enseñan o persuaden. Son fuerzas materiales (2014b, p. 26).

De esta forma, su amenaza es siempre cuestionar las ideas o procedimientos del poder, aunque también pueden reforzarlo. He ahí su paradoja. Y esa es justamente la pulsión analítica de Sarlo: cómo las imágenes son piezas centrales de la máquina simbólica del poder. De ahí que considere que la historia moderna de Argentina ha sido una fábrica de variaciones particulares en la relación entre imágenes y política (Sarlo, 1996). Lo interesante de la metodología de Sarlo es que comprende que las imágenes no explican *el todo* y no saben de los hechos (los acontecimientos históricos), sino que complementan o ponen en duda aquello que retratan. Si bien sirvieron como fuentes históricas (especialmente en la premodernidad o la modernidad temprana), en el presente compiten con la palabra o la narración escrita de los hechos.

Visto así, Beatriz Sarlo se enfoca en la relación entre la imagen, la memoria y el contexto sociopolítico:

Hoy es imposible prescindir de ellas. Vivimos en un régimen de imágenes. Pero no es un régimen único. El discurso hecho de palabras transcurre y prolifera. Sin embargo, para situar nuestra época, quizás no sea equivocado observar el funcionamiento de algunas imágenes del pasado, tomando la precaución de atenerse a un principio no historicista, porque, precisamente, la historia enseña que las cosas no se repiten. El poder político ha enseñado siempre por imágenes, pero las condiciones y la naturaleza de esa práctica fueron, en cada caso, diferentes. Captar las distancias ayuda a definir de modo más apropiado el régimen de imágenes de cada etapa (2014b, p. 23).

Su trabajo de análisis parte, entonces, de un análisis contextual, donde analiza las condiciones históricas, sociales y culturales en las que se produce la imagen, e identifica su relevancia en el marco de acontecimientos significativos. Posteriormente, elabora una intertextualidad, donde relaciona la imagen con otros discursos, como la literatura, el cine o los textos periodísticos, para entender cómo se generan significados cruzados. Y, a partir de este ejercicio analítico, elabora una memoria colectiva, donde explora cómo las imágenes activan recuerdos compartidos y construyen narrativas identitarias, vinculando a las comunidades con su pasado y presente (Sarlo, 2012).

A partir de esta estrategia analítica, la obra de Sarlo ha cruzado insumos teóricos provenientes de la literatura, los estudios culturales y también de la sociología de la imagen, al leer la sociedad argentina de finales del siglo XX desde y con la producción cultural audiovisual (Sarlo, 2014a). Las escenas de la vida posmoderna que relata Sarlo son un viaje cruzado entre narración e imagen, entre texto y pantalla, entre relato histórico y *reality show*. En sus libros y artículos —donde la revista *Punto de Vista*, que dirigió durante tres décadas, juega un papel clave en la historia cultural argentina de fin de siglo (Mercader, 2024)— Sarlo utiliza la imagen como un recurso central para escudriñar e interrogar la historia cultural de Buenos Aires, pero que, al mismo tiempo, ofrece una metodología analítica que también permite leer los tejidos políticos, sociales y culturales del resto de sociedades periféricas de la región.

c. Nelly Richard

La década de 1970 significó un cambio radical para la sociedad chilena: de un gobierno socialista elegido democráticamente se pasó a una de las dictaduras militares más brutales de América Latina. Desde el 11 de septiembre de 1973 se produjo, por medio de la fuerza y la desaparición forzada de opositores al régimen, una transformación acelerada tanto de las formas de subjetividad como de los imaginarios colectivos. La instalación del neoliberalismo en Chile no solo implicó un quiebre semántico de los horizontes de expectativas de las y los chilenos, sino también la construcción de un nuevo orden de sentido, caracterizado por el individualismo y la competencia. Bajo un contexto de alta complejidad histórica y social, Nelly Richard —francesa radicada en Chile en 1970— inició un proyecto intelectual inédito para la escena cultural local: establecer un nuevo registro de análisis teórico-crítico donde el arte, la política y la crítica cultural se interrelacionan para desarticular las lógicas culturales dominantes en las sociedades contemporáneas (Richard, 2001). Como mujer, intelectual disidente y comprometida con lo político, Richard formó parte

de una generación de intelectuales en América Latina que surgió en la segunda mitad del siglo XX y cuya principal característica fue irrumpir en el espacio público a través del pensamiento crítico y en relación con/entre las formas estéticas contemporáneas (Richard, 2000).

Luego de las primeras vanguardias del siglo XX y el surgimiento de nuevos recursos teórico-filosóficos tras la Segunda Guerra Mundial, en América Latina se comenzaron a gestar nuevos conceptos y prácticas críticas. Una de ellas fue la crítica cultural de Nelly Richard. Como dispositivo analítico, la crítica cultural no es una teoría de la sociedad ni se puede reducir a una simple crítica de arte: es una práctica crítica que desmonta/descentra las configuraciones culturales hegemónicas que se han cristalizado —o están en proceso de— en un escenario social, político y cultural determinado (Richard, 2001). Esta práctica crítica, influenciada entre otras tradiciones por la teoría crítica (Adorno, Benjamin), el posestructuralismo (Foucault, Kristeva, Derrida, Deleuze y Guattari) y los estudios culturales (Williams, Hall), encontró un terreno fértil en el contexto chileno tanto durante la dictadura militar como en los años de la transición democrática (Richard, 1989).

La forma específica de crítica cultural de Richard rastrea los fragmentos, lo vagabundo, lo inconexo y lo residual de un momento histórico, para, desde ahí, ensayar escrituras metafóricas, interpretaciones experimentales y disidencias discursivas. Su fórmula de trabajo es el desmontaje del discurso hegemónico por medio de la identificación de las formas en que las imágenes reproducen o desafían las estructuras de poder y, de esa forma, se va revelando los mecanismos de exclusión y control. En efecto, esta *estética del fragmento* de la imagen que elabora Richard valora las rupturas y discontinuidades como espacios de resistencia creativa, donde se articulan nuevas subjetividades. Pero, al mismo tiempo, su trabajo se comprende por poseer una sensibilidad política y estética que reconoce en las imágenes el potencial para generar debates, activar memorias y movilizar transformaciones sociales.

Al desestabilizar la palabra científica tras rescatar el ensayo crítico latinoamericano, Nelly Richard debe comprenderse con base en una historia caracterizada por quiebres y continuidades, por experimentaciones y por preocupaciones estético-políticas (Richard, 1986). Su propuesta metodológica es un marco analítico que no se impone a la obra de arte o a la imagen, sino que es una interpelación mutua. Al interactuar entre texto/teoría e imagen, se produce una escritura poético-crítica que desestabiliza la teoría del arte tradicional o la historia cultural académica. Por el contrario, su proyecto significa utilizar los elementos a disposición (teoría, arte y política) para oponerse a los sistemas dominantes y transformarlos desde

adentro, en una lógica minoritaria y basada en una práctica deconstructiva. Como buena lectora de filósofos como Jacques Derrida, Richard es y ha sido consciente de que todo texto cultural es fuente de plasticidad analítica y, por ende, abierto a interpretación. Es a partir de la sospecha de la verdad inamovible de la imagen y del texto donde Richard ha situado su programa crítico.

Alejándose de la mirada tradicional que concebía el arte como un soporte ilustrativo-panfletario de una lucha política (crítica principalmente dirigida hacia el «arte militante»), lo que hace Richard es destacar cómo la selección y administración de las imágenes, dibujos y pinturas es crucial para comprender el rol que el arte juega en la sociedad contemporánea (Richard, 2001). Es más, si antes la imagen debía poseer un «mensaje» o «comunicar algo» con un fin específico (por ejemplo, la revolución), de lo que se trata ahora es de llevar a cabo una lucha completamente nueva: la ruptura simbólica en los entramados culturales por medio de una contaminación/filtración entre los recursos textuales y las imágenes. Usualmente, según explica Richard (2000), ha existido una subordinación político-intelectual de las palabras (prosa, teoría) por sobre la imagen. En efecto, a la imagen se le ha asignado un rol pedagógico (una comprensión inmediata), mientras que a la escritura se le ha permitido mayor experimentación y autonomía reflexiva. Con el objetivo de revertir esa práctica histórica, Richard propone una transmutación del lenguaje poético al interior de la materialidad visual. En otros términos, Richard propone la necesidad de lograr una mutua potenciación entre escritura y visualidad que denomina bajo el concepto de visualización (Richard, 1986). Para Richard, cuando el espacio discursivo y la materialidad visual trabajan en conjunto logran no solo una activación de pensamientos, sino que, sobre todo, propician la formación de una totalidad poética. De esta forma, en conjunto, se crean políticas de la imagen y poéticas de la escritura.

Esta fórmula de trabajo se comprende en un contexto situado: Chile en dictadura y posterior democratización. Durante esos años, la sospecha por la imagen/imaginación social que construyó el poder militar y, posteriormente, el consenso democrático, produjo en Richard y el espacio crítico-cultural un cuestionamiento radical al poder (Richard, 2010). Tanto en sus libros como en la *Revista de Crítica Cultural*, Richard ha podido desplegar una potencia crítica al neoliberalismo chileno. En efecto, como intelectual pública, no descansa en buscar esa *imagen incómoda* forjada en un entre y más allá del arte y la escritura. Como ella explica, la imagen en la sociedad contemporánea no es imparcial. Por el contrario, siempre se debe leer/ver con un manto de desconfianza.

La crítica cultural de Richard parte de la base que la realidad posee en sí misma la potencialidad de crear una realidad diferente, radicalmente mejor que la existente. Su preocupación es interrumpir o, por lo menos, incomodar el continuum de la historia. Y cree, además, que esto es posible por medio de la materialidad estética (la imagen) en combinación con la escritura poética: en su unión está la posibilidad de encontrar ese «momento de peligro» que redima el pasado, cuestione el presente y construya un nuevo futuro.

5. Articulación y problematización analítica entre Rivera Cusicanqui, Sarlo y Richard: hacia una sociología de la imagen latinoamericana

La imagen ha sido una constante antropológica: ha existido desde los primeros grupos humanos y ha permanecido entre nosotros desde entonces. Esa presencia histórica se ha caracterizado por estar relacionada con el poder político y también los imaginarios sociales. Las imágenes, en este sentido, cumplen una función social y establecen mecanismos de sentido político-cultural que son fundamentales para entender la sociedad contemporánea. Si desde la Colonia hasta finales del siglo XX la imagen cumplió un papel crucial en la trayectoria a la modernidad en América Latina, a inicios del XXI su *operar* se ha trastocado por la emergencia de nuevos debates y contextos sociales. Esto es justamente lo que han hecho, en el presente, Rivera Cusicanqui, Sarlo y Richard: retomar la potencia de la imagen para leer/entender/desafiar la historia.

La imagen ha estado presente desde el Abya Yala. Desde entonces, han jugado un rol para sostener y desestabilizar las estructuras dominantes, pero, sobre todo, han servido también para entender el operar histórico de la sociedad latinoamericana. Con el choque cultural del invasor y el paso a la colonia, la representación se vio afectada por el monopolio de la imagen y la imposición simbólica. Para entender ese proceso, los alcances teóricos de Rivera Cusicanqui han sido fundamentales para retomar esa tensión entre colonización, descolonización y modernidad en América Latina. Desde la mirada *xi'ixi* comprendemos que la imagen es «impura», «mezclada» o «mestiza»: ella puede ser un insumo descolonizador. Como se advirtió al inicio de este trabajo sobre la historia de la Colonia y los primeros tiempos de la independencia en América Latina, el pensamiento de Rivera Cusicanqui invita a pensar la imagen desde las fisuras y los cruces culturales entre lo indígena y la asimilación occidental, pero, además, a entender la realidad latinoamericana como un entramado de tiempos y saberes superpuestos, donde la imagen puede aportar saberes entrecruzados.

Pero al producirse la trayectoria latinoamericana a la modernidad la relación entre imagen y sociedad requirió otros entramados teóricos complementarios y yuxtapuestos al trabajo de Rivera Cusicanqui. Desde ese momento, el pensamiento de Sarlo entra en escena: ¿cómo leer las texturas de la ciudad moderna y periférica de América Latina? ¿En qué fijar la mirada en un mundo urbano plagado de textos, imágenes y sonidos? Como se narra más arriba, la historia de la urbanización latinoamericana no solo fabricó nuevos imaginarios sociales basados en deseos y fantasmagorías, sino también fracturas, exclusiones y marginalidad. El siglo XX latinoamericano fue un crisol de contradicciones y fascinaciones, de contrastes y ensoñaciones. Sarlo, como una testigo atenta, logró pensar y escribir cada uno de esos fragmentos o detalles del devenir moderno de Buenos Aires. Así como para Walter Benjamin París fue la capital del siglo XIX, para Sarlo fue la capital argentina. Su trabajo teórico sobre la imagen fue pensar el panorama urbano desde la matriz del poder y la política, pero también desde la exploración poética del componer crítico-social.

Si la Colonia, la independencia y luego la construcción del Estado latinoamericano en los siglos XIX y XX fue un tiempo de extrañamiento frente al mundo, a finales del siglo pasado la exigencia analítica se vertió hacia nuevas exploraciones de la imagen, donde el arte, el *performance* y la interrupción estética cumplieron un rol central. Los insumos teóricos de la imagen de Nelly Richard debieron realizar un «corte y confección» con la historia y el presente de la región, dialogando con sus problemas de representación e imaginarios sociales. Richard trabaja explorando la cita histórica, indagando los cuerpos y diseccionando las metáforas de la modernización capitalista latinoamericana. Su foco está en aquellos residuos que han decantado en cinco siglos de historia y los productiviza para criticar el presente e imaginar el futuro. En los últimos años, su esfuerzo por leer los tiempos y modos del poder es inagotable, así como tampoco su obsesión por la imagen-pensante del hoy.

Estas tres autoras mantienen similitudes y contrastes teóricos que permiten comprender los destinos actuales de la relación entre imagen y sociedad. En el marco común, las tres elaboran una crítica a los regímenes dominantes de representación, al compartir una actitud crítica hacia las formas hegemónicas de producción y circulación de imágenes en América Latina. En efecto, coinciden en que las imágenes no son meros reflejos de la realidad —una suerte de teoría del espejo—, sino construcciones culturales atravesadas por relaciones de poder. De ahí que tengan un interés por los márgenes, lo residual y lo heterogéneo. Richard, Sarlo y Rivera Cusicanqui ponen énfasis en lo que escapa a los discursos normativizantes: lo subalterno, lo no dicho, lo invisible o lo estigmatizado. Desde

diferentes perspectivas, las tres buscan visibilizar formas de subjetividad y sensibilidad que no encajan en los cánones del arte, la historia o la política oficial. Y lo hacen, además, por medio de una interdisciplina y desplazamientos metodológicos. Ninguna de las tres se ciñe estrictamente a una sola disciplina. Sus análisis cruzan la filosofía, la sociología, los estudios culturales, la teoría crítica y la historia del arte, pero también sus propias fórmulas teóricas emergentes. Esta apertura metodológica es central en su abordaje de la imagen como fenómeno complejo, ya que más allá de sostener un eje académico-formal, su fuerza común está en el compromiso ético-político con el contexto latinoamericano. Las tres piensan *desde el sur*, aunque en diálogo o tensión con marcos teóricos europeos o norteamericanos. Su reflexión sobre la imagen está siempre situada, enraizada en las fracturas coloniales, políticas y culturales de América Latina.

Pero también en sus diferencias o contrastes se alcanza una fuerza teórico-política compartida. Si bien Richard elabora su enunciación teórica en/entre la dictadura y la posdictadura chilena enfocándose en la escena artística y la crítica cultural, Sarlo lo hace en la misma escena política argentina, pero leyendo los medios, la literatura y el espacio urbano. Por su parte, Rivera Cusicanqui se sitúa en Bolivia en paisajes caracterizados por conflictos indígenas y la tensión de descolonización y modernidad. De la misma forma, mientras Richard entiende la imagen como superficie crítica e inseparable con el arte, Sarlo la piensa como una construcción mediático-urbana y Rivera Cusicanqui como un palimpsesto colonial, mediada por la memoria y el archivo oral, la cosmovisión andina y la crítica decolonial. Para esta última, en efecto, los saberes indígenas son una crítica directa a la modernidad. En esa misma línea, Sarlo —leyendo a Benjamin y Bourdieu— concibe esa crítica como una ambivalencia que discurre entre la banalización de la cultura y el potencial interpretativo que la cultura de masas ofrece. En contraposición, Richard piensa su crítica desde la posmodernidad y apoyada con los discursos feministas. Kristeva, Derrida y Barthes son sus principales fuentes.

En síntesis, mientras Richard comprende el arte y la imagen como un espacio de resistencia y contradiscurso, Sarlo lo hace como un campo de disputa entre lo erudito y lo popular, entre la vida urbana y sus consecuencias culturales. Y Rivera Cusicanqui, por su parte, como un espacio colonizado, pero también como territorio de resignificación desde los saberes ancestrales.

Conclusiones

Como se advierte a lo largo de este artículo, las tres intelectuales han elaborado un oficio escritural y reflexivo que desborda las reglas

disciplinarios de las ciencias sociales y la filosofía, e incursionan en territorios dispersos, plásticos y residuales en la búsqueda de nuevos conceptos y problemas que exploren los devenires políticos, culturales y sensibles de la imagen. Al hacerlo, este texto buscó discutir, *desde el sur*, algunos esquemas de análisis que pueden aportar a la creación de una sociología de la imagen desarrollados —y en curso— en América Latina. La relación entre imagen y sociedad que desarrollan Nelly Richard, Beatriz Sarlo y Silvia Rivera Cusicanqui parten de contextos geográficos, políticos y disciplinarios distintos, pero todas elaboran una crítica profunda a las formas en que la imagen opera en la configuración del poder y la subjetividad en América Latina. Mientras Richard apuesta por una crítica desde el arte y la teoría posmoderna, Sarlo lo hace desde los medios y la cultura urbana, y Rivera Cusicanqui, desde los saberes indígenas y la memoria oral. En suma, el pensamiento de las tres dialoga en un campo común: el de una imagen que no es inocente, sino campo de lucha simbólica, histórica y política.

Contribución de autoría

Tomás Peters cumplió con todas las fases CRediT.

Fuente de financiamiento

Este artículo es resultado del Fondecyt de Iniciación N.º 11240541: «Poder, influencia, conocimiento y cambio en la configuración de la institucionalidad cultural reciente en Chile: hacia una sociología de las políticas culturales», financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile.

Potenciales conflictos de interés

Ninguno.

Agradecimientos

Agradezco los comentarios de los evaluadores anónimos. Sus aportes ayudaron a mejorar sustantivamente este artículo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alcántara Sáez, M., Rivas Pérez, C. y Rodríguez Balmaceda, C. G. (2024). Sociedades cansadas y democracias fatigadas en América Latina. *Revista Mexicana de Sociología*, 86, 145-178. <https://mexicanadesociologia.unam.mx/index.php/v86ne/645-v86nea5>

Alcina, J. (1991). *El arte precolombino*. Akal.

Camacho, F. y Ramírez, L. (2018). Fotografía y memoria visual de la dictadura militar. Reflexiones desde la historia. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 34, 53-70.

Cánepa-Koch, G. y Kummels, I. (Eds.) (2018). *Fotografía en América Latina. Imágenes e identidades a través del tiempo y el espacio*. Instituto de Estudios Peruanos.

Díaz-Herrera, C. (2020). Sociología de la imagen en Silvia Rivera Cusicanqui: conceptualización teórica y metodológica de una disciplina dialéctica, discursiva y rebelde. *Izquierdas*, 49(99). <https://dx.doi.org/10.4067/s0718-50492020000100299>

Errazuriz, L. H. y Leiva, G. (2012). *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989*. Ocho Libro Editores.

Galaz, G. e Ivelic, M. (1981). *La pintura en Chile: desde la Colonia hasta 1981*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Grondin, M. y Viezzer, M. (2023). *¡Abya yala! Genocidio, resistencia y sobrevivencia de los pueblos originarios de las Américas*. Econautas.

Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes*. Fondo de Cultura Económica.

Gubern, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual*. Anagrama.

Keen, B. (1984). *La imagen azteca*. Fondo de Cultura Económica.

Longoni, A. y Bruzzone, G. (Eds.). (2008). *El siluetazo*. Adriana Hidalgo.

Luhmann, N. (2006). *El arte de la sociedad*. Herder.

Martínez C., J. L. (2009). Registros andinos al margen de la escritura: el arte rupestre colonial. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 14(1), 9-35. <https://www.scielo.cl/pdf/bmchap/v14n1/art02.pdf>

Mercader, S. (2024). *Punto de vista. Historia de un proyecto intelectual que marcó tres décadas de la cultura argentina*. Siglo XXI.

Milaneso, N. (2020). *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*. Siglo XXI.

Montaldo, G. (2016). *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en*

Argentina. Fondo de Cultura Económica.

Moreno-Vera, J. R. y Martínez-Llorca, F. J. (2020). La narrativa del colonizador: la América Precolombina, un contenido 'invisible' en los libros de texto españoles. *Izquierdas*, 49, 341-351. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492020000100220>

Richard, N. (1989). *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y política(s)*. Francisco Zegers.

Richard, N. (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Ediciones Universidad Diego Portales.

Richard, N. (1986). *Margins & Institutions. Art in Chile since 1973*. Art & Text.

Richard, N. (2000). *La insubordinación de los Signos. Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Cuarto Propio.

Richard, N. (2001). *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Cuarto Propio.

Risco, A. M. y Accatino, S. (Eds.) (2023). *Poderosas. Imágenes que confrontaron el orden dictatorial en Chile*. Ediciones UAH.

Rishel, J. y Stratton-Pruitt, S. (Comps.) (2007). *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*. Fondo de Cultura Económica.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. Piedra Rota.

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

Rivera Cusicanqui, S. (2022). Oralidad, mirada y memorias del cuerpo en los Andes. *Polyphōnía. Revista de Educación Inclusiva*, 6(2).

Rojo, G. (2021). *La cultura moderna de América Latina. Primera modernidad (1870-1920)*. Vol. I. LOM.

Rojo, G. (2022). *La cultura moderna de América Latina. La segunda modernidad (1920-1973)*. Vol. II. LOM.

Rojo, G. (2023). *La cultura moderna de América Latina. La tercera modernidad (1973-2020)*. Vol. III. LOM.

Santa Cruz, E. (2022). *La máquina de las multitudes. Ilusión y cine en Chile, 1900-1950*. Palinodia.

Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Nueva Visión.

Sarlo, B. (1996). *Instantáneas: medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Ariel.

Sarlo, B. (2011). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1927*. Siglo XXI.

Sarlo, B. (2012). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. Siglo XXI.

Sarlo, B. (2014a). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Siglo XXI.

Sarlo, B. (2014b). Persuasión de las imágenes. Estéticas sociales y políticas. En T. Ariztía (ed.), *Cátedra Norbert Lechner. 2012- 2013* (pp. 21-33). Ediciones Universidad Diego Portales.

Sarlo, B. (2025). *No entender. Memorias de una intelectual*. Siglo XXI.

Siracusano, G. (2005). *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVII*. Fondo de Cultura Económica.

Velandia, Darío. (2021). *Destrucción y culto. Políticas de la imagen sagrada en América y España (1563-1700)*. Uniandes.

Yujnovsky, Ines (coord.) (2022). *Historias Latentes. Perspectivas de la fotografía en América Latina*. Ampersand.

Tomás Peters es sociólogo, magíster en Teoría e Historia del Arte y doctor en Estudios Culturales por Birkbeck, University of London. Académico de la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Sus áreas de investigación son la sociología del arte y la cultura, los estudios culturales, y la historia y la teoría de las políticas culturales en América Latina.

Recepción: 4/2/2025
Aceptación: 21/4/2025