El imaginario barroco en Bolivia

Baroque imaginary in Bolivia

Samuel Arriarán Cuéllar
Universidad Pedagógica Nacional de México
arriaranmx@yahoo.com.mx

Resumen

En este trabajo se analiza el problema de la formación de la identidad nacional en países como Bolivia. El autor plantea que dicha identidad no se constituyó solamente durante el proceso ilustrado del siglo XVIII o del XIX con el liberalismo. Antes de estos procesos existió un *ethos* barroco, es decir un tipo de comportamiento cultural que fusionó la cultura indígena con la española dando por resultado la identidad criolla. Para explicar esto, el autor desarrolla las categorías del imaginario barroco con relación a la colonización occidental y la cristianización, más que con la hispanización. Se ejemplifica con el caso de la ciudad de Potosí, Bolivia durante los siglos XVI y XVII. Finalmente el autor plantea que puede haber otro tipo de modernidad no capitalista: una modernidad barroca que responde al proceso histórico propio de los países de América Latina. Lejos de ser un proyecto pretérito o caduco se trata de un proyecto vivo ya que subsiste como un "imaginario radical" según el concepto de Castoriadis.

Palabras clave: Bolivia; modernidad; barroco; América Latina; catolicismo; imaginarios sociales.

Abstract

In this paper, the problem of native identity construction in countries like Bolivia is studied. Author sates that such identity was not constructed only during XVIII Enligthing period nor during XIX liberal period. Before these precesses a Baroque *ethos* occured, that is to say a cultural behavior that marged native with spanish culture, result in creole identity. To explain this satatement, author showns some categories from Baroque imaginary, related more with western colonization and christianization then hispanization. As an example is presented the case of bolivian city of Potosí, during XVI and XVII centuries. Finally, author satates that it can exist another kind of not capitalist modernity: A Baroque modernity in reponse to a historical process of Latin American countries. This paper argues that Baroque modernity is still alive cultural manifestation as a “radical imaginary”, according with the concept created by Castoriadis.

Key Words: Bolivia; modernity; baroque; Latin America; catholicism; social imaginaries.

Introducción

¿Qué es el imaginario barroco? ¿Cómo se desarrolla en los países de América latina? ¿Hay alguna relación de la modernidad con la colonización del imaginario? ¿La modernidad europea ilustrada es la misma que la de América Latina? Hoy sabemos que no hay una sola modernidad sino varias, como, por ejemplo, la modernidad barroca que es un tipo de organización social específica del siglo XVII novohispano. Para comprender este punto es indispensable repensar la historia. Cierto es que la conquista fue ante todo un proceso de destrucción, pero no se puede insistir sólo en lo catastrófico. Hay que recordar que paralelamente hubo muchos intentos de poner en práctica concepciones utópicas que llevaron a implementar un nuevo tipo de modernidad sobre la base de la yuxtaposición de dioses, ritos, costumbres y símbolos culturales. Esto sucedió no tanto por interés de la corona española, sino por efecto indirecto de las prácticas de los misioneros como los franciscanos y jesuitas que chocaron y se enfrentaron a la lógica militar y económica del colonialismo. ¿Hasta qué punto estas prácticas fueron importantes o profundas? Recientes investigaciones señalan estas que fueron determinantes en la configuración de otra modernidad alternativa al capitalismo:

> La modernización de la América Latina en la época barroca parece haber sido tan profunda que las otras que vinieron después (la del colonialismo ilustrado en el siglo XVIII, la de la nacionalización republicana en el siglo XIX y la de la capitalización dependiente en este siglo) no han sido capaces de alterar sustancialmente lo que ella fundó en su tiempo. (Echeverría, 1998:57)

Para comprender la importancia y profundidad de esta modernidad barroca latinoamericana, hay que repensar y examinar el significado de la conquista española. En primer lugar debemos replantear el proceso histórico del mestizaje como colonización del imaginario. En segundo lugar ejemplificar con casos concretos como la modernidad barroca en Bolivia y finalmente repensar el concepto de lo imaginario (según Castoriadi, 1994) con relación al barroco. Lo que se intenta en este trabajo es mostrar que la modernidad barroca con su fuerte componente imaginario es un proyecto histórico vigente.

El mestizaje como colonización del imaginario

Si el mestizaje no se define únicamente como una mezcla biológica sino de culturas ¿cómo se desarrolló históricamente en los países latinoamericanos? ¿se desarrolló sólo de una manera impositiva? Cierto es que la colonización económica, política y militar se acompaña siempre con una colonización del imaginario. Debemos este concepto a Gruzinski quien lo define como un proceso de occidentalización, es decir, no solo de cristianización o españolización:

> Occidentalización, más que hispanización, pues aquella implica códigos, modelos, técnicas y políticas que rebasan los confines de la península ibérica, trátese de las Luces del siglo XVIII, de la Contrarreforma o de las empresas de misioneros de Carlos V. La occidentalización no podría reducirse a los azares de la cristianización y a la imposición del sistema colonial; anima procesos más profundos y más determinantes: la evolución de la representación de la persona y de la relación entre los seres, la transformación de los códigos figurativos y gráficos, en fin, la redefinición de lo imaginario y de lo real en que los indios fueron destinados a expresarse y a subsistir forzados o fascinados. (Gruzinski, 1991:279)

Es lo que sucedió en el siglo XVI cuando los españoles se afanaron por extirpar a los ídolos indígenas. Hubo aquí un proceso innegable de dominación que buscaba destruir y eliminar físicamente cualquier expresión religiosa distinta de la católica; sin embargo, no se puede afirmar que este proceso duró mucho tiempo. Durante el siglo XVII los españoles conscientes de que la liquidación física de las expresiones culturales iba unida a la liquidación biológica de los indígenas, decidieron utilizar una estrategia más flexible. En vez de eliminar y desaparecer al otro (lo cual implicaba quedarse sin mano de obra barata para la explotación laboral) recurrieron a la política de la sustitución de los dioses, por ejemplo la divinidad del lago de Copacabana en el departamento de La Paz, Bolivia, donde antiguamente había una deidad en forma de pez. Esta deidad fue sustituida por una Virgen; de la misma manera el culto a los astros fue sustituido por el culto a los ángeles: "la difusión de las series angélicas entre los indígenas se debe al deseo de los religiosos de sustituir la adoración que daban los indígenas a los astros y los fenómenos celestes por el culto a los ángeles" (Gisbert, 2012:115).

Además de la sustitución de deidades por imágenes de la tradición religiosa católica (otro buen ejemplo es Illapu, el dios del rayo sustituido por el apóstol Santiago), la colonización del imaginario se realizó a través de la reconfiguración simbólica de los espacios geográficos, es decir, de pasados arcaicos occidentales:

> La iglesia misionera aplicó en el Nuevo Mundo las estrategias que tan buenos resultados le habían dado unos siglos antes en el viejo. Los santuarios de la fe evangélica fueron levantados sobre los cimientos mismos de los templos paganos, y los sobrenaturales cristianos vinieron a sustituir a los prehispánicos gracias a una compleja red de similitudes. (Alberro, 1999:39)

En Bolivia y gran parte de la región andina los símbolos colonizadores se remiten no sólo a figuras medievales. Cierto es que en el arte virreinal hay, junto a los elementos prehispánicos, un trasfondo humanista no totalmente liberado de los valores propios de la Edad Media. Este trasfondo medieval aparece en algunas iglesias de Oruro como Carabuco y Caquiaviri donde los infiernos coloniales tienen muy poco que ver con lienzos de los siglos XVI y XVII, pues no tienen ninguna relación formal con ellos. Nos encontramos ante un arcaismo que responde al deseo de los religiosos de retomar el cristianismo medieval que había sido herido seriamente después de la reforma protestante. Pero no se puede negar que también hay en estas composiciones la complejidad propia de la pintura europea de la Contrarreforma:

> Así se explicaron dogmas como el de la Inmaculada Concepción, la presencia de Cristo en la Eucaristía, la trinidad de Dios, etc. Este mecanismo era complicado pues los medios expresivos respondían a estructuras propias del manierismo y del barroco. Esto permitió presentar a la Virgen como sustituta de la Pachamama o Madre Tierra, a los ángeles como los seres que controlan el universo visible, Santiago como señor del rayo y a las sirenas, deidades del lago Titicaca, como símbolos del pecado. (Gisbert, 2012:170)

Una primera conclusión, por tanto, sería que no podemos comprender el barroco latinoamericano de la misma manera que el barroco europeo que se identifica únicamente con la ideología de la Contrarreforma. En América Latina lo barroco no sólo se define como un estilo artístico sino con un complejo proceso cultural que mezcla símbolos de la Edad Media, del Renacimiento y de la Contrarreforma con símbolos prehispánicos y de otras culturas lejanas como la egipcia o africana. Esto es lo que se observa por ejemplo en la obra de Sor Juana, José Lezama Lima, Severo Sarduy y muchos otros (Arriarán, 2007).

Evidentemente resalta un imaginario cristianizado con símbolos como el paraíso: al considerarlo como huerto y ser colocado en las Indias, se buscó en la flora nativa señales de divinidad y se empezó a ver ángeles en los pájaros en las iglesias de Copacabana, de Andamarca, Huachacalla y Curahuara . El paraíso equivalía para los conquistadores a la gran utopía celestial, a la ciudad dorada, que se ubicaba no en el mundo europeo sino en las Indias, de ahí la búsqueda del Gran Paititi. Esta utopía fue alterada al contacto con los indígenas que llegaron a imaginar el paraíso de Adán y Eva con sus huertos poblados de árboles y pájaros portadores de la divinidad:

> El tema del paraíso al ser tomado por las escuelas andinas, está sujeto inicialmente a los modelos europeos importados, pero sufre alteraciones. Así, por influencia de los franciscanos y de los escritos de María de Agreda se relaciona a la Virgen María con el Paraíso y con el árbol del bien y de mal. La inclusión andina comienza cuando los indígenas identifican los pájaros con los ángeles y cuando se muestra el cielo como huerto. Así mismo, los pájaros parlantes, como los loros, son considerados seres maravillosos y los pájaros en general, como portadores de la voz de la divinidad. (Gisbert, 2012:208)

¿Cuál es el origen de esta visión del paraíso como un lugar maravilloso? Sin duda hay un referente histórico que se relaciona con las concepciones mesiánicas de los misioneros. Pero mucho antes, ya en el mismo Cristóbal Colón encontramos esta búsqueda paradisiaca:

> Cierto es que lo más notable de las creencias de Colón es de origen cristiano: se refiere al paraíso terrenal. Leyó en la Imago Mundi de Pedro de Ailly que el paraíso terrenal debía encontrarse en una región templada más allá del ecuador…Como Adán en el paraíso, Colón se apasiona por la elección de los nombres del mundo virgen que tiene ante sus ojos. (Todorov, 1991:25)

Dejando a Cristóbal Colón con sus alucinaciones, miremos a otros protagonistas no muy bien valorados como los franciscanos, agustinos y jesuitas. No intentaban tanto castigar sino buscar la reconciliación. Esto explica que pusieran más énfasis en las recompensas en el paraíso. No es casual que haya una semejanza entre las pinturas de ángeles y aves en Huachacalla y

Curahuara (iglesias de Bolivia) con las pinturas en muchas iglesias de la Nueva España. También se pueden citar muchas iglesias en el estado de Querétaro, México, especialmente las de la Sierra Gorda donde abundan imágenes de ángeles, flores y aves maravillosas[1]. Hay que hacer notar que paralelamente a las prácticas de los misioneros, ya desde el siglo XVI hubo en varias regiones de Hispanoamérica búsquedas relacionadas con las imágenes paradisiacas. Varias expediciones militares salieron en busca de viejas utopías como la Atlántida o de ciudades doradas. Al parecer estas expediciones estaban inspiradas en el imaginario de la antigüedad greco-latina y de la época medieval. Esto explica que junto a la representación de mundos similares al Occidente europeo, existía en la mente de los conquistadores un imaginario de la otredad como repetición de lo mismo.

No se puede dejar de citar a Gruzinski que comparando a Blade Runner con los indígenas señala lo siguiente: "Conflicto de dobles, la América colonial duplica al Occidente por sus instituciones, prácticas y creencias interpuestas" (Gruzinski, 1994:15)[2]. Y es que efectivamente la imagen del amerindio elaborada por los europeos al enfrentarse con el pasado, con el origen y con la ubicación de éste en el marco del imaginario cristianizado, venía a ser "una imagen refleja, una imagen de alteridad disminuida" (Baudot, 1996:251), porque era indispensable reducir al otro a categorías análogas.

Resumiendo hasta aquí podemos decir que la colonización del imaginario se caracteriza como un proceso de reconfiguración y representación de las relaciones entre el colonizador y el colonizado. Lo curioso es que durante el siglo XVI no hubo en este proceso lugar para una representación del otro como diferente sino como lo mismo. Por tanto la colonización del imaginario se originó y desarrolló como un bloqueo de una posibilidad de historia diferente, original y exclusivamente americana.

¿Hasta cuando se desarrolló este bloqueo? Sin duda no pasó del siglo XVII debido a que al no poder desarrollarse por más tiempo la colonización militar y política, tuvo que surgir una conciencia histórica nueva, es decir lo que se conoce como el despertar de una identidad mestiza, barroca o criolla.

La villa imperial de Potosí

A continuación vamos a ejemplificar con el caso de una ciudad boliviana: la villa imperial de Potosí. ¿Y por qué este lugar y no otro? Es que aquí, más que en otras ciudades de América

[1] Observaciones realizadas por el autor durante un viaje a la Sierra Gorda en abril de 2003, incluidas en Arriarán (2007).

[2] Es importante hacer notar que cuando en 1990 Gruzinski publica *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, había una gran hegemonía televisiva. Este autor termina el libro con un ampuloso capítulo titulado "De la Ilustración a Televisa" (Gruzinski, 1994). Hoy se puede decir que estamos ante otra hegemonía de Internet que deja corto su enfoque, ya que la colonización del imaginario es llevada a territorios mucho más amplios.

Latina, el proceso del mestizaje da origen a una identidad barroca, es decir una forma nueva de racionalidad y de organización social. Y esto se debe quizá al hecho de que Potosí fue en el siglo XVI una de las ciudades más importantes por su economía centrada en la explotación de la plata. No es que al agotarse este mineral se haya agotado el barroco (Dussel, 2016). Esta es una explicación que reduce la cultura al valor de cambio. Pese al debilitamiento de la estructura mercantil centrada en la explotación de la plata, existió un *ethos* barroco que dio origen y continuidad a la nación mestiza.

¿Y por qué el barroco no depende sólo del valor de cambio? Lo que no se toma en cuenta es que el barroco latinoamericano se relaciona estrechamente con el valor de uso. Esto significa que no es un tipo de comportamiento al servicio del capitalismo. Al estar vinculado con el valor de uso constituyó una estrategia de resistencia y oposición al mercantilismo. Hay que recordar que el barroco se asocia con la política de los jesuitas que a lo largo del siglo XVII intentaron organizar una forma de sociedad opuesta radicalmente al modo de producción capitalista occidental basado únicamente en el valor de cambio.

Para comprender el origen de la nación mestiza en Bolivia es indispensable leer hoy los *Relatos de la Villa Imperial de Potosí* (Arzáns, 2012). No siempre estos relatos tienen un final ejemplar o alguna enseñanza moral, razón por la que tienen hoy enorme interés, ya que abren preguntas y plantean problemas sobre el nuevo sujeto mestizo. La mayoría de los relatos son historias de los criollos. Este protagonismo obedece al proceso de creciente diferenciación de los padres, lo que implica conflictos y torbellinos emocionales. La nueva identidad mestiza no parece tener salida alguna, es un laberinto. Arzánz ve cómo este nuevo sujeto histórico se rebela contra las normas de la religión católica y la ideología contrarreformista. Ya sea en el caso de las mujeres o de los hombres, están conflictuados con las leyes y las normas religiosas. Son ofensores de Dios y por tanto candidatos a ser sancionados con el mayor rigor. Aquí se puede mencionar el caso de una pandilla de ladrones que asolaba la región o de las desaveniencias de un corregidor y los oidores del virreinato de La Plata por la ambición y soberbia de un hombre rico. En estos casos la violación de la ley implicaba no reconocer el orden jurídico. El comportamiento desviado se explica por el hecho de la existencia de una enorme competencia en torno a la adquisición de riquezas. De ahí los robos frecuentes o los pleitos para ocupar funciones políticas destinadas a un rápido enriquecimiento individual.

Además de abundar en historias de delitos sociales, Arzáns narra la rivalidad de género, como aquella historia de dos mujeres que desde niñas fueron entrenadas en el uso de armas y que cuando crecieron, les gustaba vestirse como hombres y salir en las noches a buscar pelea. Hay que entender estas historias como reacciones ante la violenta dominación a que están sometidas las mujeres en el sistema patriarcal colonial: "los intentos de las mujeres por encontrar un espacio de afirmación como mujeres y criollas también están marcados por la violencia, y su resultado será la destrucción de sí mismas como en casos de locura o su supresión social por su muerte o reclusión en conventos" (García Pabón, 2012: 26).

El interés de leer hoy a Arzáns reside entonces en que nos muestra el desarrollo de un *ethos* histórico nuevo, es decir de una modernidad barroca. Se trata de un comportamiento colectivo que surge y se desarrolla como una forma de sobrevivencia cultural:

> El concepto de *ethos* barroco hace referencia a una de las cuatro posibilidades que tiene el ser humano en la modernidad capitalista de elaborar una estrategia cotidiana de sobrevivencia que le permita soportar la enajenación, es decir, neutralizar la contradicción inherente al modo capitalista de reproducción social. (Echeverría, 2004:125)

¿Cómo era Potosí en el siglo XVII? Todo parece indicar que se trataba de una sociedad con una estratificación claramente barroca:

> Lo interesante es esta estratificación horizontal del espacio. Está el centro de la vida social, el espacio de culto, el centro político, la plaza del mercado, el lugar de la vida pública; hacia allá mira la fachada de la casa privada y desde ella es mirada. La fachada de la casa es como la persona, se configura en esa reverberación de las miradas. Está, en el lado opuesto , la periferia del espacio citadino, el lugar por donde lo otro, convertido en naturaleza, penetra en la vida privada. Y lo que principalmente está detrás de la fachada de la casa barroca es el recinto de la fiesta: lo primero que muestran las fachadas barrocas es el lugar de la ceremonia en la que lo privado hace que le invada lo público (Kurnitzky y Echeverría, 1995:58).

La ciudad de Potosí en esa época, todavía dependía del Virreinato del Perú, había entonces una organización política basada en un corregidor y dos alcaldes, dos tribunales, el de la Santa Inquisición y el de la Cruzada. Había seis conventos de frailes, dos monasterios agustinos. En el censo de 1.650 la población era aproximadamente de 160 mil habitantes (Arzáns, 2012:25). En aquellos años Potosí era una de las ciudades más importantes del mundo debido a la enorme riqueza de sus minas de plata. Los españoles llegaban atraídos por la posibilidad inmediata de volverse ricos. En este contexto no podían faltar fuertes rivalidades entre los españoles y los criollos. Se comprende que además de estos grupos, las personas individualmente tenían intereses que chocaban entre sí.

Imagen 1. Casa de la moneda en Potosí. Autoría: Valdiney Pimenta de Campinas[3]

Lo curioso del libro de Arzáns es que al testimoniar el auge de fortunas surgiera una explicación de naturaleza religiosa según la cual la divinidad otorgaba premios y castigos de acuerdo con el comportamiento de las personas. Es así como explica que una gran inundación ocurrida en el año de 1.626 equivale a un diluvio enviado por Dios para castigar a un pueblo que se volvió pecador (Arzáns, 2012:120). En estas páginas describe cómo perecieron los más ricos, ambiciosos y soberbios mientras que la gente pobre se salvaba por la vía de la intervención divina. No se trataba tanto de los bienes acumulados sino más bien de las virtudes de las personas. Quienes murieron a raíz del azote divino eran los más obstinados en pecar, o sea los que no tenían remedio, mientras que se salvaron aquellos pocos arrepentidos. Entre otras historias que hablan de la intervención divina están aquellas donde aparecen milagros. Cuando una persona se arrepiente, motiva la misericordia y por consiguiente la salvación, como en el caso de algunos indios atrapados dentro de una mina. Aparece entonces una virgen que los alimenta y les conduce por una luz. Otra historia de milagros es hacer que nazcan niños en un ambiente helado como era el invierno potosino. Hay que advertir que en estas historias de milagros no existe sólo un imaginario católico occidental, sino que éste se halla mezclado con el imaginario indígena. De ahí que podamos hablar de una especie de catolicismo popular que resulta de una mezcla barroca, es decir de dos religiones con sus respectivas representaciones de lo sagrado:

> en ciertos registros las culturas indígenas toman elementos del cristianismo y de Occidente, en otros son presa de evoluciones internas. La influencia cristiana y colonial sólo tuvo un efecto indirecto, se limitó a desencadenar un proceso de mezcla interna antes de alcanzar el contenido de nuevas adecuaciones. (Gruzinski, 1991:163)

[3] Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ACasa_de_la_Moneda_de_Potos%C3%AD_(Bolivia).jpg. Licencia: CC BY 2.0.

La abundancia de milagros en el siglo XVII no debe extrañar, ya que es parte fundamental de un tipo de experiencia generalizada que surge como reacción lógica frente a la política de la reforma religiosa. En efecto, los milagros aparecen cuando se pretende hacer de la vida cotidiana un proceso centrado en una fe especialmente intensa que llega a borrar los límites entre lo racional y lo mágico o sobrenatural, como en este caso de sobrevivencia en un ambiente helado.

Es interesante comparar lo que sucede en Potosí en aquella época con la situación social en la ciudad de Quito, Ecuador. Aquí también los milagros se asocian con la vida de los santos, como la de Mariana de Jesús que después de un terremoto ofrendó su vida para curar milagrosamente a todos los enfermos de la ciudad. Lo que llama la atención en estos casos es el modo como se propone la santificación. Los santos, por lo general, han sido elevados a esa categoría en virtud de los milagros que han hecho, es decir, de una suma de hechos milagrosos provocados por ellos y comprobados: en el caso de Mariana de Jesús, en cambio, no es importante la cantidad de milagros que pudo haber hecho sino algo de otro orden: ella misma era, en sí misma, un milagro (igual que la Virgen de Guadalupe que no fue pintada por ningún ser humano). Es decir, no era el instrumento del milagro sino la realidad del milagro (Serur, 1994).

Esta distinción entre el instrumento y la realidad nos permite comprender el fenómeno del milagro en la ciudad de Potosí. Efectivamente, en la medida en que aparecían hechos sobrenaturales podemos decir que la ciudad misma era un milagro. No era un instrumento sino la realidad misma del milagro.

El imaginario barroco

No se puede reducir la literatura barroca en Bolivia a un solo aspecto, a lo que equivale solo a la representación de la muerte, de la fugacidad de la vida, de la nada y del vacío. Esta representación corresponde al concepto europeo cristiano del barroco. Pero ni siquiera se puede asegurar que en todo el barroco europeo existiera esta visión trágica, ya que hay muchos casos donde se presenta un tratamiento más centrado en los goces de la vida. En el barroco andino se señala que predominan imágenes trágicas. Ciertamente en la historia de Potosí encontramos bastantes referencias a los pecados y a la muerte (Arzáns, 2012). Por ejemplo, aquellas pecadoras como Floriana, una mujer bellísima que despertó pasiones en varios hombres, pero que en vez de corresponder se sintió agraviada hasta que no pudiendo contenerse mató a puñaladas a un capitán español. Otra gran pecadora, esta vez por el puro placer de pecar (lo que equivalía entonces a estar completamente loca) es Estefanía, que actúa en forma diabólica o como una viuda negra (la araña que después de copular mata a sus

amantes). Se trata aquí de una mujer que llega al extremo de asesinar a su hermano y a su padre por el simple motivo de hacerle ver sus pecados y tratar de corregirla.[4]

Según Arzáns, así como hay grandes pecadoras, también los hubo del sexo masculino como aquel obstinado pecador que al morir sus padres y quedar desamparado es recogido por los jesuitas, que además intentan darle educación; pero en vez de orientarse por el camino de la virtud se fue por el camino del vicio y murió sin arrepentirse: "¡Quién pensara que habiéndose criado y seguido la virtud hasta los 20 años de su edad, después fuese el más malo, escandaloso y enemigo de Dios!" (Arzáns, 2012:152). Otro caso similar es el de Enrique de Linzuela que mató a su amigo Rodrigo quién le ocultó unas monedas, lo que despertó su cólera. Aquí el gran pecado es el asesinato. Igualmente se puede mencionar el caso de aquel individuo que después de matar a su amigo, deambulaba por las calles de Potosí con su calavera en las manos.

Pero no todos los relatos de Arzáns son de signo trágico, abundan también los de signo opuesto, es decir, de un imaginario barroco de naturaleza carnavalesca, y eso es lo que efectivamente marca la suspensión de todos los rangos jerárquicos y privilegios, normas y prohibiciones. El alegre relativismo del carnaval popular opuesto a todo lo que está previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad; el lenguaje blasfemo destruye el autoritarismo monológico. Veamos algunos ejemplos. El relato "En que se refieren los sucesos de la vida y muerte de la más rica, noble y soberbia y terrible Magdalena Tellez", es la historia de una bella criolla pero sin juicio, que al ser ofendida por un hombre quiere vengarse. Se casa entonces con alguien que le promete ejecutar su venganza, pero que al no poder hacerlo, la mujer lo mata con ayuda de sus esclavas negras. Esta historia igual que la de otras mujeres ofendidas resultan carnavalescas, como de ópera bufa. El humor proviene de que esas mujeres se sintieran ofendidas por el solo hecho de atraer con su belleza la atención de los hombres. Es el caso de "En la que se cuenta la vida de la hermosa doña Clara Cabanillas de la Rúa, que fue la mujer más opulenta de Potosí", la historia trata de una criolla. Esta mujer del siglo XVII se anticipa a personajes de la literatura boliviana del siglo XX como la Chaskañawi o la chola Claudina que por su sensualidad representa el símbolo de la perdición de los hombres; se trata de un personaje arquetípico de varias novelas bolivianas, no sólo es una mujer que provoca la perdición y la locura de los

[4] Hay que señalar que existe una tradición de autores posteriores a Arzánz que han desarrollado una parte de su obra narrativa en torno de la recreación o reinvención de algunos de estos *Relatos de la Villa Imperial de Potosí* (como el relato de Floriana). Entre esos autores hay que destacar a Julio Lucas Jaimes (Brocha Gorda), Alberto de Villegas, Abel Alarcón y José Enrique Viaña, (cf. Paz, 2002)

hombres sino que también se constituye en un elemento liberador con relación al fuerte conservadurismo clerical que predomina en el pueblo.[5]

Contrariamente a la visión trágica del barroco, en estos casos se representa una visión del sexo libre y gozoso, o sea de un barroco festivo. Bajtin (1988) relata que la carnavalización o fiestas populares se relaciona con una visión del mundo al revés, esto significa que se invierten los significados de la vida cotidiana. Po ejemplo, se invierte la parte superior del cuerpo humano; en la fiesta se valoriza los órganos inferiores, de tal manera que se prioriza el comida o el sexo. Igualmente se invierte el mundo del paraíso como el infierno. La tierra es vista como el lugar del purgatorio, como en los cuadros del Bosco. De la misma manera Arzáns cuenta relatos del mundo al revés como la de aquellos adúlteros pegados:

> ¿qué sucedió? Oh permisión divina, lo que sucedió fue que no pudo apartarse ni levantarse ese hombre de sobre aquella mujer, sino que se halló tan pegado con que aunque con toda su fuerza intentaba apartarse no le fue posible. (Arzáns, 2012:328)

Otras veces, los santos y las divinidades no siempre acuden para castigar por los pecados cometidos, a veces hacen lo contrario como en el caso de aquella mujer adúltera que invoca al demonio y recibe la ayuda de San José. Más que una rivalidad hay aquí una alianza de los santos. Al contrario que en otras historias, la divinidad acude para proteger y hacer que el pecador se arrepienta (en "Como San José favoreció a una adúltera").

Un caso similar es de aquella mujer devota de las almas que hacía muchas misas por los muertos para que le aliviaran de sus penas (en "Benditas almas del purgatorio y una mujer adúltera"). Lo curioso aquí es que se trata del mundo al revés bajtiano, es decir, en realidad el purgatorio es esta vida, de lo que ella se da cuenta cuando las almas se le aparecen para encubrir su adulterio: "la mujer reconoció la misericordia que Dios había usado con ella, y que las ánimas sus devotas serían las señoras que su marido había visto, pues ella no vio nada" (Arzáns, 2012:297).

Después de esta mirada sobre algunos casos y situaciones que ejemplifican el imaginario barroco en Bolivia durante el siglo XVII, debemos preguntarnos ahora si ese imaginario se acabó históricamente o presenta alguna continuidad en el presente. Al parecer sigue vigente en innumerables costumbres, rituales y fiestas populares. Esto es lo que veremos a continuación.

---

[5] En una novela de Adolfo Costa du Rels (1973) *Los Andes no creen en Dios*, se pone en contra del cura y de su legión de mujeres beatas, siendo por ello estigmatizada como una chola poseída por el demonio. En otra novela de Carlos Medinacelli (1973) *La Chaskañawi*, representa un alto sensualismo liberador, ya que no acepta las convenciones racionales de la sociedad como el matrimonio, por lo que no quiere quedar encadenada a ningún hombre. Estos símbolos arquetípicos de la identidad cultural se pueden entender como diversas expresiones del imaginario barroco en sus aspectos de etnia, clase, género y religión (Arriarán, 2016).

Imaginario barroco y modernidad andina

Las expresiones simbólicas del barroco asociadas con la muerte eran el espejo, las reliquias y los monumentos fúnebres. Son símbolos cristianos occidentales, de ahí la persistencia y abundancia de cruces. Esto explica la carga religiosa exacerbada tal como se manifiesta en las romerías y peregrinaciones a lo largo de los siglos. Hay una fuerte creencia de que la imagen es la cosa, lo real. Este poder de las imágenes hace que lo inanimado se sacralice. Como la virgen de Guadalupe en México, hay en Bolivia la escultura de la virgen de Copacabana, todo eso en un contexto de la gran fiesta religiosa, donde se da la total teatralización del barroco. Los ejemplos más claros son la fiesta de la Diablada en Oruro y del Gran Poder en La Paz.

Imagen 2. La Diablada de Oruro, Bolivia. Autoría: Abcletras[6]

Todo este aparato teatral sirve todavía para transmitir los dogmas católicos difíciles de comprender a través de los sermones: "La vivencia de los personajes de la farándula daba una realidad casi tangible a reyes, santos y dioses, de manera que su presencia era tan convincente como lo puede ser el cine en nuestros días" (Gisbert, 2012:280). En este punto cabe señalar la relación del barroco con la vida contemporánea. Esto significa que hay una analogía entre el imaginario del siglo XVII y el imaginario actual dominado por las imágenes del cine, la televisión e internet. Cabe subrayar entonces el concepto del imaginario barroco como continuidad histórica de un proceso de mestizaje incesante.

[6] Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ADiablada_de_Oruro_Bolivia.jpg. Licencia: GFDL o CC BY 3.0.

Imagen 3. La fiesta del Gran Poder, en La Paz, Bolivia. Autoría: Eucas[7]

Otros ejemplos de fiestas barrocas son la de *Corpus Cristi* y las mascaradas que eran desfiles nocturnos cuando los grupos se disfrazaban de incas, reyes o personajes mitológicos. La fiesta de reyes o de esclavos (las famosas morenadas). Estas fiestas continúan en la actualidad aunque adquieren diversas formas. Hoy vemos que el presente está más relacionado con el *ethos* barroco. El pasado colonial se relaciona con lo que hoy somos. Muchas de nuestras percepciones y preocupaciones actuales provienen de sensibilidades y preguntas de aquella época. Esta relación histórica con el pasado y el hecho innegable de la pervivencia de muchos símbolos y rituales nos permiten pensar en otro tipo de modernidad, es decir, en una nueva forma de organización social basada en los elementos de la cultura popular andina, pero sin reducirla al folklore:

> Las culturas andinas no sólo incluyen las formas milenarias de vivir y organizarse, sino también todos los intentos de establecer nuevas formas híbridas, posmodernas, collas, cambas, juveniles, populares, cibernéticas, etc. En el caso de Bolivia, lo andino repercute prácticamente en todas ellas de manera graduada, en forma abierta o implícita. Lo andino no se repliega exclusivamente a lo tradicional (folklore, ritualidad). Hay una modernidad andina propia. (Estermann, 2009:123)

Esta idea de una modernidad andina, coincide con lo que nosotros planteamos como el imaginario barroco boliviano, es decir, con la mezcla cultural producida entre el catolicismo popular actual con las formas del conocimiento indígena:

[7] Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AFraternidad_Diablada_Eucaliptus_La_Paz_del_G.P._Angel_y_los_Buzos_Dorados_en_la_Fiesta_del_Gran_Poder.jpg. Licencia: CC BY-SA 4.0.

> Gran parte de los santuarios y fiestas patronales católicos está ligada también a las vertientes indígenas religiosas, el culto por ejemplo a la virgen de Urkupiña, a santuarios muy antiguos (por ejemplo, Copacabana). Las fiestas patronales están enmarcadas en el tiempo poscosecha (junio-agosto). Varias fiestas sacramentales tienen que ver con los ritos del ciclo vital en la cultura andina. Las misas de salud y de difuntos son comprensibles dentro de las estructuras y concepciones andinas de salud, enfermedad, curación, vida y muerte. Y se podría ir detallando como lo cotidiano y en lo excepcional el catolicismo no ha logrado desligarse de las creencias y prácticas religiosas de origen andino. (Estermann, 2009:13)

Imagen 4. La Virgen de Urkupiña. Autoría: Wilmer Rojas[8]

Conclusión

Si bien es cierto que la conquista fue un proceso violento de destrucción, hay que considerar que aquello acabó en el siglo XVII cuando los españoles se dieron cuenta de que para seguir dominando había que inventar estrategias de negociación cultural, es decir, de conversión cristiana pero sobre todo de occidentalización o colonización de lo imaginario. Para esta estrategia fue determinante la construcción de una reconfiguración de imágenes y de códigos de representación. Esto duró varios siglos y sobrevive en la actualidad en forma de imágenes, fiestas y rituales. No se puede afirmar entonces que la modernidad barroca fue algo del pasado y que perdió actualidad. Por el contrario, en algunos países como Bolivia el imaginario barroco continúa funcionando porque sobrevive un importante componente poblacional mestizo. Tenemos entonces un cuadro de mestizaje que reconfigura un imaginario barroco en las antípodas del tipo de modernidad ilustrada, republicana o nacionalista de tipo neoliberal.

En palabras de Castoriadis (1994:175):

---

[8] Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AVirgen_Mar%C3%ADa_de_Urqupi%C3%B1a_Quillacollo.JPG. Licencia: CC BY-SA 3.0

> La imaginación es una potencia; su acto mismo es el fantasma… no se deja asir ni en el espacio definido por lo sensible y lo inteligible, lo que es mucho más importante, en el espacio definido por lo verdadero y por lo falso y, detrás de ellos, por el ser y el no ser. Un reconocimiento pleno de la imaginación radical sólo es posible si va acompañado por el descubrimiento de la otra dimensión de lo imaginario radical, la imaginación históricosocial, la sociedad instituyente, como fuente de creación ontológica que se despliega como historia.

Este imaginario barroco no sería posible de no ser que represente aquello que denomina como el imaginario radical que surge como fantasma, es decir como signo social histórico, lo que no se deja asir por lo sensible y lo corporal.

Referencias

Alberro, S. (1999). *El águila y la cruz. Orígenes religiosos de la conciencia criolla.* México: Fondo de Cultura Económica.

Arriarán, S. (2007). *Barroco y neobarroco en América Latina. Estudios sobre la otra modernidad.* México*:* Editorial Itaca.

Arriarán, S. (2016) *La representación de la identidad en la literatura boliviana.* (en prensa).

Arzáns de Orsúa y Vela, B. (2012). *Relatos de la Villa Imperial de Potosí.* La Paz: Plural.

Bajtin, M. (1988). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento.* Madrid: Alianza.

Baudot, G. (1996). *México y los albores del discurso colonial.* México: Nueva Imagen.

Castoriadis, C. (1994). *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto.* Barcelona: Gedisa.

Costa du Rels, A., (1973). *Los Andes no creen en Dios.* Planeta: Barcelona.

Dussel, E. (2016). *Filosofía del sur.* Madrid: Akal.

Echeverría, B. (1998). *La modernidad de lo barroco.* México: Era.

Echeverría, B. (2004). ¿Un socialismo barroco? *Diánoia*, *53*: 125-127.

Estermann, J. (2009). La teología andina como realidad y proyecto. Una deconstrucción intercultural. En J. Esterman (Coord.), *Teología andina.El tejido diverso de la fe indígena I* (pp. 1-18). La Paz: ISEAT.

García Pabón, L. (2012). Introducción. En B. Arzáns de Orsúa y Vela, *Relatos de la Villa Imperial de Potosí*. La Paz: Plural.

Gisbert, T. (2012). *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del Otro en la cultura andina.* La Paz: Plural.

Gruzinski, S. (1991). *La colonización del imaginario.* México: Fondo de Cultura Económica.

Gruzinski S. (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019).* México: Fondo de Cultura Económica.

Kurnitzky, H.; Echeverría, B. (1995). *Conversaciones sobre lo barroco.* México: UNAM.

Medinacelli, C. (1973) *La Chaskañawi.* La Paz: Los Amigos del Libro.

Paz Soldán, A.M. (Coord.). (2002). *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia, II.* La Paz: PIEB.

Serur, R. (1994). Santa Mariana de Quito o la santidad inducida. En B. Echeverría (Comp.), *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco* (pp. 131-162). México: El Equilibrista.

Todorov, T. (1991). *La conquista de América. El problema del otro.* México: Siglo XXI.

Recibido: 30.9.2016

Aceptado: 14.11.2016