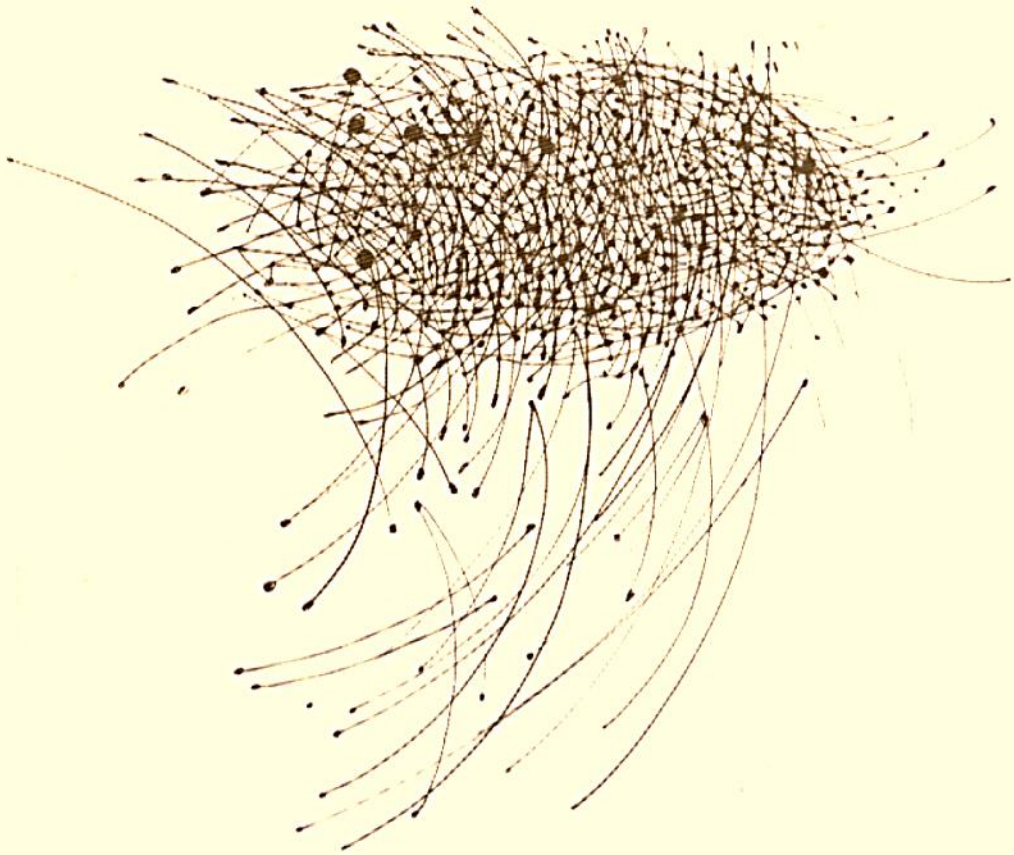

encuentro

estética(s) CONTEMPORÁNEA(S)

FUNDACIÓN SIMÓN I. PATIÑO

Índice

Presentación 4
Una Síntesis Introductoria 6
Programa 12

Estética(s) y Filosofía
Estética y política en la filosofía de Jacques Rancière
Ricardo Arcos Palma 14
Resistencia y agresión en la estética andina
Blithz Lozada 24
Epistemología y estética india
Germán Montaño 39
Filosofía de la música. Avances contemporáneos hacia la asignación de concepto
Ivan Oroza 47

Estética(s) y Literatura
Los mundos posibles de la ficción
Fanny Abregú 53
Modelar versus representar
Luis Pardo 61
Las instancias simbólicas de Saenz en Felipe Delgado
Adolfo Cárdenas 73
Ética y literatura
Gilmar G. Salinas 75
Comentario: estética y literatura
Mónica Velásquez 85

Estética(s) y Artes Visuales
La cita, el remake y la apropiación en el arte contemporáneo
Alejandra Dorado 88
Carne sin verbo
María Galindo 94
La Estética del aburrimiento o el aburrimiento de la Estética
Pedro Querejazu 105
Culto oculto, texto curatorial
Rodrigo Rada 129

RESISTENCIA Y AGRESIÓN EN LA ESTÉTICA ANDINA

Lic. Blithz Y. Lozada Pereira, M.Sc.[1]

"¡Aprended a reíros de vosotros mismos como hay que reír!"
Friedrich Nietzsche

RESUMEN

Asumiendo que los estudios culturales incluyen tanto perspectivas etnohistóricas como de interpretación ideológica, este artículo muestra cómo, determinadas expresiones andinas y en particular el baile, representan en la larga duración, continuidades y escansiones de una estética que ha oscilado entre la resistencia y la agresión. Considerando que toda producción cultural, sea material o espiritual, se expresa mediante una forma perceptible, el artículo sugiere lineamientos para la construcción de una historia de la estética andina. Se trata de interpretar los gestos y los colores, los ideales y las utopías, los mensajes, las formas y los gustos en las actitudes vivencialmente valoradas, formalmente orientadas, grupalmente reconocidas y socialmente relevantes. Sin embargo, el hilo conductor que guía tal propuesta no son los textos técnicos de elaboración filosófica ni el recuento exhaustivo de la descripción de las obras artísticas. Se trata de encontrar en las manifestaciones colectivas y en las representaciones compartidas, expresiones estéticas motivadas o condicionadas por relaciones del poder prevaleciente. La oscilación de la resistencia a la agresión, gesto advertido e intensificado en los últimos años de la coyuntura política que vive Bolivia, permite entender en este sentido, cómo la práctica del baile en las fiestas folklóricas y las celebraciones populares es una revancha de resentimiento que aplasta los derechos y cánones estéticos de los *otros*: de quienes no comparten los condicionamientos culturales ni discursivos de esta u otra época.

[1] Blithz Lozada estudió Filosofía, Economía y Ciencias Sociales. Ha obtenido títulos de maestría en Filosofía, Ciencias Políticas y Gestión de la Investigación Científica. Es docente e investigador de postgrado y pregrado en las Facultades de Humanidades y Derecho de la Universidad Mayor de San Andrés. Tiene 13 libros y ha publicado en revistas especializadas o presentado a congresos o eventos científicos, 41 artículos. El presente texto fue leído por el autor en el Encuentro sobre estéticas contemporáneas auspiciado por el Espacio Simón I. Patiño, en octubre de 2007.

1. Estética, utopía y cultura

El pensamiento utópico nació de los deseos compartidos frente a los problemas sociales[2]. Sin embargo, al configurarse como gestos de denuncia de los problemas de la realidad histórica, dibujaba una expresión aprehensible: expresaba una estética. Es decir, al ponerse de manifiesto los deseos y los ideales de los grupos subalternos, se hacen evidentes las críticas al poder, las sátiras sociales denuncian las inequidades y la expoliación: se hace patente cierta estética realista que rechaza pero que también anhela, que padece y que inmediatamente aspira, que critica y que se regocija en el anuncio. Éste es el fondo de las formas de acción colectiva guiadas por ideales sociales: expresan una estética.

La palabra αιστεσισ que ha dado lugar al término "estética", significa en griego, "percepción"[3]. De ahí que el idealismo alemán la concibiera como la etapa "inferior" para el desarrollo de la ciencia. Sin embargo, pronto se reivindicó la intuición sensible que refiere la aprehensión de lo bello, tanto en el arte como en la naturaleza. Posteriormente, su sentido se desplazó al juego, a la conciliación de lo racional y lo sensible, y, con la culminación del idealismo absoluto de Hegel, resultó que la estética abandonaba el reino de la ilusión para anclarse en la más tenaz realidad: la del espíritu.

Con filósofos como Nietzsche, la belleza ganó terrero en lo trágico reservándose el trabajo estético a intuir las contradicciones. Posteriormente, entre visiones fenomenológicas y románticas terminó siendo representada, gracias a filósofos radicales, con una doble referencia: tanto es el estudio de las representaciones ideales de belleza como incluye también sentimientos de acritud motivados por la realidad histórica. Mientras Kierkegaard desvaloró la dimensión estética por banal, Heidegger la entendía como la subjetividad que se saborea a sí misma y Jaspers teorizaba acerca de la ausencia de compromiso en toda contemplación placentera.

En fin, sea como fuere, al parecer, la estética está vinculada a las representaciones históricas, culturales y sociales que focalizan partes privilegiadas de la realidad para destacar sus paradojas o su fealdad. Pero, si bien anatemizan determinados estilos repudiados, destacan formas bellas; si bien proyectan gestos de rechazo, articulan formas deseables. Así, concatenando sonidos y dibujando imágenes que motivan vivencias de agrado y placer, frente a la denuncia de lo real aparece el ideal estético, el ideal esbozado tanto en las representaciones de lo bello en el arte y la naturaleza, como el ideal patente en las expresiones artesanales y en la misma existencia individual, el ideal de buen gusto y de las valoraciones que los otros nos invitan a hacer de nosotros mismos.

Pero es necesario regresar al tema de las utopías. Que éstas nazcan de los deseos compartidos implica un origen vinculado al sentimiento popular. Es decir, por ejemplo, en Inglaterra, fueron las condiciones sociales y políticas de los siervos en el régimen feudal las que incidieron para que estos actores soñaran en paraísos donde se habrían borrado la opresión, la injusticia y la indigencia. Los autores utopistas recogieron esos sueños en forma literaria, presentando países, islas o mundos con características ideales.

---

[2] Véase de A. L. Morton, *Las utopías socialistas.* Ed. Martínez Roca S.A. Barcelona, 1970. pp. 11 ss.

[3] *Breve diccionario de filosofía* de Max Müller y Alois Halder. Ed. Herder. Barcelona, 1976. pp. 149 ss.

Así, los sueños populares formaron imágenes estéticas "socialistas" de una sociedad ideal y utópica: negación teórica y práctica del mundo histórico, feudal y capitalista.

En los Andes, la estética de la rebelión, de la utopía, se expresa de múltiples formas. Sin embargo, una imagen recurrente en la larga duración es la del amaru. En la cosmovisión andina, dicha imagen refiere impulsos de desequilibrio y destrucción: es una fuerza explosiva y violenta asociada al granizo. Pero también es la fuerza genésica que provoca el cambio y que da lugar a un nuevo orden originario: génesis caótica que simboliza la irrupción del pachacuti. Está relacionado con el agua y se presenta como dragón, rayo o reptil, pero también es el monstruo felino k'oa. Toma su fuerza del aka-pacha y vinculándose con los ríos, las serpientes y los peces, expresa el flujo subterráneo que da fuerza vital a las cumbres, de donde nace todo flujo y movimiento del universo. El amaru refiere el asecho continuo de la inestabilidad anunciada por las lluvias y el arco iris, media entre el Camacpacha y la Pachamama y se lo imagina operante en los pálpitos subversivos de las colectividades dominadas y de los individuos oprimidos, convirtiéndose en una fuerza política que cuando irrumpe, destruye los órdenes de poder y desmorona la conciliación de intereses pactados: Tal, la estética del cambio.

2. La estética de la utopía andina

El autor peruano Alberto Flores Galindo sostiene que la utopía en los Andes aparece con particularismos específicos que construyen una determinada imagen del hombre, la historia, el futuro y la política. Piensa[4] que el sentido literal de la palabra "utopía" (eu-topos: negación de un lugar, afirmación de su inexistencia), desautoriza hablar de una "utopía andina". Así, en los Andes, ésta no implicaría la imagen soñada de un futuro que niega el presente. Por el contrario, el futuro se representaría como la resurrección simbólica y estética del pasado[5].

Manuel Burga y Alberto Flores Galindo[6] piensan que la utopía andina es la proyección del pasado sobre el futuro: constituye la identidad de los campesinos de los Andes. Por su parte, Henrique Urbano[7] dice que el discurso utópico es la proyección del futuro como una idea global del mundo, emergente del impacto occidental de contenido cristiano.

Entendiendo que toda estética cultural tiene su propia lógica, asumiendo por otra parte, lo que dice José Sánchez-Parga[8] respecto de la construcción social de lo lógica que guía la acción colectiva (la socio-lógica), es posible establecer las valoraciones específicas respecto de lo que se considera "bello" en los Andes y seguir la historia de la formación del gusto étnico en contextos caracterizados por procesos de hibridación con intensidades de interacción.

---

4 *Buscando un inca: Identidad y utopía en los Andes*. Ed. Horizonte. Lima, 1988. pp. 25 ss. Véase también con Manuel Burga, "La utopía andina". En *Allpanchis Phuturinqa Nº 20.* IPA. Cusco, 1982. p. 87.

5 *Cfr.* al respecto, el texto de José Sánchez-Parga, "Motrices de la utopía andina: Acuerdos y disensiones". En *Ecuador Debate Nº 15*. Centro Andino de Acción Popular. Quito, 1988. p. 185.

6 "La utopía andina". En *Allpanchis Phuturinqa Nº 20. Op. Cit.* 1982. pp. 86, 88.

7 "Discurso mítico y discurso utópico en los Andes". *Allpanchis Phuturinqa Nº 10.* 1977. p. 10. "Del sexo, incesto y los ancestros del Inkarrí: Mito, utopía e historia en las sociedades andinas". En *Allpanchis Phuturinqa Nº 17*. Cusco, 1982. p. 97.

8 "Motrices de la utopía andina". *Op. Cit*. p. 136.

Si la lógica de la utopía andina expresa la reproducción del pasado en la memoria colectiva de las sociedades andinas para transformarlo en alternativa del presente, no sólo es posible entender, con la noción andina de "utopía", como indica Flores Galindo[9], la historia campesina; también dicha socio-lógica constituye en interacción cultural multifacética, la estética de los grupos étnicos.

Encontrar sentido en la afirmación estética de una identidad que se construye, sea para resistir o para agredir, implica dimensionar la expresión de lo bello y el propio gusto como un escenario de manifestación sensible. Desde el siglo XVI hasta nuestros días, la estética andina se desarrolló como un conjunto de expresiones colectivas: expresiones que se configuraron y se sucedieron en las movilizaciones indígenas, en los gestos compartidos ante encrucijadas históricas, en las imágenes míticas del pachacuti y del Paitití, en los olores de procedencia vernácula y el reconocimiento que estimulan, en la ilusión indigenista de un proyecto aristocrático que restablecería la monarquía incaica y el proyecto de Vilcabamba; en fin, y de manera incisivamente persistente, en las expresiones artísticas condensadas, desde el movimiento del taqui onqoy hasta las múltiples afirmaciones actuales de la música y el baile, desde un arte barroco mestizo que encubría identidades étnicas aplastadas, hasta un arte fagocitario que entre curiosidades postmodernas y veleidades folklóricas, agrede, obliga a detenerse en él y a representarlo como si fuera la única opción posible de afirmar individualmente, los valores estéticos avalados socialmente.

Manuel Burga y Alberto Flores piensan que durante cinco siglos, la utopía andina sirvió "eficazmente para mantener vivas las esperanzas de los indígenas... meta inalcanzable para movilizar a las multitudes campesinas y finalmente aligerar las diferentes formas de explotación que pesaban sobre los indígenas desde los tiempos coloniales"[10]. Así se constituyó una representación del mundo configurando una imagen actoral que establecía un guión para los protagonistas étnicos. Es decir, se formó y transformó entre los avatares de la historia, un sentido ambiguo de resentimiento e idealidad: una "estética andina" que motivara, compensara o que predispusiera a soportar la expoliación, procurando desplegar, o expresiones románticas y sumisas o, gestos agresivos de identidades aplastadas deseosas de levantar la cabeza.

La utopía andina constituiría una elaboración colectiva que, desde el siglo XVI, implicó que los vencidos se apropiaran de las formas de los vencedores y les dotaran de su propio significado agregándole su gusto autóctono y privándole de lo que rechazaban. Teresa Gisbert[11] ha mostrado cómo en el arte barroco mestizo, por ejemplo, las imágenes de procedencia vernácula se mimetizan, los códigos nativos se esconden y los mensajes indígenas no pierden su contenido ni su fuerza simbólica inclusive cuando se mezclan con representaciones artísticas del arte religioso impuesto por España en la colonia. Esa tendencia estética, sin embargo, ha cambiado en cinco siglos de historia. En el siglo XXI asistimos a una afirmación sin ambages: la resistencia se ha convertido en agresión, lo subalterno se ha vuelto agobiante, lo proscrito se ha hecho folklórico y las identidades dominadas de antes, ahora apabullan con sus pulsiones hegemónicas.

---

9 *Buscando un Inca. Op. Cit.* pp. 70, 413 ss.

10 "La utopía andina". En *Allpanchis Phuturinqa Nº 20. Op. Cit.* 1982. pp. 87, 89 ss., 96-7.

11 *Cfr. Iconografía y mitos andinos en el arte.* Ed. Gisbert y Cía. S.A. La Paz, 1980. pp. 17 ss.

Los momentos constitutivos de la estética andina hay que rastrearlos relacionándolos con los procesos de poder y resistencia. Las relaciones de sometimiento cultural y específicamente artístico en Bolivia han variado de la resistencia a la agresión. Aunque desde hace más de medio siglo, la afirmación indígena prosigue una tendencia de valoración creciente, gracias a la última coyuntura política, los signos de agresión estética han volcado los gestos de antaño, y hoy, de súbito, aparecen como irrefrenables. No sólo por sus motivos, mensajes y cánones estéticos, sino por la manera como forman y reproducen el gusto, pareciera que, entre el consumo masivo y la globalización, existe un escenario en expansión donde las identidades étnicas no sólo se afirman con asertividad e intolerancia, sino donde actúan con una declarada agresión en contra de todo lo que se asocia según curiosos criterios de distinción, con la estética occidental.

En el siglo XVI, Vilcabamba y el taqui onqoy fueron las principales concreciones de la utopía, y por tanto, de las expresiones estéticas que destacaron por su carga política de resistencia. En el siglo XVII en el Perú, se expresaría en la producción intelectual de Garcilaso de la Vega y de Felipe Guamán Poma de Ayala, un sentido estético de subsistencia de la cultura material y espiritual. En el XVIII, la utopía se habría expresado en las multitudinarias y asombrosas rebeliones campesinas, en los cercos de agonía que fueron liderados por carismáticos indios como los Amaru y los Catari.

En el siglo XIX, tiempo de finalización de la colonia española, las "guerras de castas" originaron las abruptas distancias "estéticas" entre quienes se sentían familiar, racial y culturalmente vinculados a los centros de poder, debiendo naturalmente reproducir el "buen gusto", y quienes eran la supuesta rémora racial de los países andinos emergentes. Finalmente, en el XX, los movimientos campesinos en contra de la hacienda, por la defensa de la comunidad y la afirmación regional habrían configurado estilos de expresión colectiva, símbolos y gestos compartidos para consolidar formas de reconocimiento, adscripción y febril actividad política de quienes fueron siempre "otros" y de quienes estuvieron siempre "abajo". Tales éxitos, sin embargo, excedieron las expectativas.

Debido a que el objetivo de este artículo es sólo motivar reflexiones a partir de la interpretación de la estética en los Andes, el programa de investigación descrito supone sin duda, un exhaustivo trabajo etnográfico, la fértil combinación de enfoques interdisciplinarios y la definición de líneas donde se reúnan múltiples energías y perspectivas de enfoque.

Sin embargo, debido a la importancia que tiene el baile en los Andes, es posible verter ciertas interpretaciones respecto del sentido estético que éste ha tenido en la larga duración. Para tal efecto, es posible considerar dos momentos interesantes: la resistencia a la imposición ibérica expresada en el taqui onqoy, las tensiones en el interior del imperio incaico y los procesos estético-políticos del siglo XVI. En segundo lugar, lo que hoy se da en el mosaico híbrido del mestizaje boliviano, en la fiesta y el baile: abusiva agresión a los derechos civiles y la expresión de manifestaciones que apenas atinan a sobresalir, con acciones disfrazadas de discursos religiosos o culturales, por la grotesca embriaguez del exceso.

3. El baile en los Andes: De la resistencia a la agresión

La resistencia imperial desde Vilcabamba en el siglo XVI ha sido descrita por Nathan Wachtel[12] quien señala tres momentos protagonizados por Manco Inca, Tito Cusi y Túpac Amaru I. Se trata de momentos en los que se advierte una estética reactiva. Manco Inca, pese a ser inicialmente un rey títere de Francisco Pizarro, pese a que fue coronado con apoyo de los españoles y defendía a Huáscar, pese a que perdió el respeto de los indios, se convirtió en el símbolo de la resistencia contra España. Reunió un ejército de 50 mil hombres y sitió por más de un año al Cusco, lideró la alianza de varios grupos étnicos y asestó efectivos golpes. Ante la rearticulación del ejército ibérico se retiró a Vitcos, en Vilcabamba, lugar, geográfica, política y simbólicamente estratégico, donde reinstauró el culto al Sol y rechazó todo lo hispánico. A pesar de que castigaba a los indios colaboradores de los españoles fue traicionado y murió asesinado. Su sucesor fue el hijo que él eligió: Sayri Túpac. Así, el culto al Sol representó el símbolo más denso de la resistencia al dios cristiano y a quienes lo proclamaban.

Sayri Túpac fue coronado después de varios años de la muerte de su padre debido a su edad. Por el hostigamiento de los españoles, no continuó enfrentándolos y comenzó una connivencia con ellos. Consiguió una bula papal que le autorizaba a desposar a su hermana, pero murió envenenado, siendo sucedido por su medio hermano, Tito Cusi, quien otra vez protagonizaría duros enfrentamientos contra los españoles. Tito Cusi dirigió una rebelión con miles de armas fabricadas para el efecto. Organizó y reunió alimentos para sustentar a enormes ejércitos por largo tiempo e intentó usar arcabuces y caballos. La táctica fue delatada por un curaca y no prosperó. Pero fue capaz de reavivar la esperanza política y religiosa de los indios que continuaban la resistencia. La alternancia estética de la connivencia y la agresión es otra expresión, en el plano de las formas y de la constelación de imágenes, de la lógica andina: oscilante, de inversión, simétrica y rigurosa.

El año 1565, sus aspiraciones de triunfo disminuyen y Tito Cusi aceptó políticamente, el acceso de misioneros en Vilcabamba. Él fue bautizado y auspició la evangelización de los indios, perdiendo el argumento religioso como móvil para liderar campañas contra los españoles. Así, la estética religioso-militar sustentada como una táctica simbólica de contraposición al enemigo invasor, terminó diluyéndose en la imagen de subordinación al poder majestuoso y sobrenatural del dios europeo con poder irrefrenable. El último hito histórico en Vilcabamba lo protagonizó Túpac Amaru I, quien después de liderar varias campañas, fue capturado por Francisco de Toledo y sufrió simbólica y efectivamente, el mismo martirio y muerte de Atahuallpa. Después de su apresamiento fue decapitado ocasionando en los indios una nueva y profunda derrota: la estética del escarnio, el terror y la sumisión se había consumado otra vez. Para entonces, el Perú había sido pacificado debido a que hacia 1572, la otra expresión política contraria a los españoles, el movimiento estético del *taqui onqoy*, también fue aplastado.

Según Marco Curatola[13], el *taqui onqoy* y el *moro onqoy* constituyeron formas indias del "culto de crisis", expresiones de resistencia en contra de la aculturación

[12] Véase "Rebeliones y milenarismo". En *Ideología mesiánica del mundo andino.* Comp. Juan Ossio. 1973. pp. 106 ss., 112 ss., 124.

[13] *Cfr.* "Mito y milenarismo en los Andes". En *Allpanchis Phuthurinqa Nº 10. Op. Cit.* 1977. pp. 65-6. También véase "El culto de crisis del moro oncoy". En *Etnohistoria y antropología andina.* Primera Jornada del Museo Nacional de Historia. Lima, 1978. pp. 191-2.

precautelando el propio sistema de valores y las representaciones colectivas tradicionales: se trata de una estética de resistencia. Admitiendo que los "cultos de crisis" como afirmación radical andina, representaron el intento de reconstruir el mundo que se desintegraba, Curatola indica sus tales rasgos fueron los siguientes: 1) se dan en sociedades fundadas en linajes, por consiguiente, con una estética estamental y diferenciada abismalmente. 2) expresan creencias y representaciones colectivas generadoras de gestos comunes de acción. 3) aparecen en medio de un contexto marcado por la anomia y el deterioro de las tradiciones, careciendo de referentes colectivos y de valores estéticos que reivindiquen la afirmación de las identidades. Y, 4) se coronan gracias a la presencia de un Mesías. En los Andes tales rasgos se habrían cumplido a cabalidad en el *moro onqoy*.

Con relación al *taqui onqoy*, Steve Stern[14] dice que el movimiento iniciado en 1564 fue la respuesta indígena a los intentos de reclutar mano de obra para las minas de Huamanga, Es decir, el rechazo y resistencia a ser objeto de nuevas exacciones económicas, generó una estética de resistencia en la danza, movimiento que posteriormente se extendería a otras regiones. Simbólicamente, expresó una alianza de las divinidades andinas para derrotar al dios cristiano, incluyendo a miles de adherentes que practicaban el culto a las huacas. La estética de la guerra ritual refiere aquí la anticipación de lo que es anhelado socialmente: aplastar a la religión cristiana. Los oficiantes eran lucanas, soras, chocorvos y muchos otros indios. La estética expresaba un carácter extático, políticamente subversivo y simbólicamente lapidario. Se asumía que las huacas "poseían" a los indios, quienes temblaban, se sacudían, se derrumbaban y bailaban frenéticamente convirtiéndose en los "voceros de los dioses": el "mal del baile" los dominaba en el entusiasmo, se hacían *dioses*.

Los indios creían que las huacas crearían un nuevo mundo, pletórico de bienes, sin enfermedades ni españoles: el paraíso andino. Las huacas sembrarían gusanos para que royeran el corazón de los peninsulares, por lo que quedarían hambrientas y sedientas, debiendo los indios ofrecerles sacrificios. Los "taquiongos" eran guardianes de la comunidad, evitaban contacto con los españoles, realizaban rituales de purificación, difundían mensajes sagrados y reproducían la cosmovisión del retorno. La estética que niega el progreso aparece aquí como un designio cósmico. La belleza en la convulsión, la magnificencia extática y la libertad intensa se hacían evidentes en los posesos que eran hombres o mujeres, jóvenes, viejos o niños.

Luis Millones[15] dice que los profetas, pintados de rojo, recibían ofrendas de los creyentes en un contexto de ayunos y penitencias prehispánicas. Los españoles persiguieron al movimiento y durante los siete años que duró, castigaron a ocho mil indígenas con el temor generado por la estética del escarmiento: obligaron a los líderes más visibles a retractarse públicamente y persiguieron con saña a los curacas adeptos, a quienes aplicaron multas y servicios extraordinarios. El indio común fue azotado y se le cortó el tocado que le servía como distintivo étnico. Aparte del líder principal del *taqui onqoy*, hubo dos mujeres que adoptaron nombres cristianos, "Santa María" y "María

[14] "El taki onkoy y la sociedad andina: Huamanga, siglo XVI". *Allpanchis Phuturinqa Nº 19. Op. Cit.* pp. 49 ss.

[15] **"Un movimiento nativista en el siglo XVI: El taki ongoy" y "Nuevos aspectos del taki ongoy". En *Ideología mesiánica del mundo andino.* Biblioteca de Antropología. Lima, 1973. pp. 85 ss. y pp. 97 ss.**

Magdalena", apropiándose de símbolos cristianos lo que reforzaría el movimiento[16]. Pero, la ambigüedad de estos identificadores estéticos también representaba la crisis de confianza en la capacidad de las huacas para destruir al dios del monoteísmo ibérico[17].

Nathan Wachtel[18] compara el movimiento de Vilcabamba con el *taqui onqoy*. Si se admite que el milenarismo fue un fenómeno de cuestionamiento de la sociedad, una crisis en la que se afirmaron las representaciones, preferencias, sueños y prácticas de un pasado románticamente idealizado, entonces el movimiento del *taqui onqoy* fue más milenarista que la resistencia de Vilcabamba. Tito Cusi empleó una "táctica" de aculturación en Vilcabamba que no disminuyó la violencia; en el *taqui onqoy*, en cambio, la aculturación fue combatida, advirtiéndose que los indios esperaron que la unión de las huacas ocasionara la derrota de los españoles.

Para Steve Stern[19], sin embargo, el rechazo de los indios al dios cristiano no se dio en el *taqui onqoy* de Huamanga. Al respecto, dice que "en vez de rechazar a las poderosas divinidades extranjeras que habían sido impuestas, trataron de incorporarlas al panteón de potencias sobrenaturales con quienes buscaban establecer relaciones de equilibrio". Aunque no se puede negar que hubo rechazo a la aculturación, la ambigüedad andina y las representaciones que vinculan la religión con la política, dieron lugar a que el reconocimiento del poder y la fuerza de los españoles, implicara también aceptar a su dios con toda la carga estética que representaba.

Finalmente, el movimiento fracasó. A pesar de que los indios mostraban la diferencia entre las huacas y el dios cristiano: aquéllas hablaban mientras que éste era sólo un lienzo o una cruz; las huacas no pudieron evitar el poder ibérico que se extendió desde la extirpación de idolatrías hasta la construcción de catedrales, desde la proscripción de los líderes religiosos nativos hasta el acrecentamiento hegemónico del poder eclesiástico. Así, se consolidó una nueva estética no sólo religiosa, sino ante todo política, social y cultural. Por lo demás, se precipitaron las sanciones económicas sobre los curacas, hubo mayor fragmentación étnica y se dio una nueva derrota simbólica encerrando a las mujeres en los claustros y con la desaparición del principal líder pese a que se había retractado públicamente.

Según Nathan Wachtel[20], el movimiento representó en el imaginario de los indios, la alternancia, la *mita* o el turno religioso. Los dirigentes del *taqui onqoy* habrían difundido la idea de que terminó el tiempo del dios cristiano, de que se había invertido la *pacha* y correspondía de nuevo, el tiempo de las huacas. Esta representación cíclica de la religión refiere el retorno de la historia y muestra la estética de los movimientos culturales: todo debía reflejar la inversión. Según tal lógica, la imposición del dios cristiano tendría que haber sido sólo temporal, produciéndose en el frenesí del baile, considerado tanto causa como efecto simbólico, del *pachacuti* del *taqui onqoy*: reunión de las huacas en torno a Pachacámac y las deidades del lago Titicaca para aplastar al dios ibérico.

---

16 Véase de Nathan Wachtel "Rebeliones y milenarismo". En *Ideología mesiánica del mundo andino.* p. 129.

17 Véase el texto de Steve Stern "El taki onkoy y la sociedad andina". *Allpanchis Phuturinqa Nº 19.*. p. 66.

18 "Rebeliones y milenarismo". En *Ideología mesiánica del mundo andino. Op. Cit.* pp. 118, 128.

19 "El taki onkoy y la sociedad andina". En *Allpanchis Phuturinqa Nº 19. Op. Cit.* 1982. pp. 56, 59.

20 "Rebeliones y milenarismo". En *Ideología mesiánica del mundo andino. Op. Cit.* pp. 120-1.

José Sánchez-Parga[21] interpreta la "enfermedad" del *taqui onqoy* manifiesta en el paroxismo de la danza: estética extática extrema que conduce a la muerte. Se trataría de una disposición socio-cultural que suprime la individualidad y aúna las fuerzas de enfrentamiento produciendo efectos religiosos de orden catártico. Según Marco Curatola[22], la histeria con efusivas adoraciones, chicha, harina de maíz blanco y estruendosos gritos expresaba el sentimiento de los indios como víctimas de los españoles. Que los indios se tiñeran de rojo los rostros y el cuerpo, expresaba simbólicamente el momento de crisis. Similares actos hubo después del terremoto de Arequipa, cuando los indios se vistieron de colorado, también sucedió lo mismo durante el movimiento de Santos Atahuallpa: sus seguidores usaban camisas pintadas y la esposa del Incarrí llevaba veinte polleras con los colores del arco iris: estética de lo descomunal que aúna la totalidad. La estética andina expresó así los momentos críticos, el *pachacuti* y la inversión: mostró el color rojo presente en el puma de los mitos de Huarochirí, el color que evoca al amaru como felino y que refiere el arco iris como el anuncio de la disposición de un nuevo orden manifiesto en la policromía.

Marco Curatola[23] analiza otro movimiento de crisis, el *moro onqoy*. Aquí los indios acudieron a sus huacas locales vinculadas con los ayllus y se alejaron de la divinidad asociada al orden anterior a los españoles: el Sol. Esto evidencia la fragilidad de la imposición inca del dios imperial, también muestra la importancia de la religión local en el imaginario andino constituyéndose también una estética de resistencia, en este caso en el contexto de un enfrentamiento interno. La confianza de los indios en sus deidades y la esperanza de que se liberarían de los dioses impuestos y de los sistemas económicos y políticos asociados a ellos, implicaba también romper la estética incaica.

En 1589, siendo el *moro onqoy* otro "culto de crisis", los indios creían que era la respuesta que debían dar ante los dioses ancestrales que los castigaban con epidemias. Si el *taqui onqoy* fue la enfermedad del baile, el *moro onqoy* fue la enfermedad de los colores asociada al arco iris y al *pachacuti*: anunciaba el regreso del culto atávico. Así, ambas estéticas representan, en primer lugar, la resistencia de la danza que se extrema inclusive en la muerte, y, en segundo lugar, la resistencia polícroma que obnubila, confunde y produce un efecto de unidad en la vorágine del color en oposición a la luz blanca y brillante del dios del cristianismo.

En 1595 apareció en Suaquirca un indio ladino que haciéndose pasar por enviado del demonio y de las enfermedades, instigaba a adorar a las antiguas huacas. En medio de la conmoción una anciana fue asesinada por practicar el catolicismo y el líder del movimiento reunió muchas ofrendas. Delatado por un curaca, pronto terminó su protagonismo. Se retractó e instó a sus seguidores a arrepentirse y a seguir las enseñanzas de los sacerdotes españoles. Sin embargo, su influencia logró inclusive que un curaca desconociera los matrimonios cristianos de los comuneros, eligiendo él nuevas esposas para los indios. Durante el proceso aparecieron seguidores del movimiento que inducían a la "purificación" bañándose en la confluencia de dos ríos y a

---

21 "Motrices de la utopía andina: Acuerdos y disensiones". *Ecuador Debate Nº 15.* Quito, 1988. pp. 125 ss.

22 "Mito y milenarismo en los Andes". En *Allpanchis Phuthurinqa Nº 10. Op. Cit.* 1977. pp. 67 ss., 77 ss.

23 "El culto de crisis del moro oncoy". En *Etnohistoria y antropología andina.* Primera Jornada del Museo Nacional de Historia. Lima, 1978. pp. 182 ss., 191.

adorar un árbol para liberarse de la muerte. Los hechiceros anunciaban castigos para los indios que usaran cualquier instrumento o vestido español. El movimiento también colapsó y sus seguidores se arrepintieron frente a los curas españoles en medio de un llanto generalizado. Se trataba de una estética de resistencia abortada por la explosión de poder, estética convertida en gestos de sumisión, pleitesía y llanto. Tal claudicación estética, sin embargo, estuvo revestida también de los atuendos de una dignidad radical: los indios podían vencer a la muerte gracias a sus propias huacas, podían purificarse y desconocer las uniones matrimoniales de los curas. Se trató de una estética de resistencia anclada en la descalificación del otro y la búsqueda de las imágenes y certidumbres propias sobre sí mismos.

Después de estos movimientos del siglo XVI, hubo rebeliones, insurgencias y acciones de resistencia de los indios que se prolongaron hasta el siglo XX. Alberto Flores Galindo[24] hace un recuento en el Perú y en el Alto Perú. En el ínterin del siglo XVII, existió una reflexión intelectual y literaria expresada por Garcilaso de la Vega, Guamán Poma de Ayala y otros autores quienes sobrevaloraron la cultura y la estética de los incas y los señoríos locales dando solidez a la imagen del Paitití como espacio simbólico asociado a un habitáculo dorado. Aquí, asistimos a a una estética de refugio frente a la persecución de los españoles: estética utopista de un paraíso en la selva en el que ya no volverían a existir explotación ni sometimiento a los indios.

4. La intolerancia de la estética popular

Para Steve Stern[25], en el movimiento del *taqui onqoy* hubo milenarismo revolucionario expresado en una "visión desesperada de una inminente y total transformación que, en virtud del poder de fuerzas sobrenaturales y de la propia purificación moral de los insurgentes, en poco tiempo destruirá un orden social maligno engendrando en su lugar un mundo nuevo y perfecto". Hoy día en Bolivia, la innumerable cantidad de bailes y fiestas, representa todo lo contrario: ha convertido la estética de resistencia en una estética de agresión con la coartada de la afirmación cultural y gracias a la altisonante repetición de "rescatar" los valores autóctonos y tradicionales. En efecto, festividades que incluyen interminables ensayos que se prolongan durante meses, ocupan las calles y los predios públicos con música folklórica amplificada y con bandas formadas por decenas de músicos incansables: han hecho de la danza el suplicio cíclico que los vecinos que no se adhieren a la fiesta popular deben soportar indefectiblemente.

El calendario nacional incluye todos los meses del año y abarca a todas las ciudades andinas de Bolivia, e incluso a enclaves en el exterior del país. Hay quienes viajan con el propósito de participar en cada festividad para lo que requieren considerable tiempo y recursos. Así, la estética del baile es ahora una forma de vida: por ejemplo, ensayos regulares, ocupación de espacios públicos y la frecuente auto-justificación de los excesos con razones casi siempre religiosas. La variedad parece no tener fin: el carnaval en sus múltiples expresiones y su prolongada duración, las fiestas religiosas tradicionales con baile incluido, las frecuentes entradas folklóricas y los llamados "festivales folklóricos", además, naturalmente, de las fiestas barriales que siempre bajo la égida de un santo, la Virgen o Jesús, ofrecen una combinación adecuada para hacer

[24] *Buscando un inca. Op. Cit.* pp. 55 ss., 107-12, 124, 128, 157, 205, 215, 302 ss., 328.

[25] Véase "El taki onqoy y la sociedad andina: Huamanga, siglo XVI". En *Allpanchis Phuturinqa Nº 19*. Instituto Pastoral Andino. Cusco, 1982. p. 67.

de la fiesta o el "preste", el momento perfecto para el descarrío alcohólico sin límites, el inacabable tortura de una música infernal que resuena en varios barrios y la complaciente licencia sexual no exenta de violencia. En dicho proceso de afirmación de tales prácticas, a inicios del siglo XXI, en ciudades como La Paz, por ejemplo, no existe lugar para vivir en el que se respete el silencio del medio ambiente, se consideren los derechos de circulación de los *otros* o se expresen actitudes y gestos de una estética de vida que precautele la limpieza en la convivencia social, la mesura en la conducta pública y el fundamental ejemplo que los niños y los jóvenes tienen derecho a recibir.

Por lo demás, la imagen de la fiesta y la danza es una paradoja. Por una parte, representa, sin duda, la expresión de una estética legítima, son las curiosidades folklóricas que atraen a miles de turistas generando recursos económicos, expresan la economía del intercambio y la redistribución de la riqueza. Sin embargo, por otra parte, estas mismas actividades en medio de las ciudades andinas bolivianas, son también celebraciones sociales que irrumpen en la privacidad de cientos de vecinos obligándoles a soportar no sólo una música monótona que penetra hasta el último resquicio de las habitaciones y las casas, sino que ocasiona molestias de congestión, genera toneladas de basura y promueve excesos grotescos en la vía pública. Además, orienta a las próximas generaciones para que asuman y valoren una estética de diversión, entretenimiento, gozo y socialización radicada en prácticas que no tienen límites, que aplastan e ignoran al *otro*, que promueven excesos groseros, que carecen de civilidad y que se proyectan en el futuro como la forma más *apropiada* de expresar "nuestras" identidades.

La paradoja de las fiestas y la danza es, en definitiva, la paradoja de una estética que no puede afirmarse con coherencia ni univocidad de sentido. Es también, finalmente, una muestra de la paradoja que hoy día se da en la política boliviana. Por una parte, se trata de la imagen de un indio en la Presidencia de la República con el conjunto de identificadores étnicos que le dan legitimidad, que motivan expectativas de desplegar nuevos estilos de gobierno, que dan lugar a esperar cambios sustantivos en las relaciones del Estado con la sociedad civil, relaciones que históricamente han prevalecido en los países andinos y de otras latitudes con presencia indígena con el sello no sólo de la explotación, sino de la opresión y la exclusión. Pero, en el revés de este cuadro, la estética de gestión, más allá de la apariencia de vestuario y del intento de generar una imagen que aúne lo diverso, ha recaído en los tonos grises y detestables del abuso de poder, la discrecionalidad, el envilecimiento, la venalidad y el tráfico de influencias. Tal, la estética de *mímesis* que en otro tiempo era característica de los sustentadores de proyectos neoliberales pero que, ahora, produce en el sujeto que se aproxima a una experiencia estética, la repulsión de ver a actores groseros y ramplones repitiendo las perversiones políticas de siempre. No hay nada de *bello* en todo esto…

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Rolena.

"Sobre el lenguaje pictórico y la tipología cultural en una crónica andina". En *Revista Chungará.* Universidad de Tarapacá. Arica, 1987.

ANÓNIMO.

Dioses y hombres de Huarochirí [ca. 1608]. Recopilación de Francisco de Ávila. Trad. y prólogo de José María Arguedas. Apéndice de Pierre Duviols. Siglo XXI. México, 1975.

ARGUEDAS, José María & PINEDA, Josafat Roel.

"Tres versiones del mito de Inkarrí". En *Ideología mesiánica del mundo andino*. Biblioteca de Antropología. Editor lgnacio Prado. Lima, 1973.

ARNOLD, Denise; JIMÉNEZ, Domingo & YAPITA, Juan de Dios.

Hacia un orden andino de las cosas: Tres pistas de los Andes meridionales. Editorial HISBOL – ILCA. La Paz, 1989.

BOUYSSE-CASSAGNE, Thèrése.

Lluvias y cenizas: Dos Pachacuti en la historia. HISBOL. La Paz, 1988.

BOUYSSE-CASSAGNE, Thèrése & HARRIS, Olivia.

"Pacha: En torno al pensamiento aymara". En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino.* HISBOL. La Paz, 1987.

BURGA, Manuel & FLORES, Alberto.

"La utopía andina". En *Allpanchis Phuturinqa Nº 20.* Instituto Pastoral Andino. Cusco, 1982.

COX, Victoria.

Guamán Poma de Ayala: Entre los conceptos andino y europeo del tiempo. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas. Cusco, 2002.

CUMMINS, Thomas B. F.

Brindis con el inca: La abstracción andina y las imágenes coloniales de los qeros. Trad. Yolanda Westphalen. Universidad de San Marcos, Universidad Mayor de San Andrés. Embajada de Estados Unidos de América. Lima, 2004.

CURATOLA, Marco.

"Mito y milenarismo en los Andes". En *Allpanchis Phuthurinqa Nº 10.* Instituto Pastoral Andino. Cusco, 1977.

"El culto de crisis del moro oncoy". En *Etnohistoria y antropología andina.* Primera Jornada del Museo Nacional de Historia. Lima, 1978.

DELRÁN, Guido

"El sentido de la historia según tradiciones campesinas de Paucartambo (Cusco-Perú)". En *Allpanchis Phuturinqa Nº 6*. Instituto Pastoral Andino. Cusco, 1974.

DE ROJAS Y SILVA, David.

"Los tocapu: Un programa de interpretación". En *Arte y Arqueología Nº7.* Academia Nacional de Ciencias de Bolivia. La Paz, 1981.

ESTERMANN, Josef.
Filosofía andina: Sabiduría indígena para un mundo nuevo. Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología y Filosofía andina. 2ª edición. La Paz, 2006.

FLORES GALINDO, Alberto.
Buscando un Inca: Identidad y utopía en los Andes. Editorial Horizonte. Lima, 1988.

GISBERT, Teresa.
Iconografía y mitos indígenas en el arte. Editorial Gisbert S.A. La Paz, 1980.
"El ídolo de Copacabana, la virgen María y el mundo mítico de los aymaras". *Yachay.* Cochabamba, 1984.
"Pachacámac y los dioses del collao". En *Historia y cultura Nº 17*. La Paz, 1989.

GISBERT, Teresa, ARZE, Silvia & CAJÍAS, Martha.
Arte textil y mundo andino. Editorial Gisbert S.A. La Paz, 1987.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes.
"La crónica de Indias como texto cultural: Articulación de los códigos icónico y lingüístico en los dibujos de la *Nueva Corónica*". En *Sobre Waman Puma de Ayala.* HISBOL. 1982.
El retorno del Inca rey: Mito y profecía en el mundo andino. HISBOL. La Paz, 1987.

MARTÍNEZ, Gabriel.
Una mesa ritual en Sucre: Aproximaciones semióticas al ritual andino. HISBOL. 1987.

MEDINA, Javier.
Diálogo de sordos: Occidente e indianidad. Una aproximación conceptual a la educación intercultural y bilingüe. Editorial del CEBIAE. La Paz, 2000.

MILLONES, Luis.
"Un movimiento nativista en el siglo XVI: El taki ongoy". En *Ideología mesiánica del mundo andino.* Comp. Juan Ossio. Ignacio Prado. Lima, 1973.
"Nuevos aspectos del taki ongoy". En *Ideología mesiánica del mundo andino.* Comp. Juan Ossio. Colección Biblioteca de Antropología. Editor Ignacio Prado. Lima, 1973.

MOLINIE FIORAVANTI, Antoinette.
"El regreso de Wiracocha". En *Bulletin de l'Institut Français d' études andines.* Tome XVI. 3-4. Paris, 1987.

MONTES, Fernando.
La máscara de piedra: Simbolismo y personalidad del aymara. Comisión Episcopal de Educación. La Paz, 1984.

MOROTE BEST, Efraín.
Aldeas sumergidas: Cultura popular y sociedad en los Andes. Centro Bartolomé de las Casas. Biblioteca de la tradición oral andina. Cusco, 1988.

MORTON, A. L.
Las utopías socialistas. Trad. R. de la Iglesia. Martínez Roca S.A. Barcelona, 1970.

OSSIO, Juan.
"Guamán Poma: *Nueva Corónica* o carta al rey. Un intento de aproximación a las categorías del pensamiento del mundo andino". *Ideología mesiánica del mundo andino*. Introducción de Juan Ossio. Biblioteca de Antropología. lgnacio Prado. Lima, 1973.

"Las cinco edades del mundo según Felipe Guamán Poma de Ayala". En *Etnohistoria y antropología andina*. 1ª Jornada del Museo Nacional de Historia. Lima, 1978.

PEASE, Franklin.

"El mito del Inkarrí y la visión de los vencidos". En *Ideología mesiánica del mundo andino.* Compilador Juan Ossio. Biblioteca de Antropología. Editor Ignacio Prado. Lima, 1973.

"Felipe Guamán Poma de Ayala: Mitos andinos e historia occidental". En *Cahiers du monde hispanique et luso-Brasilien.* Canavelle 35. Paris, 1981.

PLATT, Tristan.

Espejos y maíz: Temas de la simbología andina. Centro de Investigación y Promoción del Campesinado. Cuadernos de Investigación Nº 10. La Paz, 1976.

POMA DE AYALA, Felipe Guamán.

El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno [1615]. Edición crítica de John Murra y Rolena Adorno. Traducción del quechua: Jorge Urioste. Editorial Siglo XXI. 2ª edición en tres volúmenes. México, 1988.

RANDALL, Robert.

"Qoyllur rit'i: An inca fiesta of the Pleiades. Reflections on time and space in the andean world". *Bulletin de l' Institut Français d' études andines.* Tomo XI. Paris, 1982.

"La lengua sagrada: El juego de palabras en la cosmología andina". En *Allpancliis Phuturinqa Nº 29-3O*. Instituto Pastoral Andino. Cusco, 1987.

SAIGNES, Thierry. (Comp.).

Borrachera y memoria: La experiencia de lo sagrado en los Andes. Editorial HISBOL – IFEA. La Paz, 1993.

SANCHEZ-PARGA, José.

"Motrices de la utopía andina: Acuerdos y disensiones". En *Ecuador Debate Nº 15*. Centro Andino de Acción Popular. Quito, 1988.

"Introducción" a *Faccionalismo, organización y proyecto étnico en los Andes.* Documentos del Centro Andino de Acción Popular. Quito, 1989.

SILVERBLATT, Irene.

Moon, Sun, and Witches: Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Peru. Princeton University Press. New Jersey, 1987.

SILVERMAN, Gail.

El tejido andino, un libro de sabiduría. Banco Central de Reserva del Perú. Lima, 1994.

STERN, Steve.

"El taki onqoy y la sociedad andina: Huamanga, siglo XVI". En *Allpanchis Phuturinqa Nº 19*. Instituto Pastoral Andino. Cusco, 1982.

"Nuevas aproximaciones al estudio de la conciencia y las rebeliones campesinas: Las implicaciones de la experiencia andina". En *Resistencia, rebelión y conciencia campesina en los Andes: Siglos XVIII al XX*. IEP. Lima, 1990.

URBANO, Henrique.

"La representación andina del tiempo y del espacio en la fiesta". En *Allpanchis Phuturinqa Nº 6.* Instituto Pastoral Andino. Cusco, 1974.

"Discurso mítico y discurso utópico en los Andes". En *Allpanchis Phuturinqa Nº 10.* Instituto Pastoral Andino. Cusco, 1977.

Wiracocha y Ayar: Héroes y funciones en la sociedad andina. Centro Bartolomé de las Casas. Cusco, 1981.
"Del sexo, incesto y los ancestros del Inkarrí: Mito, utopía e historia en las sociedades andinas". *Allpanchis Phuturinqa Nº 17*. Instituto Pastoral Andino. Cusco, l982.
"Thunupa, Taguapaca, Cachi: Introducción a un espacio simbólico andino". En *Revista Andina.* Año 6. Nº l. Cusco, 1986.
"En nombre del dios Wiracocha… Apuntes para la definición de un espacio simbólico prehispánico". En *Allpanchis Phuturinqa Nº 32*. Instituto Pastoral Andino. Cusco, 1988.

URBANO, Henrique. (Comp.).
Mito y simbolismo en los Andes: La figura y la palabra. Centro de estudios regionales Andino Bartolomé de las Casas. Cusco, 1993.

VALCÁRCEL, Rosina.
Mitos: Dominación y resistencia andina. Universidad Mayor Nacional de San Marcos. Lima, 1988.

VAN DEN BERG, Hans & SCHIFFERS, Norbert. (Comps.).
La cosmovisión aymara. HISBOL - UCB. La Paz, 1993.

WACHTEL, Nathan.
"La visión de los vencidos: La conquista española en el folklore indígena". En *Ideología mesiánica del mundo andino*. Comp. Juan Ossio. Lima, 1973.
"Rebeliones y milenarismo". En *Ideología mesiánica del mundo andino.* Comp. Juan Ossio. Editor lgnacio Prado. Lima, 1973.
"Le dualisme chipaya: Comte-rendu de mission". *Bulletin de l' Institut Français d' études andines.* Tomo III. Nº 1-2-3-4. Paris, 1974.
"Hombres del agua: El problema uru. Siglos XVI - XVII". En *Revista del Museo de Etnografía y Folklore.* La Paz, 1978.
"Un viaje a Dios en la comunidad de Warkaya" En *Wamani II*, Nº 1. Órgano de la Asociación Peruana de Antropología. Ayacucho, 1967.