



UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE  
SAN MARTÍN

INSTITUTO  
DE ALTOS ESTUDIOS  
SOCIALES-IDAES

INSTITUTO DE DESARROLLO  
ECONÓMICO Y SOCIAL-IDES

**LA MORENADA DE ORURO  
EN BUENOS AIRES:**

**LAS MÚLTIPLES IDENTIFICACIONES  
DE LAS Y LOS MIGRANTES BOLIVIANOS  
A TRAVÉS DE LA MÚSICA Y LA DANZA.**

**TESIS DE MAestrÍA  
EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL**

**PRESENTADA POR: JEAN PIER VALENZUELA  
DIRECTORA: DRA. NATALIA GAVAZZO  
BUENOS AIRES, NOVIEMBRE DE 2020.**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE  
SAN MARTÍN**

**INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS SOCIALES-IDAES**

**INSTITUTO DE DESARROLLO  
ECONÓMICO Y SOCIAL-IDES**

**LA MORENADA DE ORURO EN BUENOS AIRES:  
LAS MÚLTIPLES IDENTIFICACIONES DE LAS Y LOS  
MIGRANTES BOLIVIANOS  
A TRAVÉS DE LA MÚSICA Y LA DANZA**

**TESIS DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL**

**PRESENTADA POR:**

**JEAN PIER VALENZUELA**

**DIRECTORA:**

**DRA. NATALIA GAVAZZO**

**BUENOS AIRES, NOVIEMBRE DE 2020**

# Índice General

<b>Prefacio.....</b>	<b>3</b>
1. Presentación.....	3
2. La triple otredad en el proceso de la investigación.....	5
Ser colombiano en Buenos Aires.....	5
Ser músico en el campo de las ciencias sociales.....	5
El estudio de la migración boliviana a la Argentina.....	6
3. Notas sobre el uso del lenguaje.....	7
4. Sobre el formato de escritura y aspectos formales del texto.....	8
5. Agradecimientos.....	10
<b>Introducción.....</b>	<b>11</b>
1. Sobre la presente investigación.....	11
Metodología y organización del texto.....	11
2. La migración boliviana a la Argentina.....	14
Referencias desde el periodo precolombino hasta el siglo XIX.....	14
La migración boliviana en el “país de inmigrantes”.....	16
La década de los 90's, la crisis de 2001 y la actualidad.....	17
3. Música y danza en la literatura sobre migrantes bolivianos en la Argentina....	20
La inserción laboral y el acceso a derechos.....	20
Espacios de expresión cultural y el papel de las artes.....	23
Las artes como tema central de análisis.....	25
4. Perspectivas de análisis.....	26
Identities e identificaciones.....	26
Marcel Mauss, el “Ensayo sobre los dones” y los hechos sociales totales.....	29
Otras herramientas: capitales, performances y corporalidad.....	34
<b>Capítulo 1. Identidad regional y poder económico: capitales en disputas de poder.....</b>	<b>36</b>
1. Morenadas y poder económico.....	36
Requisitos económicos y vínculos sociales.....	39
Los personajes de la danza y el relato de la jerarquía colonial.....	41
La danza en el contexto migratorio: dinero y fuerza física.....	42
Danzas "pesadas" y danzas "livianas".....	46
Lo "liviano", la contraparte de los morenos "pesados".....	49
2. La morenada “Orureña” y la “Paceña”: diferentes formas de disputar y ejercer poder en el contexto migratorio.....	50
Las Morenadas en Bolivia.....	52
La diferenciación regional en el contexto migratorio.....	54
3. Poder económico, identidad regional y movilidad social en el contexto migratorio.....	61
Capital cultural y capital económico.....	61
Transformaciones del capital y élites migrantes.....	64
Integración y tensiones regionales.....	66

Migración limítrofe y movilidad socioeconómica.....	67
<b>Capítulo 2. Identidad religiosa y etnicidad: entre dos cosmovisiones.....</b>	<b>69</b>
1. Religiosidad y etnicidad, entre lo público y lo privado.....	69
La "gran dicotomía" en las ciencias sociales.....	69
Espacios públicos y privados en las morenadas orureñas y sus prácticas.....	70
El traje de civil y los grupos musicales.....	72
2. La presencia de la cosmovisión católica en la danza de la morenada orureña..	74
Sacrificio y devoción.....	74
La Virgen del Socavón.....	77
Eventos sociales y religiosos, la Virgen como anfitriona.....	79
3. Otra mirada: la cosmovisión originaria.....	82
Pueblos indígenas o pueblos originarios.....	82
La religiosidad originaria en veladas y otros eventos privados.....	83
Simbolismo y mitología andina.....	86
La otredad extrema: religiosidad y consumo de alcohol.....	87
4. Grupos mestizos urbanos e identidad étnica. Adscripción y exclusión.....	94
Las danzas: entre lo mestizo y lo originario.....	94
Adscripción y Exclusión. Grupos mestizos urbanos en contexto de migración	99
<b>Capítulo 3. Identidad etaria y de género: corporeidades y diversidad.....</b>	<b>102</b>
1. Niñez, juventud y vejez en las danzas de Oruro.....	102
Los bloques de niños y niñas.....	102
Jóvenes y migración.....	103
Bloques de jóvenes: innovación e irreverencia.....	105
El papel de los mayores.....	109
2. Las mujeres en la morenada orureña.....	111
Los principales personajes femeninos.....	112
Los bloques de mujeres y la diversidad corporal.....	114
Trenzas y cholitas: símbolos de etnicidad y modelos alternativos de femineidad	122
3. Lo <i>q'iwsa</i> y lo <i>trans</i> en la morenada orureña.....	126
La china morena masculina o "carichola" y la creación de los bloques	
femeninos.....	127
La presencia trans.....	129
4. La construcción y disputa de sentidos corporales en la danza.....	130
<b>Conclusiones y perspectivas.....</b>	<b>135</b>
1. Conclusiones.....	135
Las danzas como hecho social total: el caso de la morenada orureña.....	136
2. Hipótesis y perspectivas de investigación a futuro.....	139
<b>ANEXO: IMÁGENES.....</b>	<b>142</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>173</b>

# Prefacio

## 1. Presentación

Los orígenes de esta investigación se remontan al año 2006. El año anterior había decidido abandonar la carrera de instrumentista de piano en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia y solicitado el cambio de carrera al programa de “Música con énfasis en Historia de la Música”, una línea con orientación musicológica e investigativa dirigida por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes. En este momento me encontraba explorando e interpretando diferentes estilos musicales de corte folclórico como la música andina colombiana y otros de corte más tradicional como la chirimía de la zona del Cauca (región con fuerte presencia indígena) y de gaitas y tambores de la costa atlántica (zona con gran influencia afrodescendiente).

En marzo de ese año, en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá fue invitada la Diablada Ferroviaria para participar en el desfile inaugural en compañía de la banda Poopó de Oruro. La combinación de música y danza fue un golpe que produjo un estallido en mi cabeza. Ya me había acercado a ciertas prácticas musicales relacionadas con Perú y Bolivia, pero esta expresión artística específica era algo que generaba un corto circuito en mi experiencia previa, especialmente en lo musical. Por un lado, muchos de los ritmos y melodías ejecutados guardaban estrecha relación con lo que se conocía en Colombia como “música andina latinoamericana” representada principalmente en la propuesta artística de grupos como “Los Kjarkas” pero la combinación de esos materiales musicales con el formato de bandas de viento metal, transmitía una fuerza abrumadora difícil de describir con palabras<sup>1</sup>.

Mi percepción era que las danzas y músicas de los andes centrales han ejercido una influencia fundamental en la formación de tradiciones culturales a lo largo y ancho de América del sur, incluso en el lejano y caribeño límite norte del *tawantinsuyu*. Al terminar la carrera de grado y pensar en la necesidad de adquirir herramientas de corte antropológico para profundizar en el área de la etnomusicología, la elección de Argentina tuvo entre sus razones más importantes, la

---

1 En Colombia las bandas de viento-metal tocan principalmente ritmos con influencia afrodescendiente como cumbias, porros y fandangos, entre otros.

cercanía con Bolivia y la posibilidad de estudiar estas músicas y danzas. Sospechaba (ahora veo que con razón) que Argentina y Buenos Aires en particular eran un caldo de cultivo donde se encuentran y dialogan múltiples y diversas tradiciones culturales de todo el continente. Mientras muchos colombianos y colombianas vienen a la Argentina buscando a Europa, yo vine buscando el corazón de nuestra América y los lazos (casi invisibles pero firmes) que la unen a mi país. Esta investigación es producto de esas inquietudes y motivaciones, así no sea evidente a lo largo del texto.

## **2. La triple otredad en el proceso de la investigación**

### *Ser colombiano en Buenos Aires*

Hoy en día puede considerarse que el objeto de estudio de la antropología, más que la "cultura", es el entendimiento de la diferencia, de la *otredad*. Este concepto, ha influido esta investigación de diferentes formas.

La primera es mi propia condición de migrante en la Argentina. La migración colombiana al país es relativamente reciente y presenta características contrastantes, aún pendientes de ser estudiadas en profundidad, con la migración proveniente de otros países de la región. En general puede decirse que se nos trata de manera más amable que a los y las migrantes limítrofes, en parte (es una hipótesis) por características fenotípicas, lingüísticas y comportamentales más aceptadas y en parte por algunos encuentros históricos fortuitos (la cumbia, el fútbol) que han generado una imagen positiva de los y las colombianas en algunos sectores urbanos.

Este prejuicio (positivo, pero prejuicio al fin) hace que muchas veces surjan situaciones en que se nos hable en confianza de esos "otros" que son menos aceptables. Los lugares comunes sobre los "bolitas" que vienen a atenderse en los hospitales o los migrantes "vagos" que viven de planes en las villas son moneda común en muchas conversaciones. Más fuerte aún es el efecto causado por el uso despectivo del término "negro" como insulto. La increíble frecuencia con que se usan términos como "negro de mierda" o "negro cabeza" por sectores de las clases medias del AMBA es de una violencia indescriptible para quienes provenimos de un país donde la cultura indígena y afrodescendiente es parte fundamental de la identidad nacional y donde el racismo, aunque existente, al menos no es (tan) explícito.

## *Ser músico en el campo de las ciencias sociales*

La segunda relación de *otredad* que entra en juego, es la de provenir de un campo de conocimiento ajeno a las ciencias sociales: la música. En este sentido, a la par con el proceso de investigación ha tenido lugar un proceso de adaptación y asimilación de las formas de construir conocimiento de una disciplina como la antropología. Contar con una formación de grado en otra área ha hecho que llevara cierto tiempo lograr sentir una seguridad teórica suficiente para afrontar diferentes retos inherentes al desarrollo de la maestría, incluyendo la redacción del presente trabajo. Las herramientas teóricas de la antropología han sido de una gran ayuda para poner palabras a percepciones e intuiciones que podía entrever en el campo de las artes pero que requerían de una caja de herramientas epistemológicas más diversa.

Sin embargo, aun cuando siento que ese proceso ha sido llevado a cabo con éxito, es inevitable que el campo académico de las ciencias sociales me siga pareciendo relativamente ajeno y que pueda mantener cierto *extrañamiento* frente a muchas prácticas académicas específicas. Esta distancia no me parece un problema, todo lo contrario, siento que me permite tener una mirada crítica e identificar aspectos donde el diálogo epistemológico puede moverse en los dos sentidos. Así como hay ciertos temas donde la teoría puede ayudar a poner palabras a percepciones o intuiciones, las formas de reflexión desde los sentidos y desde la corporalidad, también pueden expresar sentidos donde las palabras son insuficientes. Es mi intención ayudar a promover un diálogo bidireccional, estable y fructífero entre las ciencias sociales y las artes como ha sido el caso de este trabajo.

## *El estudio de la migración boliviana a la Argentina*

Respecto a los y las migrantes limítrofes, como expliqué al principio, la misma noción de que su presencia sea un "problema" me fue desde un principio completamente extraña. Eventos que a algunos "vecinos" los puede mover a la indignación (ver un migrante boliviano usando un atuendo tradicional o escuchar hablar guaraní en el transporte público), para mí siempre fueron momentos mágicos que me hablaban más de la riqueza cultural de Buenos Aires que de la pérdida de un supuesto pasado idílico donde no había "cabecitas negras" (ni peronistas).

Sin embargo, también fue necesario un cierto proceso de deconstrucción de la idealización que solemos hacer de los pueblos andinos, que muchas veces imaginamos a su vez idílicos, nobles por naturaleza y carentes de conflicto. En la investigación, el conflicto y la disputa de poder en múltiples ámbitos tiene un lugar central y fue motivo de angustia en muchos momentos. Más adelante fue evidente que dichas disputas eran parte esencial del tema estudiado y que muchas veces terminaban siendo tremendamente constructivas y fértiles, como se evidencia en el gran crecimiento de las agrupaciones folclóricas estudiadas aquí. Entender la complejidad de estos procesos sin romantizaciones, permite entender de una manera más interesante los procesos de consolidación de la colectividad migrante y su aporte a la sociedad receptora, así como las relaciones más distantes, pero no menos firmes con otros países de la región, incluyendo al mío.

Las anteriores preocupaciones han permeado de diferentes maneras la realización de este trabajo, desde la selección del tema, pasando por la metodología y la extensión del proceso de investigación e incluso en la confección del texto como explicaré en los siguientes apartes.

### **3. Notas sobre el uso del lenguaje**

Una de las características más interesantes de ser migrante regional en Buenos Aires es la gran diferencia de expresiones verbales respecto a otras formas de usar el mismo idioma castellano. Parte importante de la adaptación al contexto tiene que ver con entender expresiones lingüísticas específicas de argot porteño, pero más complicado aún es tener que des-aprender términos aceptados en otros países hispanohablantes que en el contexto local tienen un significado completamente diferente al usado en otras partes y con frecuencia con un doble sentido sexual (coger, poner, acabar, apoyar). Más interesante es la necesidad casi patológica de muchos locales de corregir otras formas de hablar el castellano asumiendo que sólo la versión local es correcta. Decía Rita Segato que la escuela fue un factor homogeneizador de la identidad nacional<sup>2</sup> y la necesidad de aplanar las diferencias parece seguir siendo una necesidad imperativa para muchos habitantes del AMBA.

---

2 Rita L. Segato, «Identidades políticas / Alteridades históricas una crítica a las certezas del pluralismo global», *RUNA, archivo para las ciencias del hombre* 23, n.º 1 (2002): 12.

En mi experiencia en el contexto académico, hay mucha más apertura a otros usos del idioma, pero igualmente hay varias formas gramaticales u ortográficas consideradas "correctas" para un mismo caso: en base a/con base en, inscrito/inscripto, periodo/período, celiaco/celíaco, entre otros. En estas situaciones usaré la forma propia: con base en, inscrito, periodo (previa verificación de su aceptación con la RAE) ya que me resulta más cómodo y usar la otra modalidad me resulta simplemente postizo y desde el punto de vista de los manuales de estilo, innecesario. En otros casos donde hay palabras diferentes para los mismos términos: camisa tipo polo/chomba, camiseta/remera, bus/colectivo, camioneta/bondi, usaré el término local por cuanto es el usado por los y las protagonistas de la investigación.

#### **4. Sobre el formato de escritura y aspectos formales del texto**

Respecto al formato de escritura se siguen los lineamientos del IDAES sobre la entrega de trabajos de grado y en el tema del sistema de citación, que los mencionados lineamientos dejan abierto a la decisión del/la tesista, he decidido usar el sistema Chicago. Teniendo en cuenta que en textos antropológicos es más común el uso del sistema APA, quisiera explicar brevemente esta decisión.

La primera razón es que, en mi acercamiento a las ciencias sociales desde un campo del conocimiento distante como las artes, la lectura de textos en formato Chicago me parecía más abierto y menos críptico que el formato APA. Especialmente en textos de historia, donde se usa ampliamente, el uso de la nota al pie, especificando de manera completa qué material, manuscrito o texto era el que promovía una idea siempre me pareció una invitación a profundizar en ciertos temas. La separación de las notas del cuerpo del texto también generaba la sensación de que el mismo texto tenía dos niveles de lectura: uno para "expertos" que realizan una lectura técnica analizando con detalle cada referencia y una para "legos" que podíamos leer el texto de una manera más fluida sin hacer caso a las notas al pie, aunque sabiendo que siempre están allí en caso de querer profundizar. En el caso del sistema APA la única mención del apellido del autor y el año generan la sensación de ser una referencia sólo para "expertos", que parece delimitar un espacio cerrado menos amigable visto desde afuera. Ahora me puede parecer evidente que (Bourdieu, 1979) hace referencia a su texto "La distinción" pero para quien viene de otra

disciplina llegar a esta información puede requerir de un esfuerzo adicional (ir a revisar la bibliografía al final) que hace más lenta la lectura. Tener las citas en la misma página también facilita la lectura en dispositivos digitales al no tener que ir al final de texto para ver el título completo del trabajo referenciado.

La segunda razón tiene que ver con que en el sistema Chicago siempre se incluye el nombre del o la autora tanto en la primera citación como en la bibliografía. La mención únicamente del apellido me parece un poco impersonal, además de inconveniente cuando se referencian autores con apellidos comunes y por tanto repetitivos. En tales casos, la búsqueda del autor específico que se está referenciando puede provocar trabajo y tiempo adicional para el lector, que nuevamente, hace más lenta la lectura. Por otro lado, saber el nombre de quien escribe tiene incluso consecuencias epistemológicas como es el caso de la aparente división de género entre investigadoras sobre danzas (principalmente mujeres) e investigadores sobre música (mayormente hombres) como explico en la introducción y el capítulo 3.

Por último, y teniendo en cuenta mi experiencia durante la preparación de esta investigación, he notado que el sistema Chicago es menos frágil frente errores de inclusión en la bibliografía (además de tener un estilo de sangría que permite identificar más fácilmente los textos en la bibliografía). Con demasiada frecuencia pude experimentar que, en diferentes tipos de textos como artículos, ponencias o publicaciones en revistas, ocurría que una referencia incluida en el texto, al revisarse en la bibliografía final no aparecía, lo que generaba largos tiempos de búsqueda adicional en caso de necesitar conocer el texto citado. Esto puede ocurrir porque las y los autores reciclan fragmentos de unos textos para construir otros y con frecuencia los fragmentos arrastran citas que luego olvidan añadir a la bibliografía final. Con el sistema Chicago también puede ocurrir, pero si no se incluye el texto en la bibliografía por un error, al menos está la seguridad de que la cita completa se incluyó al menos una vez en la primera ocasión que se mencionó el texto.

Espero que las anteriores elecciones formales no constituyan una molestia excesiva para la valoración de este trabajo. Como dije antes, es consecuencia de las condiciones particulares que lo han generado y una invitación para dialogar con miradas diferentes, que es básicamente lo que he venido haciendo durante estos largos años. Muchas de las características de los manuales de estilo se forjaron en momentos históricos diferentes, donde las ediciones se hacían a mano y una citación

en nota al pie implicaba un reto técnico y económico importante lo cual desincentivó algunos sistemas e impulsó otros<sup>3</sup>. Con los avances tecnológicos aplicados a los sistemas de escritura es importante visitar los motivos por los cuales escribimos de una u otra forma y pensar nuevas maneras de construir los textos. Retomo aquí la invitación de Silvia Citro a no sólo “repensar los cuerpos” sino también a “remover los pensamientos”<sup>4</sup> y a que las formas de expresión artística desde el cuerpo puedan constituir a su vez formas de investigación y de comunicación complementarias a las palabras. Puede ser una posición un tanto utópica, pero ha sido también una motivación importante para la elaboración del presente trabajo.

## 5. Agradecimientos

Quisiera agradecer a mi familia que ha sido un apoyo incondicional y ha soportado con entereza mi extensa ausencia del país. Al equipo de profesores del IDES y el IDAES por su apertura al haberme aceptado viniendo de otra área de conocimiento. En especial a Rosana Guber por su interés en los estudiantes colombianos y migrantes en general y por su actitud flexible frente a los problemas derivados de esa condición. Su máxima “para investigar se necesita tiempo” me confortó durante todo el proceso. También al equipo administrativo del IDAES por su paciencia ante incontables solicitudes, inconvenientes y prórrogas. Al equipo de Núcleo de Estudios Migratorios-NEMI por invitarme a diferentes espacios de investigación que fueron muy enriquecedores y en especial a mi directora Natalia Gavazzo que con paciencia infinita dirigió este proyecto. A la colectividad boliviana, la Morenada Real Oruro y en especial a las familias Ordóñez, Barriga y Fernández que me abrieron las puertas de sus hogares y fueron un apoyo enorme tanto en Buenos Aires como en Oruro. Por último, a Rebeca por su apoyo amoroso y su ayuda en el diseño de la portada, y a mis compañeros y compañeras de la Chirimía Cauca Grande, con quienes pude volver a interpretar las músicas de los pueblos originarios del macizo colombiano que han sido una caricia en el alma en la última etapa de este proyecto.

---

3 Robert J. Connors, «The Rhetoric of Citation Systems, Part II: Competing Epistemic Values in Citation», *Rhetoric Review* 17, n.º 2 (1999): 219-45.

4 Silvia Citro, «Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas», en *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*, ed. Silvia Citro y Patricia Aschieri (Buenos Aires: Biblos, 2012), 63.

# Introducción

## 1. Sobre la presente investigación

Los objetivos fundamentales de la investigación son, por un lado, estudiar el momento actual de la migración boliviana a la Argentina a la luz de una danza que ilustra de manera especialmente clara las disputas de una parte de la colectividad en busca de estatus y ascenso social en el contexto migratorio. Por otro lado, a través del estudio de sus prácticas artísticas, busco aportar una visión menos homogeneizadora de los migrantes limítrofes, llamando la atención más sobre la riqueza de sus prácticas culturales que sobre las discriminaciones de las que son víctimas.

Una hipótesis de partida es que la gran diversidad de dimensiones sociales que interactúan en la danza estudiada es su característica más sobresaliente, ya que brinda una herramienta invaluable para estudiar la complejidad de la experiencia de construcción identitaria de la colectividad boliviana en Buenos Aires. Analizaré esta variedad multidimensional bajo el concepto de *hecho social total*. Tal variedad es probablemente la razón por la cual estas *fraternidades* han proliferado tanto recientemente y han ido ganando un espacio importante tanto en los eventos públicos más visibles para la sociedad receptora como en los espacios propios de la colectividad. Otra hipótesis, es que la presencia y crecimiento de agrupaciones como las morenadas orureñas funcionan como un indicador de diferentes procesos al interior de la colectividad en las diferentes dimensiones estudiadas como pueden ser la movilidad social, cambios en la inserción socioeconómica, cambios generacionales, cuestionamiento de roles de género e identidades étnicas, entre otras.

### *Metodología y organización del texto*

El presente texto es resultado de un trabajo de investigación que inició en 2013 y se ha extendido hasta el presente. Durante ese tiempo he participado en diferentes espacios, como “bailarín” y músico y he participado en eventos públicos y privados con los integrantes de varias *morenadas* orureñas. Aunque el trabajo se inició de manera intensiva solo con una *fraternidad*, la gran movilidad de los integrantes de la misma me puso en relación con miembros de otras agrupaciones

dedicadas a la misma danza, así como con actores que participaban en otras danzas que guardan diferentes niveles de relación con la *morenada*, tanto en Bolivia como en la Argentina. Durante los años 2013 y 2014 participé de manera intensiva bailando en la mayoría de las presentaciones realizadas por la *fraternidad* con la cuál trabajé inicialmente. En 2014 asistí al Carnaval de Oruro en Bolivia, acompañando y ayudando a algunos residentes bolivianos en Buenos Aires que viajaron a bailar. Durante el año 2015 reduje mi participación en términos de baile a algunos eventos reducidos en espacios no convencionales como teatros y recitales de grupos musicales bolivianos y acompañé varias presentaciones como “aguatero” o ayudante de los participantes de los eventos más conocidos como la Fiesta de Lujan, la Entrada de Av. de Mayo o la Fiesta de Charrúa.

Durante todo este proceso he usado la metodología de la observación participante, tomando notas de campo cuando fuera posible y acompañándolas de registros fotográficos y en video. También inicié la realización de entrevistas formales a algunos perfiles específicos de participantes. A partir del 2016 he continuado el trabajo de entrevistas y he participado como músico en los ensayos de una banda de vientos conformada por músicos bolivianos, que acompañan las presentaciones de varias *morenadas* pero también ofrecen sus servicios a *fraternidades* de otras danzas. Las entrevistas han seguido una guía de preguntas general adaptada a cada participante. He seleccionado al menos un(a) entrevistado de cada personaje de la danza intentando cubrir los diferentes perfiles de participantes para evitar que la visión de algunos sectores (como los directivos) tuviera un peso mayor en los testimonios recopilados. Si bien no era un criterio de selección, muchos y muchas de quienes participaron en las entrevistas tenían fuertes lazos con la ciudad de Oruro, habían nacido allí o tienen lazos familiares estrechos que generan una comunicación fluida con la ciudad y sus celebraciones festivas. También hay participantes provenientes de otras zonas como el oriente o el sur de Bolivia o incluso algunos argentinos con diferentes grados de cercanía con la colectividad. Estas entrevistas, alrededor de 15, han servido para concretar y profundizar temas presentes en innumerables conversaciones informales y han sido registradas en audio para su posterior transcripción y análisis<sup>5</sup>.

---

5 Debido al carácter muy personal del contenido de las entrevistas y a las frecuentes disputas y conflictos que son frecuentes entre fraternidades decidí usar seudónimos en las mismas.

En las secciones siguientes de la introducción haré una breve reseña histórica sobre la migración boliviana a la Argentina y realizaré una breve revisión bibliográfica de la literatura que ha tratado el tema de las danzas de los migrantes bolivianos, así como de algunos marcos de análisis que usaré durante el texto.

En el capítulo 1, abordaré la faceta más conocida de la danza de la *morenada*: la relación con el poder económico. A partir del análisis de los vestuarios y las agrupaciones musicales que acompañan las danzas explicaré la diferenciación entre los grandes eventos asociados a la devoción religiosa y los espacios privados, vinculados a lo “civil” donde se pone en juego el poder económico. De igual manera explicaré cómo esa relación con el poder económico tiene particularidades regionales en Bolivia representadas en la diferenciación entre la *morenada* “orureña” y la “paceña” y cómo esas identificaciones se reinterpretan en el contexto migratorio respecto del proceso de ascenso socioeconómico de los migrantes.

En el capítulo 2 abordaré la dimensión religiosa, que como en todas las danzas de Bolivia tiene un papel importante, pero haré un énfasis especial en los aspectos menos relacionados con la tradición católica más visible, vinculados con otras formas de religiosidad provenientes del mundo indígena. Estos rasgos están presentes en múltiples espacios, mayormente privados de la práctica de la danza de la *morenada orureña*, en diferentes rituales cotidianos y se plasman en una simbología que es visible en múltiples objetos, especialmente en la ornamentación de los trajes. De igual manera abordaré la relación con la construcción de las identidades étnicas de los migrantes y explicaré cómo estas danzas, aunque puedan representar temas alusivos a la cosmovisión originaria, son expresiones principalmente urbanas y muchas veces se construyen a espaldas del mundo indígena tanto en el país de origen como en el contexto migratorio, generando tensiones al interior de la colectividad.

En el capítulo 3 explicaré los aspectos de la danza que permiten que personas de muy diversas edades y configuraciones corporales puedan participar de la misma y cómo esta variedad es uno de los aspectos que explica el relativo crecimiento y difusión de la danza en años recientes en Buenos Aires. Prestaré especial atención a la inclusión de perfiles muy diversos de cuerpos femeninos y masculinos que permiten que casi cualquier persona pueda participar de esta danza, usando herramientas de la literatura antropológica de la danza donde los estudios de género han sido un aporte clave. También explicaré cómo esta inclusividad está

estrictamente regulada y si bien, casi cualquier tipo de cuerpo podría bailar *morenada orureña*, la posibilidad de bailar dentro de determinados espacios depende de múltiples factores que varían entre el país de origen y el contexto migratorio dependiendo de cómo los diferentes *capitales* son revalorizados y resignificados en uno u otro contexto. También explicaré cómo esta potencialidad hace que la *morenada orureña*, sea uno de los espacios privilegiados en los que las identidades *queer* encuentran un espacio de expresión tanto en Bolivia como en la Argentina.

En las conclusiones, integraré estas diferentes dimensiones en un solo marco. Fundamentaré de qué manera es posible entender la *morenada orureña* como un *hecho social total* (postulado por Marcel Mauss<sup>6</sup>), demostrando cómo la relación de la danza con múltiples dimensiones sociales de la colectividad permite abordar temas fundamentales en cada una de estas dimensiones, evidenciando que el análisis de las prácticas artísticas de los y las migrantes constituye un enfoque privilegiado para el estudio del fenómeno migratorio de dichas comunidades.

## **2. La migración boliviana a la Argentina**

Aunque para algunos sectores urbanos, la migración de origen boliviano puede parecer un fenómeno reciente, la movilidad humana entre los dos países se remonta en el tiempo hasta mucho antes de que los dos territorios se constituyeran en estados nacionales. Ante el fuerte relato identitario nacional según el cual los argentinos “bajaron de los barcos”, el estudio de las migraciones limítrofes se ha concentrado especialmente en el periodo posterior a la llegada masiva de migrantes europeos y en los instrumentos típicos utilizados para medir estos flujos migratorios: los censos. Sin embargo, algunos autores y autoras han intentado abordar, periodos anteriores para entender en una perspectiva de largo plazo la relación entre los migrantes de origen boliviano y el territorio que hoy constituye la nación argentina.

### *Referencias desde el periodo precolombino hasta el siglo XIX*

Con anterioridad a la llegada de los españoles a tierras americanas, la zona

---

6 Marcel Mauss, «Ensayo sobre los dones. Razón y forma del cambio en las sociedades primitivas.», en *Sociología y Antropología* (Madrid: Editorial Tecnos, 1979), 155-263.

norte del territorio argentino hacía parte del territorio de influencia del Imperio Inca con sede en Cuzco que se extendía al sur hasta la provincia de Córdoba en Argentina y al norte hasta el departamento de Nariño en Colombia. El *tahuantinsuyu* o las “cuatro regiones unidas entre sí”<sup>7</sup> era atravesado por una red de caminos que comunicaban todas las regiones con la capital del imperio. Muchos de estos caminos se constituyeron durante el periodo colonial en vías de comunicación y de extracción de riqueza, como es el caso del puerto de Buenos Aires que constituía una alternativa a los puertos sobre el pacífico en Lima y Arica, y que más adelante constituirían una base para lo que hoy se conoce como la ruta panamericana<sup>8</sup>.

En este contexto, los habitantes aymaras y quechuas del territorio del Alto Perú, hoy Bolivia, estaban en una posición ideal para establecer relaciones tanto con el centro del imperio, en Perú, como con la zona sur del mismo, ubicado en el actual noroeste argentino (NOA). Según Xavier Albó “el campesino quechua y aymara es desde siempre un gran caminante”<sup>9</sup>. Por su parte, Abercrombie describe cómo hasta hoy muchos de los habitantes de los departamentos de Oruro y Potosí, al encontrarse en una encrucijada de rutas, se constituyen en comerciantes que realizan grandes viajes para intercambiar productos entre la zona de la puna y los valles bajos de Cochabamba y Santa Cruz de la Sierra<sup>10</sup>, y hacia la zona noroeste de Argentina. Durante la colonia, la comunicación del Alto Perú con el Río de la Plata también fue frecuente dada la estratégica posición del puerto de Buenos Aires como punto de salida hacia Europa. Con el establecimiento del Virreinato del Río de la Plata al sur, y el Virreinato de la Nueva Granada al norte, estas dos zonas adquieren cierta independencia administrativa pero aun así la comunicación sigue siendo fluida. Cynthia Olivera, resalta las estrechas relaciones entre el Alto Perú y el Río de la Plata antes y durante el proceso de independencia y explica cómo algunos próceres que participaron del proceso independentista de la Argentina, nacieron y conservaban estrechos lazos con el territorio que hoy constituye la nación de Bolivia<sup>11</sup>.

---

7 María Rostworowski, *Historia del Tahuantinsuyu* (IEP, Instituto de Estudios Peruanos, 1999).

8 Thomas Alan Abercrombie, *Pathways of Memory and Power: Ethnography and History Among an Andean People* (Univ of Wisconsin Press, 1998), 38.

9 Citado en Marta Giorgis, *La virgen prestamista: la fiesta de la Virgen de Urkupiña en el boliviano Gran Córdoba* (Buenos Aires: Editorial Antropofagia, 2004).

10 Abercrombie, *Pathways of Memory and Power*.

11 Cynthia Olivera, «¿Bailando por un sueño? Espacios de construcción de identidades.», en *Buenos Aires Boliviana.*, ed. Leticia Maronese, 1ra ed., Temas de Patrimonio Cultural 24 (Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009), 109-20.

## *La migración boliviana en el “país de inmigrantes”*

Junto con el impulso a los procesos de inmigración europea acometidos a partir de las últimas décadas del siglo XIX, surge también la necesidad de estudiar y cuantificar este proceso por cuanto se comienzan a realizar los primeros censos de población. A partir de entonces estos instrumentos, repetidos de forma regular, han brindado información que más recientemente ha permitido estudiar las particularidades del fenómeno de la migración limítrofe y dentro de ella, la de origen boliviano. El primer dato importante que aportan los trabajos que se apoyan en el análisis de los censos<sup>12</sup>, es que la migración de origen limítrofe se ha mantenido constante en cifras cercanas al 2.5% del total desde 1869 hasta hoy<sup>13</sup>. El hecho de que recientemente la migración de países como Bolivia haya tomado mayor visibilidad tiene que ver con que durante el siglo XIX y buena parte del XX, dicha migración estaba concentrada en zonas de frontera y tendía a ser estacional. Muchos trabajadores provenientes de Bolivia cruzaban a la Argentina de manera temporal durante periodos de la zafra de la caña y posteriormente regresaban a su país.

Durante las primeras décadas del siglo XX algunos de estos trabajadores podían enlazar diferentes periodos de cosecha en otras zonas que les permitieron permanecer de manera constante en el país, aunque rotando por diferentes regiones<sup>14</sup>. Hacia la década de 1930, el proceso de industrialización del país empieza a atraer a los migrantes limítrofes hacia centros urbanos intermedios como mano de obra industrial y como peones en el sector de la producción hortícola. A partir de las décadas de 1950 y 1960 se produce un movimiento de migrantes que ya se encontraban en el país pero en provincias del interior, hacia el conurbano bonaerense donde se insertan en el sector de la construcción y la producción hortícola que provee alimentos al Área Metropolitana de Buenos Aires (en adelante AMBA)<sup>15</sup> y buena parte del país<sup>16</sup>. Durante las últimas décadas, la participación en este sector ha ido en

---

12 Ver por ejemplo Roberto Benencia, «Argentina: la problemática social de la migración limítrofe», *Comercio Exterior*, marzo de 2000.

13 *Ibid.*, 252.

14 Alejandro Grimson, *Relatos de la diferencia y la igualdad: los bolivianos en Buenos Aires*, Comunicación y sociedad (Buenos Aires: Eudeba, Felafacs, 1999), 31.

15 El AMBA está conformada por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) y 40 municipios de la provincia de Buenos Aires que conforman el conurbano bonaerense. Su población supera los 14 millones de personas y constituye más de la tercera parte de la población de la Argentina.

16 Roberto Benencia, «Participación de los inmigrantes bolivianos en espacios específicos de la producción hortícola en la Argentina», *Política y Sociedad* 49, n.º 1 (2012): 163-78.

aumento y su papel en el mismo se ha ido transformando de ser mano de obra asalariada a constituirse en pequeños productores con acceso a la propiedad de la tierra e importancia económica suficiente para ser un factor importante en la transformación del sector frutihortícola en el área del conurbano bonaerense<sup>17</sup>.

Con la disminución gradual de la migración de origen europeo a lo largo del siglo XX, la migración de origen limítrofe, aunque sigue guardando una proporción estable frente al total de la población, ha ido aumentando en relación al total de migrantes llegando en la década de los 90's a alcanzar cerca del 70% de los migrantes del país<sup>18</sup>. Al interior de esta población, los migrantes bolivianos no son los más numerosos, superados por migrantes provenientes de Paraguay. Sin embargo, probablemente por poseer un fenotipo más identificable, los migrantes bolivianos parecen ser más visibles a ojos de algunos sectores del AMBA que llegan a sentirse “amenazados” o “invadidos” por esta población que no cumple con el imaginario de quienes se piensan exclusivamente como descendientes de migrantes de ultramar<sup>19</sup>.

#### *La década de los 90's, la crisis de 2001 y la actualidad*

Durante los años 90, las medidas de apertura económica adoptadas por el gobierno de Carlos Saúl Menem (1989-1999) generaron impactos sociales fuertes como el aumento en los índices de desocupación o la precarización de las condiciones laborales<sup>20</sup>. En este contexto, los migrantes limítrofes, en especial los de origen boliviano, se constituyeron en una suerte de “chivo expiatorio” a quienes culpar por los problemas sociales derivados de las políticas de liberación de las importaciones, flexibilización laboral y desindustrialización<sup>21</sup>. Sectores de las clases medias se vieron abocados a tomar trabajos antes “inaceptables”<sup>22</sup>, históricamente

---

17 Ibid.

18 Ver Benencia, «Argentina: la problemática social de la migración limítrofe», 252. y María Inés Pacecca, «Legislación, migración limítrofe y vulnerabilidad social», *Realidad Económica*, n.º 171 (mayo de 2000): 111-34.

19 Es frecuente que en muchas instituciones oficiales como en los sectores de educación y salud se identifique erróneamente a ciudadanos argentinos como bolivianos por sus características físicas. Ver Marcela Cerrutti, ed., *Salud y Migración Internacional Mujeres Bolivianas en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Población de las Naciones Unidas, UNFPA y Centro de Estudios de Población, CENEP. (Buenos Aires: Programa Naciones Unidas para el Desarrollo - PNUD; Centro de Estudios de Población - CENEP; UNFPA Argentina, 2011), 60.

20 Grimson, *Relatos de la diferencia y la igualdad*, 33.

21 Alicia Maguid, «El chivo expiatorio», *Encrucijadas, Revista de la Universidad de Buenos Aires*, Año 1, n.º No. 7 (mayo de 2001): 60.

22 Grimson, *Relatos de la diferencia y la igualdad*, 33.

ocupados por sectores vulnerables, entre ellos los migrantes limítrofes. Incluso sectores populares y sindicatos, adoptaron posturas agresivas contra los residentes extranjeros, acusándolos de quitarles los puestos de trabajo que disminuían como consecuencia del colapso de la industria nacional<sup>23</sup>.

Esta “nueva” competencia por dichos puestos de trabajo, unido a los sentimientos xenófobos presentes en algunos sectores de la sociedad receptora fue aprovechada por sectores políticos y grandes medios de comunicación para presentar esta migración como una “invasión” que supuestamente era la causa de los crecientes problemas sociales. El caso más representativo de esta tendencia es el tristemente célebre artículo “La invasión silenciosa” escrito por el periodista Daniel Hadad, que constituyó el mejor ejemplo de cómo algunos medios de comunicación manipularon cifras y estadísticas para exacerbar la xenofobia latente en algunos sectores.

Desde entonces y hasta hoy, muchos investigadores e investigadoras han demostrado que las acusaciones promovidas por estos medios constituían un intento por revestir prejuicios xenófobos de un supuesto rigor investigativo. Ni la invasión era tal, ya que las cifras de migrantes de origen boliviano eran las mismas que durante toda la historia<sup>24</sup>, ni se quitaban los trabajos ya que el impacto en el desempleo era mínimo estadísticamente<sup>25</sup>, ni los migrantes aumentaban los niveles de delincuencia, ya que su porcentaje de participación en estos indicadores eran similares proporcionalmente a su población<sup>26</sup>.

Luego de la crisis económica de 2001, seguir acusando a los migrantes limítrofes de las fuertes consecuencias de las políticas económicas de los 90's se hizo insostenible. Las protestas fueron dirigidas a los verdaderos responsables de las medidas que llevaron a la catástrofe económica y en medio del agitado periodo siguiente, donde muchos argentinos tuvieron que migrar a Europa (y ser a su vez discriminados), el discurso xenófobo perdió importancia temporalmente.

Con la sanción de la nueva ley de migraciones, que sustituyó la “Ley Videla”

---

23 Enrique Oteiza, Susana Novick, y Roberto Aruj, *Inmigración y discriminación: políticas y discursos* (Buenos Aires: Trama Editorial / Prometeo Libros, 2000), 18.

24 Sebastián Bruno, «Cifras imaginarias de la inmigración limítrofe en la Argentina», en *Migraciones y Mercosur: una relación inconclusa*, ed. Susana Novick (Buenos Aires: Catálogos, 2010), 95-110.

25 Alicia Maguid, «Migrantes limítrofes en la Argentina: su inserción e impacto en el mercado de trabajo», *Estudios del trabajo*, n.º 10, 2do semestre (1995).

26 Brenda Canelo, «Criminalizar al inmigrante. Nuevas prácticas sobre viejas matrices políticas», *Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación* 131 (2017).

sobreviviente de la última dictadura, las condiciones de muchos migrantes se estabilizaron y muchos pudieron beneficiarse de un nuevo paradigma de las políticas migratorias que fue considerado ejemplo mundial en la materia aun cuando pudo ser objeto de algunas críticas<sup>27</sup>.

Sin embargo, la latencia y vigencia de los prejuicios xenófobos y racistas en el imaginario colectivo se pudo evidenciar en el resurgimiento de este discurso durante la gestión del ex-presidente Mauricio Macri entre 2015 y 2019, que ya había promovido posturas discriminatorias desde su cargo como Jefe de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires(en adelante CABA) frente a los hechos del Parque Indoamericano de 2010<sup>28</sup>. El símbolo de la nueva ofensiva de persecución hacia los y las migrantes fue el Decreto de Necesidad y Urgencia (DNU) No. 70 de 2017 donde se modificaba por decreto la ley de migraciones de 2004, precarizando el acceso a derechos de la población migrante y facilitando su criminalización<sup>29</sup>.

Al margen de los prejuicios, los residentes bolivianos en Buenos Aires han superado los embates y ganado visibilidad en otros aspectos. Tienen un rol cada vez más importante en eventos culturales para comunidades migrantes como las llamadas “ferias de colectividades”. A partir de 2009 han logrado el derecho a votar en elecciones en Bolivia desde territorio argentino y desde el año 2010 han logrado la consolidación anual de la “*Entrada de Integración Cultural Bolivia en Buenos Aires*” (en adelante "entrada de Av. de Mayo"), una presentación de música y danza en calle que tiene lugar durante la segunda semana del mes de octubre y que ofrece a los habitantes porteños una pequeña muestra de las grandes celebraciones devocionales de Bolivia. A diferencia de la Fiesta de la Virgen de Copacabana (en adelante "Fiesta de Charrúa"), que tiene lugar en un espacio “propio” de la colectividad<sup>30</sup>, la entrada de Av. de Mayo se realiza en el corazón político y cultural de la nación, haciendo una muestra de música y danza que recorre parte de la Av. 9 de Julio, pasa junto al mítico Obelisco y se dirige hacia la Plaza de Mayo donde culmina frente a la Casa Rosada.

---

27 Lucila Nejamkis, «Políticas migratorias en tiempos kirchneristas (2003-2010): ¿Un cambio de paradigma?», *Migración y políticas públicas. Nuevos escenarios y desafíos*, 2012, 89-115.

28 Brenda Canelo, «Un relato de los hechos», *Temas de Antropología y Migración* 1 (junio de 2011): 10-12.

29 Fue declarado inconstitucional pero dicho concepto fue demandado y actualmente se encuentra en estudio en la Corte Suprema. Numerosas organizaciones sociales, sectores académicos e incluso la ONU están solicitando actualmente su derogación por parte del presidente Alberto Fernández.

30 Grimson, *Relatos de la diferencia y la igualdad*.

### 3. Música y danza en la literatura sobre migrantes bolivianos en la Argentina

En la literatura sobre migración proveniente de países limítrofes a la Argentina, Bolivia tiene un lugar especial. Ningún otro país despierta un sentimiento de *otredad* como el que generan los migrantes provenientes de Bolivia. Por tanto, es comprensible que, en la literatura sobre migraciones limítrofes, los estudios sobre migrantes bolivianos constituyan la mayoría. Tal es la extensión de dicha literatura que algunos autores han hablado de una *bolivianización* de los estudios migratorios limítrofes<sup>31</sup>. Ante este panorama cualquier acercamiento a dicha literatura tiende a ser por principio incompleto y parcial. Una revisión exhaustiva ameritaría un trabajo más extenso lo cual excede las posibilidades de esta investigación. Como criterio organizador usaré la presencia de la música y la danza en la literatura sobre el tema.

#### *La inserción laboral y el acceso a derechos*

Bajo este criterio es posible identificar tres momentos o líneas de investigación sobre el tema. Un primer grupo trabaja sobre la visibilización de la migración limítrofe y especialmente la boliviana derivada de su llegada a los grandes centros urbanos como la zona metropolitana de Buenos Aires o Córdoba, entre otras. Esta primera línea describe la llegada y la inserción laboral de los migrantes a los grandes centros urbanos, así como la reacción de los habitantes de las grandes urbes ante estos “nuevos” migrantes. Esta literatura utiliza principalmente herramientas metodológicas cuantitativas (encuestas, revisión de censos y estadísticas oficiales) combinadas con trabajo etnográfico.

Un autor pionero de esta primera corriente es Roberto Benencia. Dentro de los temas estudiados por el autor, está la inserción de los migrantes bolivianos en diferentes mercados de trabajo en el país<sup>32</sup>. Derivados de estos trabajos, hay múltiples investigaciones con el mismo enfoque que estudian la inserción de migrantes bolivianos en zonas de frontera u otras del "interior" del país. La literatura incluye

---

31 Natalia Gavazzo, «Una conversación con Roberto Benencia. Entrevista realizada por Natalia Gavazzo. Buenos Aires, junio de 2012.», *Temas de Antropología y Migración* 3 (junio de 2012): 94-11.

32 Roberto Benencia, «Inserción de bolivianos en el mercado de trabajo de la Argentina» (Congreso 2009 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos LASA, Río de Janeiro, 2009).

trabajos y ponencias sobre migrantes en Neuquén<sup>33</sup>, Salta, Jujuy y Córdoba<sup>34</sup>, Mar del plata<sup>35</sup>, Bahía Blanca<sup>36</sup> y Trelew en Chubut<sup>37</sup>, entre otras.

Benencia y otros autores y autoras también han trabajado sobre el tema de la explotación laboral de trabajadores migrantes, en especial la asociada a los talleres de costura descritas por el autor como "trabajo esclavo"<sup>38</sup> discutiendo con Portes la noción de "enclaves étnicos"<sup>39</sup>. Tanja Bastia a su vez ha estudiado la dimensión de género del tema<sup>40</sup>, y Verónica Gago ha estudiado las ferias donde se vende la ropa confeccionada en los talleres como espacios donde se construyen formas de economía popular que pueden disputar el sentido común económico<sup>41</sup>.

Otra parte de esta primera línea bibliográfica, es el trabajo de autores que han desmontado sistemáticamente diversos mitos estigmatizantes sobre los migrantes que son acusados de todos los males de la sociedad cuando ocurren crisis derivadas de las políticas estatales como las llevadas a cabo durante la década de los 90's. Algunos de estos mitos son el supuesto aumento "descontrolado" de los migrantes limítrofes

- 
- 33 Roberto Benencia, «Colectividades de Extranjeros En Neuquén: Génesis y Trayectorias de Sus Organizaciones», *Estudios Migratorios Latinoamericanos* 15, n.º 45 (2000): 299-336; Ana Ciarallo y Verónica Trpin, «Familias migrantes hortícolas en el Valle Medio del río Negro. Cruces identitarios en las experiencias de vida y de trabajo», en *Migraciones en la Patagonia: Subjetividades, diversidad y territorialización*, ed. Ana Inés Barelli y Patricia Dreidemie, Aperturas (Viedma: Editorial UNRN, 2018), 71-86.
- 34 Roberto Benencia, «Redes sociales de migrantes limítrofes: lazos fuertes y lazos débiles en la conformación de mercados de trabajo hortícola (Argentina)» (ASET 7º Congreso Nacional de Estudios del Trabajo, Buenos Aires, 2015); Gabriela Adriana Sala, «Mano de obra Boliviana en el tabaco y la caña de azúcar en Jujuy, Argentina», *Estudios Migratorios Latinoamericanos* 15, n.º 45 (1 de agosto de 2000): 337-63.
- 35 Silvia Graciela Lucifora, «Presencias andinas en el Sudeste bonaerense: horticultores y ladrilleros» (V Congreso Argentino de Antropología Social, Universidad Nacional de La Plata, 1997).
- 36 María Amalia Lorda y Eloísa Gaído, «Actores y escenarios posibles en la actividad hortícola en el marco del desarrollo local. Cuenca del Sauce Chico» (3as. Jornadas Interdisciplinarias de Estudios Agrarios y Agroindustriales. Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, s. f.).
- 37 Susana Sassone, Olga Marisa Owen, y Judith Corinne Hughes, «Migrantes bolivianos y horticultura en el Valle Inferior del Río Chubut» (Seminario Internacional Migraciones, fronteras y ruralidad en los umbrales del siglo XXI, Tarija, Bolivia, 2003).
- 38 Roberto Benencia, «El infierno del trabajo esclavo. La contracara de las exitosas economías étnicas. En: Avá, n.º 15», 28 de julio de 2014.
- 39 Alejandro Portes y Robert L. Bach, *Latin Journey: Cuban and Mexican Immigrants in the United States* (University of California Press, 1985).
- 40 Tanja Bastia, «From Mining to Garment Workshops: Bolivian Migrants in Buenos Aires», *Journal of Ethnic and Migration Studies* 33, n.º 4 (2007): 655-69.
- 41 Verónica Gago, «La Salada: ¿un Caso de Globalización "desde Abajo"? Territorio de Una Nueva Economía Política Transnacional», *Nueva Sociedad*, n.º 241 (octubre de 2012).

como analizan trabajos de Grimson<sup>42</sup>, Bruno<sup>43</sup>, Benencia<sup>44</sup>, Maguid<sup>45</sup> y Pacecca y Courtis<sup>46</sup>, entre otros. También se ha desmentido la incidencia significativa de los migrantes en temas como el desempleo en textos de Martínez Bonora<sup>47</sup>, Grimson<sup>48</sup> y Maguid<sup>49</sup>. En cuanto a salud pública, los prejuicios xenófobos por un lado acusan a los y las inmigrantes de ser vectores de contagio de enfermedades como el cólera como explican Halpern<sup>50</sup> y Benencia<sup>51</sup> o de sobrecargar el sistema de salud como desmienten trabajos de Canelo, Gavazo y Nejamkis<sup>52</sup>, y Jelin, Grimson y Zamberlin<sup>53</sup>, entre otros.

Sobre la supuesta relación entre migración y criminalidad hay múltiples trabajos entre los que se puede destacar los de Canelo<sup>54</sup>, Olivera<sup>55</sup>, Penchaszedah y García<sup>56</sup> y Canelo, Gavazzo y Nejamkis<sup>57</sup>. Otros textos más generales abordan el tema de la construcción de una identidad nacional imaginada exclusivamente como de origen europeo y que constituye el caldo de cultivo para los prejuicios clasistas, racistas y xenófobos mencionados antes. Un par de trabajos fundamentales en esta

---

42 Grimson, *Relatos de la diferencia y la igualdad*.

43 Bruno, «Cifras imaginarias de la inmigración limítrofe en la Argentina».

44 Benencia, «Argentina: la problemática social de la migración limítrofe».

45 Maguid, «El chivo expiatorio».

46 María Inés Pacecca y Corina Courtis, *Inmigración contemporánea en Argentina: dinámicas y políticas*, Serie población y desarrollo 84 (Santiago de Chile: CELADE-CEPAL, 2008).

47 María Virginia Martínez Bonora, «Inmigración, trabajo y racismo en Argentina» (Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, s. f.).

48 Grimson, *Relatos de la diferencia y la igualdad*.

49 Maguid, «Migrantes limítrofes en la Argentina: su inserción e impacto».

50 Gerardo Halpern, «Avances reflexivos en torno de los inmigrantes regionales y (su) prensa» (VIII Reunión de Antropología del Mercosur(RAM) – “Diversidad y poder en América Latina”, Buenos Aires, 2009).

51 Benencia, «Argentina: la problemática social de la migración limítrofe».

52 Brenda Canelo, Natalia Gavazzo, y Lucila Nejamkis, «Nuevas (viejas) políticas migratorias en la Argentina del cambio», *Si Somos Americanos* 18, n.º 1 (junio de 2018): 150-82.

53 Elizabeth Jelin, Alejandro Grimson, y Nina Zamberlin, «¿Servicio? ¿Derecho? ¿Amenaza? La llegada de inmigrantes de países limítrofes a los servicios públicos de salud», en *Salud y migración regional. Ciudadanía, discriminación y comunicación intercultural*, ed. Elizabeth Jelin (Buenos Aires: IDES, 2006), 33-46.

54 Canelo, «Criminalizar al inmigrante. Nuevas prácticas sobre viejas matrices políticas».

55 Martina Olivera, «Migrantes en la República Argentina del 2016-2017: una perspectiva desde el Derecho Internacional de los Derechos Humanos» (III Jornadas Interdisciplinarias de Jóvenes Investigadores en Ciencias Sociales IDAES- UNSAM Mesa 4. Identidades, Política y Arte en los Procesos Migratorios Contemporáneos, San Martín, Prov. de Buenos Aires, 2017).

56 Ana Paula Penchaszedeh y Lila Emilse García, «Política migratoria y seguridad en Argentina hoy: ¿el paradigma de derechos humanos en jaque? / Migration policy and security in Argentina today: human rights paradigm in jeopardy?», *URVIO. Revista Latinoamericana de Estudios de Seguridad*, n.º 23 (26 de noviembre de 2018): 91-109.

57 Canelo, Gavazzo, y Nejamkis, «Nuevas (viejas) políticas migratorias en la Argentina».

línea son los de Sergio Caggiano<sup>58</sup> y Margulis y Urresti<sup>59</sup>.

### *Espacios de expresión cultural y el papel de las artes*

Un segundo grupo de trabajos, que aparecen principalmente desde mediados de la década de los años 90, amplía la mirada y desde otros marcos, como las teorías de la comunicación, aborda otro tipo de relaciones entre migrantes y sociedad receptora, mostrando una faceta más activa de las y los migrantes bolivianos y profundizando en su propia visión e interpretación del proceso migratorio, así como en sus estrategias de interacción e integración. Entre los temas frecuentes en esta segunda corriente están los eventos deportivos organizados por la colectividad, los espacios de comunicación propios como la radio<sup>60</sup>, los medios escritos<sup>61</sup> y la televisión, los espacios organizativos<sup>62</sup> y por último, uno de los espacios más visibles cuando se estudia esta colectividad: las celebraciones religiosas, donde la música y la danza tienen un rol fundamental.

Un trabajo pionero es el de Isabel Lamounier sobre la fiesta de Charrúa<sup>63</sup>, que analiza la festividad como una herramienta para mantener las tradiciones y preservar la cultura originaria del país de origen y un factor de cohesión en las difíciles condiciones sociales propias de la situación de migración<sup>64</sup>.

---

58 Sergio Caggiano, *Lo que no entra en el crisol: inmigración boliviana, comunicación intercultural y procesos identitarios*, Buenos Aires (Prometeo Libros Editorial, 2005).

59 Mario Margulis y Marcelo Urresti, *La segregación negada: cultura y discriminación social* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 1999).

60 Wendy Inarra, *Migración, comunicación y derechos humanos: los bolivianos en la capital porteña* /, 1. ed. (La Paz : CBDHDD , 2006).

61 Cecilia Melella, «Migraciones, medios de comunicación y construcción de identidades: El caso del periódico Renacer» (VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires, 2011).

62 Natalia Gavazzo, «Hijos de Bolivianos y Paraguayos en el Área Metropolitana de Buenos Aires. Identificaciones y participación entre la discriminación y el reconocimiento.» (Tesis Doctoral, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2012); Sergio Caggiano, «El Centro de Estudiantes Bolivianos de La Plata» (Congreso Argentino de Antropología Social, Villa Giardino, Córdoba, Argentina, 2004); Brenda Pereyra, «Las organizaciones de inmigrantes latinoamericanos en Buenos Aires» (Tesis de Maestría, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2001).

63 El barrio "Charrúa" está ubicado en el barrio de Villa Soldati al sur de la ciudad de Buenos Aires. El nombre hace referencia a la calle principal del barrio donde están ubicadas el parque y la parroquia hasta donde se hace la procesión religiosa de música y danza. Ver Susana Sassone y Carolina Mera, «Barrios de migrantes en Buenos Aires: Identidad, cultura y cohesión socioterritorial» (V Congreso Europeo CEISAL de latinoamericanistas -Consejo Europeo de Investigaciones Sociales de América Latina, Bruselas, 2007).

64 Isabel Laumonier, *Festividad de Nuestra Señora de Copacabana: Un foco de cohesión de los migrantes bolivianos en la Argentina* (Buenos Aires: CEMLA, 1990).

Otro trabajo importante es el de Alejandro Grimson sobre la colectividad boliviana en Buenos Aires<sup>65</sup>. A diferencia de Laumonier, el autor entiende la celebración como un espacio que mira hacia adelante, hacia la construcción de una (o varias) identidad(es) propia(s) del contexto migratorio. En este análisis las danzas tienen un papel importante debido a su gran visibilidad en el desarrollo de la fiesta.

Otro texto a destacar en esta línea es el de Marta Giorgis, sobre la fiesta de la Virgen de Urkupiña en el conurbano de la ciudad de Córdoba<sup>66</sup>. El texto permite apreciar, cómo la selección de la advocación particular de la Virgen no es una casualidad y expresa identidades regionales y étnicas particulares tanto en el país de origen como en el país de destino de los migrantes<sup>67</sup>. En cuanto a las danzas, éstas tienen un lugar importante, al mostrar cómo la participación de los y las danzantes está estrechamente relacionada con su posición social en el contexto migratorio y cómo la participación en uno u otro grupo expresa identidades étnicas, jerarquías sociales y relaciones de reciprocidad desigual entre danzantes, fraternidades y pasantes donde entra en juego el capital económico, social y simbólico de cada actor.

Otras investigaciones en esta línea son los trabajos que se preguntan por las identidades de los pueblos originarios y su relación con los estudios migratorios. Pablo Mardones en sus investigaciones de maestría<sup>68</sup> y doctorado<sup>69</sup>, resalta la resistencia de integrantes de grupos originarios de ser identificados como "migrantes" al reclamar una existencia en el territorio previa a la separación y constitución como estados nacionales y la importancia de la música en estas reivindicaciones. Otros trabajos estudian prácticas culturales de los migrantes donde las artes son fundamentales, como las investigaciones de Brenda Canelo sobre los

---

65 Grimson, *Relatos de la diferencia y la igualdad*.

66 Giorgis, *La virgen prestamista*.

67 Ver también: Benencia, «Redes sociales de migrantes limítrofes». y Jorge Dandler y Carmen Medeiros, «Migración temporaria de Cochabamba, Bolivia, a la Argentina: patrones e impacto en las áreas de envío», en *Fronteras Permeables. Migración laboral y movimientos de refugiados en América*, ed. Patricia R. Pessar, Planeta (Buenos Aires, 1991), 19-54.

68 Pablo Mardones, «Volveré y Seré Millones. Migración y Etnogénesis Aymara En Buenos Aires (2012)» (Tesis de Maestría en Políticas de Migraciones Internacionales, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Psicología, 2011).

69 Pablo Mardones, «Buenos Aires Jacha Marka: Migrantes aymaras y quechuas en Buenos Aires en los umbrales de un nuevo pachakutik» (Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, 2015).

espacios y ritos funerarios de los migrantes<sup>70</sup> o el uso del espacio público<sup>71</sup> así como la fiesta de las *alasitas* estudiada por Carina Circosta, donde la música, la danza y las artesanías tienen un papel central<sup>72</sup>.

### *Las artes como tema central de análisis*

Un último grupo de trabajos ha dado un paso adelante y ha puesto el foco principal de estudio en las expresiones artísticas de la colectividad boliviana ya no como parte de las celebraciones devocionales, sino como tema central de investigación. El trabajo pionero de esta línea es la tesis de licenciatura de Natalia Gavazzo sobre la danza de la *diablada* en el AMBA<sup>73</sup>. El texto se pregunta por la forma como los migrantes abordan la práctica de las danzas en el contexto migratorio. Usando conceptos como *performance*, *actuación* y *entextualización* se aborda la pregunta por el cambio y la resignificación de una práctica cultural o *texto* en un contexto cultural diferente como es el migratorio. Un segundo trabajo, poco conocido en el contexto local es la tesis de doctorado de Alicia Carmona sobre la danza de la *Morenada* en Buenos Aires<sup>74</sup>. A partir del concepto de *participación*, aborda el proceso de formación de identidades nacionales y étnicas en contextos migratorios regionales y su relación con procesos transnacionales y de globalización como las crisis económicas de las últimas décadas del siglo XX.

Otro trabajo a destacar es un artículo elaborado por Cynthia Olivera<sup>75</sup>, en el que aborda el tema de las danzas en descendientes de migrantes, jóvenes que encuentran en algunas de sus danzas preferidas como los *Tobas* o el formato de ballet

---

70 Brenda Canelo, «Políticas públicas y migración en perspectiva antropológica El Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires ante usos del Cementerio de Flores por migrantes bolivianos», *Temas de Antropología y Migración*, 8-33, 1 (junio de 2011).

71 Brenda Canelo, «El Parque Indoamericano antes de su “ocupación”», *Temas de Antropología y Migración* 1 (junio de 2011): 13-25.

72 Carina Circosta, «La fiesta-feria de Alasitas en la Waka del Parque Avellaneda (C.A.B.A.). Acerca de la presencia de los pueblos originarios y su incidencia en el arte y la cultura argentinos» (Tesis de Maestría, Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín, 2010).

73 Natalia Gavazzo, «La Diablada de Oruro en Buenos Aires. Cultura, identidad e integración en la inmigración boliviana.» (Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2002).

74 Alicia Carmona, «Bailaremos. Participation in morenada dance fraternities among Bolivian immigrants in Argentina» (Doctor of Philosophy thesis, Department of Anthropology, New York University, 2008).

75 Olivera, «¿Bailando por un sueño?»

folclórico, un espacio para construir su propia identidad en el contexto migratorio<sup>76</sup>. Es importante también mencionar brevemente el reciente trabajo de Laura Viviana Vega sobre la participación de las mujeres en varias danzas bolivianas en el contexto del AMBA<sup>77</sup>. El texto analiza de manera transversal los roles de género de mujeres que participan en danzas como la *morenada*, los *caporales* y los *tinkus*.

Otros trabajos relevantes son los relacionados con música y migración, especialmente en torno a los grupos musicales de *sikus*. Mardones y Barragan, por ejemplo<sup>78</sup>, rastrean el proceso de formación y proliferación de bandas de *sikuris* en las últimas décadas y analizan cómo estos grupos artísticos funcionan como espacios de reproducción de memoria e identidad, así como espacios de participación política. Adil Podahjer también trabaja la forma cómo estas agrupaciones funcionan como medios de expresión y disputa de sentidos haciendo un trabajo comparativo entre los mismos conjuntos en la zona de Puno, Perú y el AMBA en la Argentina<sup>79</sup>.

#### 4. Perspectivas de análisis

##### *Identities e identificaciones*

El concepto de "identidad" es hoy usado en gran cantidad de ámbitos dentro de las ciencias sociales. Desde los movimientos sociales, pasando por movimientos nacionalistas, usos políticos, procesos de reivindicación étnica, de género, "tribus" urbanas, movimientos artísticos, hasta campos como la filosofía y el psicoanálisis.

El concepto se popularizó y diversificó a partir de las décadas de los 50s y 60s, provenía originalmente del psicoanálisis en el sentido de identidad psicosocial entendida en procesos de integración con grupos sociales<sup>80</sup>. Más adelante se extendió a las ciencias sociales donde fue usado en estudios de la etnicidad y movimientos

---

76 Ver también: Natalia Gavazzo, «Música y danza como espacios de participación de los jóvenes hijos de migrantes bolivianos y paraguayos en Buenos Aires (Argentina)», *Revista del Museo de Antropología* 9, n.º 1 (junio de 2016): 83-94.

77 Viviana Vega, «Machas, Chinas, Cholas y Kalinchas. La feminización de las Entradas Folklóricas en el AMBA» (Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, 2019).

78 Pablo Mardones y Fernando Barragán, *CHE SIKURI* (Buenos Aires: Alpaca Producciones, 2015).

79 Adil Podhajcer, «El diálogo musical andino: emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de "música andina" de Buenos Aires (Argentina) y Puno (Perú)», *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 32, n.º 2 (2011): 269-93.

80 Roger Brubaker y Frederick Cooper, «Más allá de "identidad"», *Apuntes de Investigación del CECYP* 0, n.º 7 (6 de mayo de 2019): 31.

sociales. Especialmente en el análisis político fue ampliamente usado para explicar fenómenos de masas como los cambios culturales de grupos juveniles o movimientos de lucha política frente a prácticas generalizadas de discriminación étnica o racial como lo fue el movimiento del *Black Power*<sup>81</sup>. De allí se expandió a infinidad de campos de estudio provocando reiteradas críticas por un supuesto “abuso” o “devaluación” del término<sup>82</sup>.

Brubaker y Cooper listan hasta cinco usos diferentes del concepto de “identidad” en ciencias sociales<sup>83</sup>. Ante tal amplitud de usos del término, durante los 80s y los 90s tuvieron lugar acalorados debates sobre si era más conveniente seguir usando el concepto de “identidad” o reemplazarlo por otro u otros que pudieran dar cuenta de los variados procesos sociales analizados bajo este “paraguas” conceptual. La base de la discusión tiene que ver con dos enfoques o concepciones del término que Grimson (elaborando sobre Brubaker y Cooper) denomina visiones “esencialistas” y visiones “constructivistas”<sup>84</sup>. Las visiones esencialistas fueron objeto de críticas similares a las recibidas por el concepto de cultura: una mirada de la “identidad” como uniforme, homogénea, inamovible en el tiempo, una suerte de “esencia” asociada a grupos sociales con las mismas características: cerrados, homogéneos y ahistóricos. Los “constructivistas” eran conscientes de las dificultades de esta connotación y propusieron ajustes postulando una visión de la “identidad” móvil, múltiple, fragmentada, dinámica, disputada y en un constante proceso de construcción.

Esta dualidad es lo que Brubaker y Cooper llaman concepciones “fuertes” o “débiles” del concepto de identidad<sup>85</sup>. Los autores resumen de manera bastante completa las críticas al uso del concepto, incluso en su versión constructivista. Algunos de los argumentos principales es que el concepto, al ser usado para explicar una variedad tan amplia de fenómenos sociales con significados tan distintos o incluso contradictorios, termina siendo ineficiente para explicar suficientemente ninguno de ellos. De otro lado plantean que las visiones “débiles” de identidad que intentan despojarse de su carga esencialista terminan desdibujándose tanto que

81 Ibid., 4.

82 Iñaki García Borrego, «Los hijos de inmigrantes extranjeros como objeto de estudio de la sociología», *Anduli. Revista Andaluza de ciencias Sociales*, n.º 3 (2003): 27-46.

83 Brubaker y Cooper, «Más allá de “identidad”», 9-10.

84 Alejandro Grimson, «Culture and identity: two different notions», *Social Identities* 16, n.º 1 (enero de 2010): 61-79.

85 Brubaker y Cooper, «Más allá de “identidad”», 12.

parecieran no tener nada que ver propiamente con la "identidad" y por tanto podrían ser reemplazadas por otros términos más útiles y específicos como "identificación", "categorización", "autocomprensión", "locación social", "comunidad", "conexionismo" o "grupalidad".

Incluso quienes defienden el uso del concepto, reconocen las dificultades señaladas por los críticos del término de identidad. Stuart Hall<sup>86</sup>, en la introducción de una compilación sobre el tema, dice que ha habido varias formas de responder a las críticas. Una es lo que llama un uso "bajo borradura", esto es, que un concepto ha sido sujeto a un "borrado" o tachadura de su sentido original pero que sigue siendo útil bajo su nueva connotación: "una idea que no puede pensarse a la vieja usanza, pero sin la cual ciertas cuestiones clave no pueden pensarse en absoluto"<sup>87</sup>. La otra línea de análisis de los argumentos contra los usos constructivistas del término, es señalar que los otros términos propuestos para reemplazar a "identidad", conllevan dificultades similares a las del término original por lo cual no necesariamente se justifica el cambio.

Desde el punto de vista de la antropología, el concepto de identidad ha sido fundamental desde su difusión en los 60's y 70's. En la línea de la segunda aplicación mencionada por Brubaker y Cooper, el concepto se ha usado para explicar procesos de pertenencia a grupos sociales basados en criterios de clase social, raza/ etnicidad, género, nación, entre muchos otros. El concepto ha recorrido un camino similar a otro fundamental: la noción de cultura. Al igual que "identidad", el concepto de cultura ha realizado un largo viaje. Inicialmente fue usado para describir el bagaje de conocimientos de las sociedades occidentales como sinónimo de "alta cultura", o cultura como civilización. Posteriormente se transformó para designar grupos humanos completos, presuponiendo una visión del mundo compuesta de "islas" donde cada "cultura" constituía un grupo cerrado, homogéneo, asociado a un territorio específico con límites definidos frente a otros grupos, con una cierta estabilidad a través del tiempo y con una "identidad" en común. De la misma manera que ocurrió con el concepto de identidad, el concepto de cultura fue fuertemente cuestionado por sus implicaciones esencialistas. Algunas posturas propusieron dejar de usar el concepto como sustantivo y usarlo solo como adjetivo (no "cultura" sino

---

86 Stuart Hall, «Introducción - Quién necesita identidad?», en *Cuestiones de identidad cultural* (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1996), 13-39.

87 Ibid., 14.

"lo cultural")<sup>88</sup> y otras posturas más radicales directamente propugnaron la idea de discontinuar el término<sup>89</sup>.

A pesar de las críticas, el concepto ha conseguido transformarse y seguir vigente, aunque en una forma bastante deconstruida respecto de las connotaciones mencionadas antes. Siguiendo a Susan Wright, estas nuevas visiones de la cultura implican un proceso de construcción y disputa por parte de los grupos sociales estudiados que usan esta noción en ámbitos variados como las reivindicaciones de género, políticas, el mundo empresarial, entre otras.

Por último, es importante señalar que tal como señala Grimson "el concepto antropológico de 'identidad' históricamente se constituyó y enriqueció a partir de estudios sobre relaciones interétnicas, fronteras étnicas y etnicidad"<sup>90</sup>. En esta línea un trabajo fundamental es el elaborado por Fredrik Barth sobre la definición y funcionamiento de los límites de los grupos étnicos<sup>91</sup>. El volumen compilado por Barth aborda, a partir de investigaciones de campo, diferentes cuestiones que rompen con las ideas previas de los grupos definidos, cerrados, homogéneos y vinculados a un territorio específico, que supuestamente deberían tener una "identidad" común. Barth discute temas como los mecanismos de constitución de los límites, el tránsito a través de los mismos, la persistencia a pesar de los cambios sociales e interacción con otros grupos, así como mecanismos por los cuales dichas identidades pueden cambiar a través del tiempo. Teniendo en cuenta las consideraciones anteriores, preferiré usar el concepto de identidad en una vertiente constructivista "bajo borradura", teniendo cuidado de no caer en las connotaciones problemáticas del término mencionadas más arriba. También usaré la forma adjetivada ("identitario") o procesual ("identificaciones") cuando pueda ser más conveniente.

### *Marcel Mauss, el "Ensayo sobre los dones" y los hechos sociales totales*

El *Ensayo sobre los dones*, escrito por Marcel Mauss, es probablemente el trabajo más conocido del autor y ha tenido una influencia perdurable en la antropología especialmente desde su republicación en 1950 en una compilación

---

88 Ibid., 5.

89 Ver: Adam Kuper, *Cultura: La versión de los antropólogos* (Grupo Planeta (GBS), 2001).

90 Grimson, «Culture and identity», 1.

91 Fredrik Barth, *Los grupos étnicos y sus fronteras*. (Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1976).

prologada por Claude Levi-Strauss<sup>92</sup>. El trabajo aborda el estudio de los sistemas de intercambio en Polinesia, Melanesia y el nor-oeste norteamericano en los cuales el autor vislumbra el posible origen de los sistemas de contrato comercial e intercambio económico de las sociedades occidentales actuales. El texto realiza una amplia descripción de lo que el autor llama *prestaciones totales de tipo agonístico* en las regiones mencionadas y propone una generalización de los mismos bajo el nombre de *Potlatch*, como se llaman dichos intercambios en América del Norte<sup>93</sup>.

Mauss, cuya intención es plantear una teoría unificada de estos sistemas de intercambio que más adelante desembocarían en el contrato de las sociedades occidentales, plantea los sistemas de otras regiones del mundo como diferentes tipos o subcategorías de *Potlatch*. Esta matriz global de sistemas de intercambios que Mauss intenta sintetizar implica la obligación de dar, de recibir y de retribuir (con creces). El análisis gira alrededor de entender cómo detrás de un aparente *don* o regalo voluntario hay una obligación implícita de retribución bajo un complejo sistema de normas que son el pegamento de la vida social y que por tanto no pueden incumplirse bajo riesgo de malestar social o incluso de guerra. Las pulseras y collares que se intercambian en el caso del *kula* por ejemplo, se usan exclusivamente para atesoramiento y contienen un "espíritu" o *hau* que obliga a quien lo recibe a devolver después de un tiempo prudencial otro objeto con valor equivalente que representa dicho *hau* recibido inicialmente, acompañado de cualquier objeto adicional que haya sido recibido como producto del intercambio del objeto original.

El impacto del trabajo de Mauss ha sido enorme. Numerosos autores han comentado, retomado o ampliado material del *Ensayo*. El propio Levi-Strauss, responsable del re-lanzamiento del texto, vería en el trabajo de Mauss la base para su propia teoría estructuralista<sup>94</sup>. Godelier<sup>95</sup>, retoma las recomendaciones de la última parte del *Ensayo* y las interpreta como una crítica al sistema capitalista y la propuesta de un programa socialdemócrata (visión compartida por Giobellina Brumana). Sahlins resalta los posibles cruces con la idea de "contrato social" de Rousseau y con el *leviathan* de Hobbes en lo que tiene que ver con los mecanismos para evitar la

---

92 Mauss, Marcel, *Sociología y Antropología*, 1ra edición. (Madrid: Editorial Tecnos, 1979).

93 Mauss, «Ensayo sobre los dones», 161.

94 Claude Levi-Strauss, «Introducción a la obra de Marcel Mauss», en *Sociología y Antropología*, de Marcel Mauss (Madrid: Tecnos, 1979).

95 Maurice Godelier, *El enigma del don* (Barcelona: Paidós, 1998).

guerra<sup>96</sup>. Bourdieu explora el tema de las motivaciones y la capacidad de elección en el proceso de dar, recibir y devolver y los relaciona con su propio concepto de *habitus*<sup>97</sup> y más adelante amplía el análisis reflexionando sobre el papel del tiempo en el proceso de intercambio<sup>98</sup>. Autoras feministas también han ampliado el texto revisitando el tema y resaltando la dimensión de género presente en el sistema de intercambios y no abordada por el autor en su momento<sup>99</sup>.

Mauss intentó extrapolar el trabajo también a otras zonas del mundo de las cuáles no tenía mucha información etnográfica buscando darle a su teoría un alcance universalista. Afirma que supuestamente Raymond Lenoir habría encontrado casos de Potlatch en América del sur<sup>100</sup>. Lenoir<sup>101</sup> en realidad solo menciona brevemente la presencia de algunos objetos encontrados en yacimientos arqueológicos en Ecuador reproduciendo la información de un trabajo de Paul Rivet y Rene Verneaut y mencionando hipótesis de estos y otros autores sobre sistemas precolombinos de comercio marítimo. Más recientemente el trabajo de Mauss ha sido relacionado con los sistemas de intercambio presentes en los sistemas de *plantation* en el Brasil<sup>102</sup> y ya aproximándonos al tema de la presente tesis, con los sistemas de presterío andino asociados a las fiestas religiosas donde tiene lugar muchas de las danzas estudiadas<sup>103</sup>.

Probablemente el concepto más interesante derivado del *Ensayo* sea el de *hecho social total*. Mauss se refiere inicialmente al sistema de intercambios descritos en el trabajo como *sistema de prestaciones totales* a partir del cual abstrae una definición más amplia de "fenómenos sociales totales". En estos hechos

se expresan a la vez y de golpe todo tipo de instituciones: las religiosas, jurídicas, morales -en estas tanto las políticas como las familiares- y económicas, las cuales adoptan formas especiales de producción y consumo, o mejor de prestación y de

---

96 Marshall Sahlins, *Economía de la Edad de Piedra* (Madrid: Ediciones Akal, 1974).

97 Pierre Bourdieu, *El sentido práctico* (Madrid: Taurus, 1991).

98 Pierre Bourdieu, «Marginalia: algunas notas adicionales sobre el don», *Mana-estudios De Antropología Social - URRJ 2* (1 de octubre de 1996).

99 Marilyn Strathern, *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia* (University of California Press, 1988).

100 Mauss, «Ensayo sobre los dones», 161.

101 Raymond Lenoir, «Les expéditions maritimes, institution sociale en Mélanésie Occidentale», *L'Anthropologie*, 1924.

102 Ligia Sigaud, «“Se eu soubesse”. Os dons, as dívidas e suas equivalências», *Ruris 1*, n.º 2 (septiembre de 2007): 123-53.

103 Giorgis, *La virgen prestamista*.

distribución, y a las cuales hay que añadir los fenómenos estéticos a que estos hechos dan lugar, así como los fenómenos morfológicos que estas instituciones producen<sup>104</sup>.

Si bien este concepto está estrechamente ligado al objeto que el autor pretende estudiar -el origen del contrato comercial- la formulación específica (el cambio de "prestaciones" por "fenómenos" o "hechos") hace que el concepto haya sido dotado con un nivel mayor de abstracción y que pueda usarse para analizar otro tipo de fenómenos sociales, no derivados de la economía, donde entran en juego simultáneamente las diferentes dimensiones referidas por Mauss. El resultado es que el concepto de *hecho social total* ha sido utilizado para describir y explicar una amplia y diversa gama de fenómenos sociales. Algunos ejemplos seleccionados son: el mundial de fútbol<sup>105</sup>, los "registros" lingüísticos funerarios en Finlandia<sup>106</sup>, el vudú en Haití<sup>107</sup>, el interesante sistema de reparto de comida de los *dabbawalas* en Mumbai<sup>108</sup>, o los títulos de tierras de los pueblos originarios y su relación con los granjeros de la zona del Cabo York en Australia<sup>109</sup>, entre muchos otros.

Tal profusión en el uso del concepto ha generado algunas críticas. Giobellina Brumana dice que la noción "ha sido usada a diestra y siniestra, compensando la parquedad con que Mauss se ha referido a ella"<sup>110</sup>. Otros autores hablan directamente de un "abuso" del concepto. Thierry Wendling enumera una larga lista de otras aplicaciones del concepto: la moneda, los cuerpos, el trabajo, el alcohol, la lectura, la

---

104 Mauss, «Ensayo sobre los dones», 157.

105 Julia Hang, «"Qué baje el dólar, la puta que lo parió". Rusia 2018: entre el fútbol y la política», en *Los días del mundial*, ed. Verónica Moreira, David Leonardo Quitián Roldán, y Rodrigo Soto Lagos, Miradas críticas desde América Latina sobre Rusia 2018 (CLACSO, 2018), 19-22.

106 James M. Wilce y Janina Fenigsen, «Mourning and Honor: Register in Karelian Lament», en *Registers of Communications*, ed. Asif Agha y Frog, vol. 18 (Finnish Literature Society, 2015), 187-209.

107 Leslie F. Manigat, «Del perfil del pasado a las interpelaciones del presente, y a la proyección del porvenir: el itinerario de la historia - problemas hacia el nuevo Haití de mañana.», en *Antología del pensamiento crítico haitiano contemporáneo*, ed. Camila Valdés León y Frantz Voltaire (CLACSO, 2018), 333-60.

108 Sara Roncaglia, «Conclusions: Tastes and Cultures», en *Feeding the City*, 1.ª ed., Work and Food Culture of the Mumbai Dabbawalas (Open Book Publishers, 2013), 119-54.

109 Benjamin R. Smith, «Towards an uncertain community?: The social effects of native title in central Cape York Peninsula», en *The Social Effects of Native Title*, ed. Benjamin R. Smith y Frances Morphy, vol. 27, Recognition, Translation, Coexistence (ANU Press, 2007), 117-34.

110 Fernando Giobellina Brumana, «El don del ensayo. Estudio preliminar», en *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*, de Marcel Mauss, 1ra ed. (Buenos Aires: Katz Editoriales, 2009), 31.

construcción de género, el ramadán y un largo etcétera<sup>111</sup>. El autor señala que tal profusión podría indicar que la noción haya perdido parte de su valor conceptual y manifiesta dudas sobre si el concepto podría aplicarse específicamente al mundo del fútbol o al deporte en general. La crítica de Wendling tiene que ver principalmente con que quienes retoman el concepto de hecho social total se concentran en el impacto de los fenómenos sociales en las dimensiones sociales incluidas en la definición, pero parecen olvidar la presencia del término "morfología". El autor señala que este punto es clave en los trabajos de Mauss previos al *Ensayo* y en su idea de "totalidad" (derivada de Durkheim) que implica la participación simultánea de múltiples estamentos e instituciones de una sociedad. Según esta mirada el concepto solo sería aplicable a espacios como ferias, festivales, fiestas, asambleas y una reunión de 80.000 espectadores en un estadio o incluso de cientos de miles en la celebración de un triunfo en las calles no sería representativa de la "totalidad" de una sociedad<sup>112</sup>. Bajo esta mirada sería muy difícil aplicar las ideas de Mauss a sociedades de mayor escala a las estudiadas en su trabajo.

Esto es debatible por varias razones. En primer lugar, la idea de totalidad ha ido cambiando a medida que se ha superado la concepción de sociedad como grupo cerrado y homogéneo propio de una "cultura-isla" (literal) que se tenía en la antropología a inicios del siglo XX. Si las ideas sobre las fronteras de los grupos sociales han ido cambiando, la misma idea de "totalidad" de esos grupos sociales también se ve afectada. De hecho, en la actualidad la antropología aborda como temas de estudio válidos múltiples grupos sociales específicos al interior de las sociedades occidentales. Wendling reconoce que en las sociedades actuales, los medios de masas bien podrían ser un equivalente de la fiesta local que permita un contacto masivo inmediato con un evento aún sin estar presente físicamente<sup>113</sup>. Por otro lado, el mismo Mauss en la construcción de su *Ensayo* insinúa la intención de aplicar su análisis de los sistemas de intercambio hallados en estas sociedades "arcaicas" a las sociedades occidentales contemporáneas. Si bien su análisis evidencia aún rezagos del evolucionismo decimonónico, rastreando los sistemas de intercambio en un orden cronológico de las sociedades "arcaicas" a las "antiguas" y

---

111 Thierry Wendling, «Us et abus de la notion de fait social total.», *Revue du MAUSS* n° 36, n.º 2 (2010): 87-99.

112 Ibid., 93.

113 Ibid., 96.

luego a las actuales, al final Mauss rompe con esta tradición. En el evolucionismo estricto las "supervivencias" estudiadas en el texto serían vestigios caducos condenados a desaparecer, mientras que Mauss encuentra en las mismas la base de la sociabilidad (influenciado por el funcionalismo de Malinowski) y proyecta un retorno, al menos parcial a algunas de estas prácticas:

De un extremo al otro de la evolución humana se ha dado una sola sabiduría. Adoptemos, pues como principio de nuestra vida, lo que ha sido y será siempre el principio: salir de sí mismo, dar, libre y obligatoriamente.<sup>114</sup>.

Esta mirada a futuro permea la última parte del *Ensayo* donde Mauss insinúa aplicaciones a las propias sociedades y futuros desarrollos de la línea propuesta:

En esta observación concreta de la vida social, está el medio de encontrar nuevos hechos, que sólo ahora comenzamos a entrever. Nada es, a nuestro parecer, más urgente y fructífero que el estudio de los hechos sociales<sup>115</sup>.

En el presente trabajo demostraré cómo la danza de la morenada orureña puede analizarse como un *hecho social total*, examinando las diferentes dimensiones del mismo a lo largo de los capítulos e integrando el análisis en la conclusiones. La idea es demostrar la multidimensionalidad de fenómenos de las morenadas orureñas mediante la deconstrucción de sus partes constitutivas y su relevancia social.

#### *Otras herramientas: capitales, performances y corporalidad*

Además de las líneas teóricas mencionadas antes, a lo largo de los capítulos echaré mano de algunas herramientas adicionales que son de utilidad para analizar las diferentes dimensiones estudiadas. En el capítulo 1, en el que se estudia la importancia del capital económico, usaré también el concepto de *capital cultural* de Pierre Bourdieu y su interacción con el concepto de *campo cultural boliviano* postulado por Natalia Gavazzo<sup>116</sup> adaptado de los trabajos del mismo autor.

---

114 Mauss, «Ensayo sobre los dones», 251.

115 Ibid., 260.

116 Gavazzo, «La Diablada de Oruro en Buenos Aires».

En el capítulo 2 introduciré algunas consideraciones sobre la dicotomía público/privado en las ciencias sociales y su aplicación a las dimensiones religiosa y étnica del estudio de la danza. Para ello me basaré en reflexiones de Nora Rabotnikof<sup>117</sup>. También abordaré diferentes aspectos del concepto de etnicidad basado principalmente en el enfoque de Fredrik Barth y otros conceptos importantes para analizar las danzas bolivianas como es el de *mestizaje*. También postularé la existencia de un cierto tipo de *capital cultural* de carácter religioso o *capital religioso* ya sugerido por Gavazzo en los trabajos citados anteriormente.

En el capítulo 3, usaré diferentes herramientas derivadas de la antropología de la danza en el cuál es fundamental el volumen editado por Silvia Citro<sup>118</sup>. Algunas de estas herramientas son la relación entre la influencia del ballet en los estudios de la danza y la búsqueda de otras formas de corporalidad provenientes del folclore. Sobre el concepto de *corporalidad*, basado en Merleau Ponty, hay diferentes acercamientos como el de Canevaro y Gavazzo<sup>119</sup>. También usaré el concepto de *capital corporal* aplicado a la danza a diferencia de otros enfoques del mismo relacionados con el deporte y la resistencia física<sup>120</sup>. En esta relación de la danza con el deporte también fue importante el volumen editado por Eduardo Archetti y Noel Dyck<sup>121</sup>. Respecto del concepto de *performance* adopto la mirada de Thomas Turino sobre performances *presentacionales y participativas*<sup>122</sup>. Por último, como aporte de la teoría feminista, que igual es tremendamente importante en el volumen de Citro mencionado antes y en la antropología de la danza en general, tomo el concepto de las teorías *queer*, en especial el texto de recopilatorio de Kathy Rudy<sup>123</sup>, para compararlas con el concepto nativo de *q'wisa* que incluye connotaciones similares.

---

117 Nora Rabotnikof, «Público-Privado», *Debate Feminista* 18 (1998): 3-13.

118 Patricia Aschieri y Silvia Citro, eds., *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas* (Buenos Aires: Biblos, 2012).

119 Santiago Canevaro y Natalia Gavazzo, «Corporalidades de la migración: Performances e identificaciones bolivianas y peruanas en Buenos Aires», *Espaço Plural* 10, n.º 20 (2009): 31-40.

120 Ver por ejemplo: Loïc Wacquant, *Entre las cuerdas: cuadernos de un aprendiz de boxeador*, 1a ed. (Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina, 2006).

121 Noel Dyck y Eduardo Archetti, «Embodied Identities: Reshaping Social Life through Sport and Dance», en *Sport, Dance and Embodied Identities*, ed. Noel Dyck y Eduardo Archetti (Oxford: Berg, 2003).

122 Thomas Turino, *Music as Social Life: The Politics of Participation* (University of Chicago Press, 2008).

123 Kathy Rudy, «Queer theory and feminism», *Women's Studies* 29, n.º 2 (1 de enero de 2000): 195-216.

# Capítulo 1. Identidad regional y poder económico: capitales en disputas de poder

*“Si quieres bailar morenada,  
tienes que tener platita...”<sup>124</sup>*

El texto anterior, perteneciente a la letra de una canción, se ha convertido prácticamente en un lugar común cuando se hace referencia a la danza de la morenada. Practicantes, estudiosos, defensores y contradictores hacen referencia a la letra de este tema musical para explicar sus opiniones acerca de la danza. En este capítulo explicaré cómo esta vinculación de la danza con el poder económico, la más comúnmente comentada, funciona en el contexto de origen de la danza en Bolivia y cómo se expresa en el contexto migratorio en el AMBA. Siguiendo a Bourdieu, explicaré como además del económico entran en juego en la danza diferentes tipos de capital simbólico que operan como mecanismos de distinción, en este caso regional, lo que genera una separación entre las morenadas orureña y paceña, convirtiéndolas prácticamente en dos danzas diferentes.

## 1. Morenadas y poder económico

Las morenadas han sido asociadas a sectores sociales que han presentado una gran movilidad económica durante la segunda parte del siglo XX en Bolivia. Son grupos principalmente urbanos que se han erigido en una nueva élite económica y en algunos casos ha podido disputar el poder económico con élites más tradicionales. Para el caso de La Paz, estos grupos están constituidos por aymaras que han migrado a los grandes centros urbanos y tras un proceso de ascenso social han llegado a conformar lo que algunos estudiosos locales llaman una “burguesía chola”<sup>125</sup>. En la zona de La Paz y El Alto, están conformadas por sectores económicos vinculados con procesos de globalización: importación de bienes y servicios, comercio

---

124 Morenada (canción) “La platita” o “Recuerdos de Sabaya”.

125 Alfonso Hinojosa y Germán Guaygua, «La transnacionalización de la fiesta en el altiplano paceño», *Tinkazos* 18, n.º 37 (julio de 2015): 153-72; Carlos Toranzo, «Burguesía chola y neoliberalismo popular. Entrevista.», *DECURSOS Revista de Ciencias Sociales*. Año XIV, n.º 25 (agosto de 2012): 7-23.

internacional o comercio de productos agrícolas a nivel regional<sup>126</sup>. Por el contrario, para el caso de Oruro, los grupos que bailan morenada están relacionados con sectores económicos que, si bien también constituyen élites, pertenecen a rubros más “tradicionales” de importancia regional como lo son el comercio de hoja de coca (Morenada Central y Morenada Central “Cocanis”), la metalurgia (Morenada “ENAF” -Empresa Nacional de Fundiciones), el sector del transporte (Morenada Mejillones) o la minería (Morenada “Comibol” -Corporación Minera de Bolivia).

Los costos económicos asociados a la danza incluyen varios aspectos. En primer lugar, los trajes presentan un alto nivel de elaboración técnica que hace que su precio sea bastante elevado. En Oruro, por ejemplo, hay artesanos dedicados exclusivamente a la elaboración de trajes para el carnaval de la ciudad y diversas fiestas en otras regiones del país y el mundo. Los trajes de morenada son, junto con los de diablada, los más elaborados y requieren de la participación de diferentes especialistas como bordadores, mascareros o boteros. Al tema de la complejidad, se suma la práctica común de cambiar los trajes cada año. “Estrenar” trajes cada año, es un indicador de prestigio, una prueba de que se sigue contando con el capital suficiente para participar de la danza. Sin embargo, teniendo en cuenta la complicada elaboración artesanal de los mismos, los trajes de morenada (a diferencia de los de otras danzas) usualmente no se compran, sino que se alquilan. Esto garantiza poder contar con un traje “nuevo” cada año, aunque a largo plazo pueda acarrear un costo mayor que comprar un traje propio. Algunos integrantes, especialmente los “morenos”, que tienen una participación más activa durante todo el año en actividades como ferias de colectividades, fiestas religiosas barriales, concursos de baile o presentaciones de grupos musicales, pueden tener trajes propios. Igualmente, las fraternidades que pueden tener un “stock” de algunos trajes para poder participar en muestras culturales cuando son convocadas.

Otro aspecto, es que para bailar morenada, se debe hacer parte de una agrupación de danza o como la llaman sus integrantes: una *fraternidad*. La pertenencia a una morenada entendida en este sentido implica el pago de una cuota de afiliación que se ajusta año a año. El pago de la cuota suele incluir además del

---

126 Gustavo Blásquez y Marcelo Nusenovich, «El poder en el Gran Poder», en *Arte y Poder*, Centro Argentino de Investigadores en Artes Universidad Nacional de Buenos Aires. (Buenos Aires, 1993), 313-25; German Guaygua Ch., «La Fiesta del Gran Poder: el escenario de construcción de identidades urbanas en la ciudad de La Paz, Bolivia», *Temas Sociales*, n.º No. 24 (2003): 171-84.

alquiler del traje, los costos asociados a la contratación de bandas de viento-metal para las presentaciones en calle de todo el año y gastos asociados a los eventos sociales como alquiler de locales o contratación de grupos musicales para amenizar los mismos. Para el carnaval de 2014, según lo comentado por los integrantes que viajaron desde Argentina a bailar, la cuota individual de afiliación a una morenada en Oruro podía estar entre 5000 y 8000 pesos bolivianos (1000-1200 dólares estadounidenses). Adicional a lo anterior suele haber gastos no contemplados en el valor de la cuota. Eventos (fiestas) para recolectar fondos y gastos de comida y bebida durante los múltiples ensayos y actividades suelen elevar bastante los costos.

Ahora, el tema de los gastos no tiene que ver solamente con conseguir el dinero suficiente para “cubrir” los gastos que acarrea bailar morenada. No es suficiente contar con bandas de viento para bailar o grupos musicales para amenizar las recepciones sociales. Hay una competencia feroz entre las diferentes fraternidades para hacerse con las agrupaciones más reconocidas en tanto aportan más prestigio al “pertenecer” a una u otra fraternidad. Esta práctica es común tanto en el contexto de origen como en el migratorio, tal como Hinojosa y Guaygua mencionan sobre algunas morenadas de La Paz que han llegado a traer grupos musicales de moda desde Argentina o México<sup>127</sup>. Estas disputas por el prestigio asociado a lo económico suelen verse reflejadas en sus letras (canciones):

Ya no llores más negrita, la Pagador<sup>128</sup> ha vuelto a la Central<sup>129</sup> (Bis)  
a la morenada de mis amores, a la morenada de mis abuelos  
a la morenada de mis ancestros, a la morenada de los Cocanis<sup>130</sup>.

Además de contratar grupos musicales, las fraternidades tienen una estrecha vinculación con los mismos: determinadas agrupaciones están asociadas a ciertas fraternidades. Esta vinculación incluye un tema particular: la mención explícita de las fraternidades en determinados temas musicales de tal manera que donde quiera que se toque el tema musical, se sabe que determinada fraternidad encargó el mismo:

127 Ver Hinojosa y Guaygua, «La transnacionalización de la fiesta en el altiplano paceño».

128 “Banda Espectacular Pagador”, una de las más reconocidas en Oruro.

129 “Morenada Central Oruro, Fundada por la comunidad Cocanis” conocida comúnmente como “Morenada Central Cocanis”, escindida de la Morenada Central Oruro en 1992.

130 Sobre este episodio específico ver: Rolando Barrientos Sanz, «El Carnaval de Oruro, espacio natural de José Jach’a Flores», en *El Carnaval de Oruro IV (Aproximaciones)*, ed. Carlos Condarco Santillán (Oruro: Latinas Editores, 2005), 68. Se puede escuchar el tema en:

<https://www.youtube.com/watch?v=RhTWwhxNSVI>

Desde niño bailo morenada, soy de la Central<sup>131</sup>,  
Orgullosa me siento, orureña soy!  
Azul y amarillo<sup>132</sup>, mis colores de amor,  
si te vas mañana, tu llorarás.

Agrupaciones reconocidas en Bolivia como *Raymi Bolivia*, *Llajtaymanta* o *Jacha Mallku* hacen frecuentemente este tipo de arreglos que pueden incluir la participación de bailarines de las fraternidades o los logos de las mismas en los videoclips oficiales de los temas musicales<sup>133</sup>.

### *Requisitos económicos y vínculos sociales*

Adicionalmente al tema económico, hay un componente de relaciones sociales muy importante a la hora de intentar ingresar a una fraternidad de morenada en Oruro. Para un aspirante, el componente económico es importante pero no suficiente para ingresar a la fraternidad deseada. Dadas las grandes dimensiones de las fraternidades, en algún momento hay que imponer un límite a su crecimiento, límite que puede provenir de una motivación interna por parte de los directivos o de una presión externa por parte de una asociación de fraternidades como la Asociación de Conjuntos Folklóricos de Oruro (ACFO). Lo anterior implica que los cupos son limitados y están fuertemente controlados precisando de requisitos adicionales para poder ingresar a una fraternidad. En ocasiones es posible ingresar, pero no seleccionar el bloque deseado ya que algunos bloques como los de morenos de las agrupaciones más prestigiosas son muy solicitados.

El requisito más importante y más comúnmente citado por los y las participantes es una carta de recomendación. El aspirante a ingresar a una fraternidad debe presentar una carta donde otras dos personas que ya se encuentren dentro de la agrupación le presenten y recomienden para hacer parte de alguno de los bloques. Parte del sentido de este requisito es garantizar que el o la fraterna cumplirá su promesa de bailar durante tres años consecutivos, que es el periodo requerido por la mayoría de fraternidades. Al respecto Mario, jefe de un bloque de morenos en

131 Morenada Central Oruro.

132 Azul y amarillo son los colores característicos de las Morenadas Central Oruro y Central

“Cocanis” visibles principalmente en los colores de los trajes y en las plumas de los sombreros y máscaras. Otras agrupaciones presentan otras combinaciones de colores.

133 Por ejemplo para la canción anterior, ver: [https://www.youtube.com/watch?v=UY6h3\\_bWtdY](https://www.youtube.com/watch?v=UY6h3_bWtdY)

Buenos Aires cuenta cómo fue su ingreso a una fraternidad en Oruro luego de haber bailado en el AMBA y viajar al carnaval acompañando a un amigo que llevaba tiempo participando en una fraternidad orureña:

MARIO: a la hora de bailar lo acompañé al bloque de mi amigo y les hice de aguatero. Previo a esto en los convites y en las verbenas compartimos con el bloque de ellos y [...] tenía yo una historia de vida similar a la del jefe de bloque [...] le caí bien, conversamos compartimos[...] y nada, una de las últimas veces que compartí[...] personalmente me dijo “¿no te gustaría agradecerle a la Virgen la llegada de tu hija?”. Sí le dije, me encantaría. “¿Y bueno, listo no querés bailar en mi bloque?” [...]Y, pero yo no sé qué trámites hay que hacer. “No, yo me encargo de todo, yo te hago la carta, la presento”. Porque necesitás un aval allá para ser fraterno, por lo menos dos fraternos antiguos te tienen que avalar, si no no podés entrar.

Mario pudo ingresar relativamente rápido porque estaba bien relacionado, acompañado de un integrante con años de experiencia y con contactos en un bloque que estaba abierto a más participantes, pero este no siempre es el caso. Hay aspirantes que pueden esperar años para poder ingresar o que incluso ya son integrantes y aspiran a cambiar de bloque (especialmente al bloque de morenos) pero tienen que esperar mucho tiempo para concretar su aspiración. Este requisito varía en rigurosidad dependiendo del prestigio de la agrupación e interactúa de manera dinámica con el capital económico requerido. Se puede tener el capital económico requerido para entrar a una fraternidad, pero no a otra; tener el capital económico, pero no los contactos o incluso tener el capital económico y los contactos pero no encontrar el momento apropiado por no haber vacantes en el bloque deseado.

Las características descritas anteriormente sobre el funcionamiento de las fraternidades como pago de cuotas, alquiler de trajes, contratación de grupos musicales o necesidad de contactos sociales pueden ser comunes a otro tipo de fraternidades, pero en las morenadas se ve intensificado todo lo relacionado con el estatus social y económico. Una razón puede ser que, a diferencia de otras danzas que enfatizan en un tema religioso (Diablada) o uno étnico (Tobas o Tinkus), el relato de la morenada hace alusión explícita a la demarcación de jerarquías sociales derivadas de la estructura social de la colonia.

La morenada, a diferencia de los caporales que hacen referencia a una sola figura de dicha organización social (el caporal), presenta múltiples roles de la estructura colonial que permite que los participantes jueguen con esos personajes y establezcan un diálogo con su identidad social en su contexto actual. Antes de explicar cómo se reinterpreta este marco de sentidos en el contexto migratorio, describiré algunos de los personajes de la danza que evocan identidades socioeconómicas jerarquizadas. Los personajes que describiré pertenecen principalmente a la danza orureña que presenta mayor diversidad de personajes que la paceña.

### *Los personajes de la danza y el relato de la jerarquía colonial*

El personaje principal y que le da el nombre a la danza es el de los *morenos*. Según el relato oficial en Oruro, representan el esclavo africano usado para la explotación minera. Lleva un pesado traje recubierto de adornos de pedrería y una máscara que representa de manera exagerada los rasgos de los esclavos: los ojos saltones, la lengua y los labios gruesos e hinchados debido al mal de altura. Normalmente llevan un casco haciendo alusión a la actividad minera y una pipa, símbolo relacionado con los pueblos afrodescendientes en Bolivia<sup>134</sup>. En las manos llevan una matraca, hecha de madera recubierta con el cuerpo disecado de un armadillo o quirquincho (imagen 10), que hacen sonar marcando cada paso haciendo alusión a las cadenas que arrastraban y en algunos momentos específicos se hacen girar de manera continua. En otros conjuntos y especialmente en el caso de la morenada paceña la matraca está más relacionada con la actividad económica asociada a la agrupación. Los bloques de morenos se organizan en "tropas" que pueden tener hasta doscientos integrantes (ver imágenes 01 y 02).

Luego están los *reyes morenos*. Este personaje, según el relato más extendido, hace referencia a la leyenda del *Rey Bonifacio*. Este sería un esclavo de origen noble en África que durante el siglo XVI habría logrado conseguir su libertad y establecer una especie de pequeña monarquía en territorio boliviano con cierta independencia

---

134 Eveline Sigl y David Mendoza Salazar, *No se baila así no más... Tomo I: Género, poder, política, etnicidad, clase, religión y biodiversidad en las danzas del altiplano boliviano*, Primera edición. (La Paz, 2012).

de las autoridades coloniales que le habría permitido trabajar patrón independiente<sup>135</sup>. El traje es mucho más liviano que el de *moreno*. En la parte inferior en lugar del *pollerín*, lleva un pantalón satinado y adornado con pedrería. Usa una charretera similar a la de los morenos pero que lleva una larga capa y en lugar de matraca (símbolo de las cadenas de la esclavitud) lleva un cetro. Lo liviano del traje permite más movilidad y pasos más vistosos que los de los morenos. Lleva una máscara similar a la de los morenos, pero con los rasgos menos exagerados y en lugar de casco lleva una corona. Los bloques se organizan de manera similar a la de los morenos: grandes tropas de hasta sesenta integrantes (Ver imágenes 04 y 05).

El *caporal mayor* va ubicado al frente de las tropas de *morenos* conformando una primera fila que puede tener desde uno hasta tres integrantes. Representan los capataces que dirigían a los esclavos como se evidencia en los látigos o *chicotes* que llevan y hacen restallar como parte de la coreografía. No llevan *pollerín* sino un pantalón satinado adornado con pedrería y la *charretera* es mucho más grande y vistosa que la de los morenos y probablemente más que cualquier otro personaje. La máscara o careta muestra rasgos mestizos, el casco está adornado con pedrería y puede incluir figuras de animales como cisnes u otros (ver imagen 03).

#### *La danza en el contexto migratorio: dinero y fuerza física*

En el contexto de Buenos Aires, las características de la danza descritas anteriormente se reinterpretan de formas novedosas generando ventajas y desventajas según el momento específico de la trayectoria migratoria. El tema de costos se intensifica ya que hay gastos fijos, como el alquiler de trajes que deben necesariamente traerse desde Bolivia sumando al valor del alquiler la logística de traslado de los mismos a través de una frontera internacional. Sin embargo, la ubicación de las principales fiestas como las entradas de Charrúa o Av. de Mayo en octubre (a diferencia del Carnaval de Oruro que se hace en febrero-marzo), hace que las fiestas en Buenos Aires sean una oportunidad para los bordadores orureños de completar ingresos económicos estables durante todo el año conectando festividades regionales e internacionales. Teniendo en cuenta el tamaño de las fraternidades de

---

135 Jorge Godínez Quinteros, «Contexto etnohistórico de la cultura negra en Bolivia», en *El Carnaval de Oruro II (Aproximaciones)*, ed. Carlos Condarco Santillán (Oruro: Latinas Editores, 2003), 9-19.

morenada de Oruro, los bordadores no tienen problema en cubrir la demanda para las fiestas de Buenos Aires y a diferencia de Oruro, donde tienen convenios con una fraternidad en particular, suelen traer encargos para varias agrupaciones. Esto hace que el alquiler de los trajes, aunque costoso, no suele ser tan elevado como para el Carnaval de Oruro donde no se da abasto con las solicitudes. Las mayores dificultades se presentan en la aduana argentina, donde se pueden cobrar depósitos o coimas para permitir el paso de los trajes generando retrasos importantes en ocasiones catastróficos, como que los trajes no lleguen a tiempo.

El tema de los grupos musicales suele ser más complicado. En estudios previos sobre el tema<sup>136</sup> se menciona la dificultad para conseguir bandas de viento-metal de calidad para las presentaciones en calle. Esto ha ido cambiando lentamente durante las últimas décadas y actualmente se han establecido en el área de Buenos Aires múltiples bandas dirigidas y conformadas por músicos bolivianos (con la participación de músicos argentinos), algunas de gran calidad interpretativa, que prestan sus servicios a las diferentes fraternidades de danza. Sin embargo, sigue latente la necesidad de contratar agrupaciones no solo competentes sino prestigiosas, por lo que las fraternidades de morenada intentan, en la medida de sus posibilidades, contratar grupos bolivianos tanto para las presentaciones en calle como para sus eventos sociales privados, lo que acarrea altos costos de desplazamiento y estadía sumados a los honorarios de los músicos. La menor cantidad de integrantes que conforman estas fraternidades en Buenos Aires también es un problema ya que implica menores recursos para hacer inversiones en contrataciones internacionales por lo que no siempre es posible contar con uno de estos grupos. La fraternidad que logra traer una banda de vientos de Oruro o una agrupación musical boliviana importante suele despertar la envidia y admiración de las otras fraternidades. En mi experiencia de trabajo de campo, las únicas agrupaciones en Buenos Aires que pueden hacer este tipo de contrataciones de manera relativamente frecuente son las fraternidades grandes de morenadas y caporales y eventualmente algunas otras.

Por otro lado, estas dificultades pueden convertirse en una ventaja para los participantes, ya que los grupos de danza entran en una competencia por captar la mayor cantidad de *fraternos* para aumentar su impacto y capacidad económica y en medio de esa disputa los bailarines tienen algunos beneficios. Si en Bolivia es la

---

136 Gavazzo, «La Diablada de Oruro en Buenos Aires».

fraternidad la que tiene la última palabra, en Buenos Aires el *fraterno* tiene mucha mayor posibilidad de decisión. Cobrar una cuota demasiado alta sin contratar grupos prestigiosos, puede llevar a que los participantes decidan cambiarse a otra fraternidad que sí esté en capacidad de contratar este tipo de agrupaciones o bien, que no cobre una cuota de afiliación tan alta. La necesidad de crecer en número de las fraternidades de morenada en el AMBA, también hace que los requisitos de ingreso sean mucho más flexibles que en las de Oruro, donde es prácticamente imposible bailar en ciertos grupos o bloques sin los contactos necesarios, incluso teniendo el dinero requerido. La necesidad de incorporar nuevos integrantes también hace que sea relativamente menos difícil bailar en el bloque que se desea o incluso, si se tiene un grupo de amigos o familiares que quieran sumarse en conjunto, crear un nuevo bloque y proponerlo a la fraternidad de su preferencia.

Entre los personajes masculinos<sup>137</sup>, el que cuenta con un mayor estatus es el personaje del *moreno*. Este personaje, que le da el nombre a la danza, presenta elementos que permiten establecer una relación de identificación con sectores populares y trabajadores como son buena parte de los inmigrantes bolivianos en la Argentina. Uno de los temas que más se menciona como motivo de orgullo por bailar como *moreno* es la resistencia física necesaria para soportar el traje, que según los testimonios de los participantes puede tener un peso entre los veinte y treinta kilos. Soportar el peso durante el largo recorrido, en parte empinado hacia arriba (en Oruro a 3800 MSNM) sin quitarse la máscara, es una hazaña de la que los *morenos* se sienten orgullosos de haber realizado o querer intentar en el futuro. La parte inferior del traje o *pollerín* tradicional es bastante pesada y debe ser sujeta a los hombros por medio de unos tirantes que hacen presión y pueden lastimar la piel debido a los movimientos giratorios característicos de los pasos del personaje.

La parte superior o *charretera* es la otra parte del traje que presenta un peso considerable. Una vez colocada queda en contacto con los huesos de los hombros por lo que si no se usa algún tipo de almohadilla sobre los mismos puede generar bastantes molestias. A esto se le suma la máscara que dificulta la visión y la respiración y puede lastimar algunas partes de la cara y cuello si no se prepara adecuadamente y que las botas que vienen con el traje alquilado no siempre son del número exacto o pueden ser muy duras si son nuevas. Todo lo anterior, hace que

---

137 Los bloques femeninos serán analizados en el capítulo 3.

bailar como *moreno* pueda ser una experiencia dolorosa y exigente físicamente, especialmente si no se prepara con cuidado. Esta dificultad es exaltada por los integrantes del bloque que con frecuencia se hace llamar *la pesada*. Esta referencia a lo *pesado* alusivo al trabajo físico está estrechamente asociado al personaje del *moreno* y por extensión, a la *morenada* (orureña) en general como muestran algunas letras de canciones: “Desde el socavón, baja mi camión soy de Mejillones, peso pesado”<sup>138</sup>.

Esta alusión a lo *pesado*, representado en el traje también es evocado en los pasos de la danza que hacen alusión al difícil trabajo de los esclavos negros en las minas de la zona de Potosí durante la colonia. Los movimientos pueden ser laterales o circulares haciendo que el avance sea lento y tortuoso. La inclinación del torso en algunos de los pasos alude a la pesada carga real y simbólica. No lograr la inclinación o la intensidad ideal en cada paso es sinónimo de no estar bailando adecuadamente. En este contexto, los bailarines que no solamente soportan el traje, sino que bailan y cantan con intensidad a pesar de la dificultad y el dolor son considerados los mejores y suelen ubicarse en las filas delanteras para guiar y animar a los demás integrantes. Esta relación de la danza con el esfuerzo físico constituye un tipo de *capital cultural* incorporado<sup>139</sup>, vinculado a los sectores económicos asociados con la danza en el país de origen (metalurgia, minería, transporte), que requieren una dosis importante de trabajo físico. Como menciona Bourdieu, el esfuerzo físico es un marcador a partir del cual ciertas clases sociales se diferencian o *distinguen* de otras<sup>140</sup>.

En estos procesos de identificación social en el contexto migratorio, también entra en juego un elemento que, si bien existe en el contexto de origen en Bolivia, adquiere mayor importancia en el AMBA: el capital social relacionado con la pertenencia o vinculación a fraternidades de *morenada* en Oruro. Pertenecer o estar relacionado con una fraternidad de Oruro es una de las cosas que más estatus aporta en el contexto migratorio. Si participar de esta danza requiere de recursos económicos y sociales considerables, participar de una agrupación de este tipo en Oruro residiendo en la Argentina, representa un reto mucho mayor y suele estar

---

138 Como mencioné antes, la *Morenada* “Mejillones” de Oruro nuclea a los trabajadores del transporte. Ver el videoclip del tema en: <https://www.youtube.com/watch?v=PNY5L4-QXAw>

139 Pierre Bourdieu, «Los Tres Estados del Capital Cultural», *Sociológica (México)* 2, n.º 5 (1987): 11-17.

140 Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1998).

reservado a aquellos con una situación económica más sólida y estable y/o a aquellos con fuertes lazos sociales con alguna de las fraternidades del carnaval.

Con el pago de la cuota, además del derecho a participar, los integrantes de las morenadas orureñas reciben ciertos objetos que los acreditan e identifican fácilmente como integrantes actuales de dichas agrupaciones, dentro de los cuales podemos mencionar los *pinos* y las camperas. Los sombreros usados por las morenadas ya ofrecen una pista sobre la pertenencia a una u otra agrupación: negro con banda beige (lana de vicuña) identifica a los integrantes de la *Morenada Central Oruro*, negro con banda negra a los de la *Morenada Central Cocanis*, azul oscuro y gris a los de la *Morenada Mejillones*, marrón a los de la *Ferrari Guezzi* (ver imagen 07). Sin embargo, contar con uno de estos sombreros no es un indicador inequívoco de pertenecer a alguna de estas agrupaciones ya que los mismos se consiguen fácilmente en los mercados de la ciudad de Oruro o incluso en el barrio porteño de Liniers. Por ello, los sombreros son adornados con *pinos* que son entregados cada año por las fraternidades, donde está consignada la pertenencia a la fraternidad y el año de su vinculación (ver imágenes 08 y 09). El otro elemento distintivo es una campera con los colores de la fraternidad que es usada en eventos sociales informales. El diseño de la misma varía cada año por lo que no es suficiente contar con una campera para acreditar la pertenencia actual a una fraternidad de Oruro, es necesario tener la más reciente. Estos elementos son entregados al momento de pagar la cuota de la fraternidad o unos días antes del carnaval para los participantes que viajan desde el exterior de Bolivia.

Estos elementos de *capital cultural objetivado*<sup>141</sup>, funcionan como un mecanismo para constituir un particular tipo de “cuarteles de nobleza cultural”<sup>142</sup> propios de una élite social que a diferencia de los criterios analizados por Bourdieu, toma como patrones de distinción, elementos de “cultura popular”, como es el caso de determinados rubros económicos o la exaltación del esfuerzo físico.

### *Danzas "pesadas" y danzas "livianas"*

En el contexto boliviano y en los estudios referentes a sus danzas, es común

---

141 Bourdieu, «Los Tres Estados del Capital Cultural».

142 Bourdieu, *La distinción*, 9.

que se use una clasificación que divide las danzas entre "autóctonas" y "estilizadas". Lo "autéctono" en el contexto boliviano hace referencia al mundo indígena por lo que las danzas y músicas "autéctonas" son las que ejecutan dichos pueblos originarios. De otro lado se encuentran las danzas "estilizadas" que hacen referencia a bailes urbanos, algunas veces basados en danzas "autéctonas", que han sufrido un proceso de adaptación y elaboración para ser apreciadas por un público ciudadano. Un ejemplo claro de diferenciación sería la danza de los "negritos" basada en el ritmo de la saya afroboliviana y la estilización urbana de la misma: los caporales<sup>143</sup>. Esta "estilización" tiene que ver con diferentes aspectos, dentro de los que los más visibles pueden ser la manufactura de los vestuarios, los instrumentos musicales utilizados y la especialización de las funciones: separación entre músicos y bailarines<sup>144</sup>. Respecto de la ropa, las danzas "estilizadas" implican una confección a máquina, materiales sintéticos, colores vistosos y texturas satinadas en contraste con los trajes tejidos y tinturados a mano por las comunidades originarias<sup>145</sup>.

En cuanto a la música, las danzas "estilizadas" suelen usar acompañamiento por parte de bandas de viento-metal conformadas por instrumentos de origen europeo como la trompeta, el trombón, el "bajo" o bombardino y la tuba, entre otros, acompañados de instrumentos de percusión como bombos, redoblantes, timbales y platillos fabricados de metal y con parches sintéticos. Los conjuntos "autéctonos" utilizan instrumentos como sikus, tarkas, pinkullos y se acompañan de instrumentos de percusión contruidos en madera con parches confeccionados con pieles de animales como llamas o alpacas. Por último, en los conjuntos "autéctonos" es común que no haya separación o especialización entre músicos y bailarines, sino que todos participen tocando y bailando simultáneamente, es decir, que el acompañamiento musical no se contrata de manera externa a la agrupación sino que hace parte de la misma<sup>146</sup>. Un sinónimo que también funciona en Bolivia como concepto contrario a

---

143 Jorge Medina, «La situación de la comunidad afro en Bolivia», en *Los Afroandinos de los siglos XVI al XX*, ed. Susana Finocchietti (Perú: UNESCO, 2004), 120-28.

144 El concepto de "estilización" también es usado en los estudios del folklore, aunque en un sentido un tanto diferente, relacionando los cambios en danzas folclóricas derivadas del contacto con el ballet y la conformación de agrupaciones de ballet folclórico. Ver María Hirose, «Los certámenes de danza folklórica: Las formas estilizadas como estrategias de ritualización», *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, 1 de julio de 2009, 55-65.

145 Sigl y Mendoza Salazar, *No se baila así no más. Tomo I*.

146 En algunos casos puede haber división por género: las mujeres pueden bailar, pero no interpretar instrumentos. Ver Podhajcer, «El diálogo musical andino».

"autóctono" es "folklórico" y es común que se use en reemplazo de "estilizado".

Esta clasificación nativa ha sido retomada por estudiosos de las danzas en el contexto migratorio como Gavazzo<sup>147</sup> y Grimson<sup>148</sup>, y en general, es la más usada en el AMBA para referirse a este tipo de danzas, que también participan de las grandes celebraciones aunque con una visibilidad menor<sup>149</sup>. Sin embargo, al interior de las morenadas, generalmente se usa otro sistema de clasificación. Si bien es normal el uso de los términos "autóctonas" y "estilizadas", es muy común escuchar a los integrantes hablar de danzas "pesadas" y "livianas". Esta división es algo difusa porque generalmente la clasificación aparece cuando se va a hablar de otras danzas donde el traje no implica un esfuerzo físico importante, como los caporales, los tobas o los tinkus, pero no es claro cuales otras danzas serían también "pesadas" al igual que la morenada. Revisando la literatura sobre danzas folclóricas bolivianas, el término "pesadas" sólo aparece cuando se está hablando de morenadas como se puede ver en los trabajos de Guaygua<sup>150</sup>, Carmona<sup>151</sup> y Sigl<sup>152</sup>. Guaygua también señala que en el contexto paceño el "pesado" tiene una connotación asociada no tanto al esfuerzo físico, sino al poder adquisitivo y prestigio social<sup>153</sup>.

Las morenadas en el AMBA han ido ganando protagonismo y capacidad de influencia en el campo de las danzas folclóricas hasta el punto que han creado una asociación propia independiente de la ACFORBA<sup>154</sup>, donde se reúnen la mayoría de los conjuntos de danza: la Federación de Asociaciones Folklóricas y Culturales Bolivianas en Argentina o "Federación de Morenadas", como la conocen los participantes. Esta entidad ha adquirido suficiente peso en el contexto migratorio como para presionar a la ACFORBA para obtener los puestos más convenientes en las entradas de Av. de Mayo y Charrúa. En el año 2016 promovieron un boicot a la entrada de Av. de Mayo y pudieron negociar con el gobierno de la ciudad la organización de una entrada independiente para las "danzas pesadas" que se llevó a cabo en el Parque Roca al sur de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Revisando el "rol" (u orden) de la entrada de esta fiesta para identificar qué

---

147 Gavazzo, «La Diablada de Oruro en Buenos Aires», 31.

148 Grimson, *Relatos de la diferencia y la igualdad*, 74.

149 Generalmente se les da horarios de entrada en la mañana donde hay pocos espectadores.

150 Guaygua Ch., «La Fiesta del Gran Poder», 173.

151 Carmona, «Bailaremos», 291.

152 Sigl y Mendoza Salazar, *No se baila así no más. Tomo I.*, 282.

153 Guaygua Ch., «La Fiesta del Gran Poder», 173.

154 Asociación de Conjuntos Folklóricos de Residentes Bolivianos en Argentina, creada en 2007.

otras danzas además de las morenadas paceñas y orureñas clasificaban como "pesadas", se puede apreciar que sólo estas danzas son mencionadas como tales, todas las otras danzas se consideran "livianas" al punto de que no se consideró necesario mencionar la danza ni el nombre de la fraternidad (ver imagen 06). Resumiendo, las morenadas se consideran a sí mismas una danza especial (la danza "mayor") que justifica una clasificación aparte (danzas pesadas), una asociación aparte (Federación de Morenadas)<sup>155</sup> o incluso una fiesta religiosa y entrada folclórica aparte como ocurrió en 2016 (Entrada de danzas "pesadas" de Av. Roca).

### *Lo "liviano", la contraparte de los morenos "pesados"*

La contraparte natural de los *morenos* al interior de las morenadas es el bloque de los *reyes morenos*. Los trajes no incluyen el pesado *pollerín* sino un pantalón y una larga capa de satén adornados con pedrería además de una charretera que es mucho más ligera. En lugar de la matraca (cuyo sonido evoca las cadenas) llevan en la mano un cetro. Estas diferencias en la conformación del traje implican también diferencias en los pasos del baile. La combinación de la capa y el cetro sugieren una postura más vertical y distinguida, así como el menor peso permite mayor agilidad y variedad en los pasos. Algunos de los pasos de los *reyes morenos* son más complejos y requieren de mayor coordinación y ensayo y serían imposibles de realizar con un traje de *moreno*. Estas características transmiten cierta "elegancia" que es preferida por algunos hermanos, lo que sumado a la posibilidad de evitar un esfuerzo físico tan grande hace que el personaje sea apetecido por un grupo amplio de personas. Otras razones por las que los *reyes* deciden no bailar de *morenos* pueden ser el elevado consumo de alcohol del que son señalados los segundos (no sin razón) y cierta relajación a la hora de ensayar por parte de los mismos. Los *reyes* en general guardan cierta distancia con el bloque de *morenos* resaltando el tema del comportamiento, la cantidad y tipo de bebida preferida (vino en lugar de cerveza) y otros elementos indicativos de una posición social real o aspiracional diferente.

En Oruro hay una sola fraternidad de morenada que no tiene una actividad económica alusiva al esfuerzo físico o un trabajo manual asociado a sectores

---

<sup>155</sup> En una entrevista, una directiva de una morenada orureña del AMBA comentaba que en reuniones de la Federación de morenadas se referían a ACFORBA como "la de las danzas livianas".

populares. Se trata de una agrupación derivada de una industria de alimentos, que produce principalmente galletas y pasteles. Es llamativo que justo esa fraternidad tiene un nombre alusivo al personaje de la danza que no realiza un trabajo físico exigente: “Fraternidad Reyes Morenos Ferrari Guezzi”<sup>156</sup>. Los bailarines en Buenos Aires que pertenecen a otras fraternidades de Oruro (Central, Central Cocanis) suelen hacer chistes haciendo referencia a las galletas, aunque en general tienen buenas relaciones con quienes bailan en dicha fraternidad, debido al prestigio compartido que implica bailar en Oruro.

Hasta ahora, mediante la descripción de algunas características de la danza, he explicado cómo el capital económico (en relación con otros asociados al prestigio) es un elemento estrechamente relacionado con la práctica de la morenada. Ahora veremos cómo la dimensión económica es sólo una de las dimensiones asociadas a esta danza. La misma tiene otras características que permiten a sus participantes distinguirse de otros grupos dentro de la colectividad (o dentro de las mismas fraternidades) de formas muy diversas. La primera frontera, y una de las más importantes, es la regional, que hace que no podamos hablar en abstracto de “la” morenada sino de variedades regionales que son vistas por sus practicantes como danzas diferentes.

## **2. La morenada “Orureña” y la “Paceña”: diferentes formas de disputar y ejercer poder en el contexto migratorio**

Dentro de la extensa bibliografía sobre migración boliviana a la Argentina, el tema de los regionalismos al interior de la colectividad boliviana es un área no demasiado estudiada. Algunos trabajos de la primera línea bibliográfica sobre migración regional abordan el estudio de orígenes específicos de los migrantes y su relación con algunas zonas de recepción en el país, pero son pocos los trabajos que estudian el tema de los regionalismos en profundidad.

Marcelo Urresti<sup>157</sup> ha abordado la división regional más visible, la del altiplano y el oriente boliviano y sus efectos en el contexto migratorio. El autor

---

156 En adelante “Morenada Ferrari Ghezzi” como la llaman los residentes en Argentina.

157 Marcelo Urresti, «Los bolivianos orientales en la Ciudad de Buenos Aires: violencia simbólica en un contexto de migración.», en *La segregación negada. Cultura y discriminación social*, ed. Marcelo Urresti y Mario Margulis (Buenos Aires: Editorial Biblos, 1999).

describe como la región del oriente, cuyo núcleo es la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, ha estado histórica, cultural y geográficamente separada de la región del altiplano. Urresti muestra cómo una élite terrateniente ha establecido relaciones de dominación sobre los indígenas de la región (que a su vez son de origen guaraní y no aymara ni quechua como en el altiplano) basadas en la servidumbre, que permanecen hasta hoy. Estas diferencias generan tensiones históricas entre las dos regiones que además tienen bases económicas muy diferentes<sup>158</sup>. Natalia Gavazzo, al abordar el tema de la patrimonialización de las danzas bolivianas, ha mostrado cómo en el contexto migratorio surgen voces disidentes, también de departamentos del oriente, que no se sienten representadas por la hipervisibilidad de las danzas de la zona del altiplano, usadas por el estado boliviano para intentar generar una unidad nacional a partir de lo folclórico<sup>159</sup> y que eclipsan expresiones artísticas de otras regiones.

Dandler y Medeiros estudian migraciones específicas de la zona de Cochabamba<sup>160</sup>, la vinculación de la misma con ciertas áreas de la Argentina y el impacto y las estrategias económicas diversificadas de los migrantes donde la migración puede ser un paso intermedio para otros objetivos de la zona de origen. Sergio Caggiano, señala la importancia de la procedencia regional en la conformación de organizaciones sociales y asentamientos específicos por procedencia a tal punto que considera necesario hablar de “colectividades” y no de una sola “colectividad”<sup>161</sup>. Fulvio Rivero<sup>162</sup> por su parte, estudia las estrategias de organización de migrantes calileños y toropalqueños de Potosí y cómo características ligeramente diferentes en origen pueden generar estrategias distintas de organización y vinculación social en el contexto migratorio o aprender nuevas prácticas comunes de vinculación social como son los campeonatos de fútbol.

---

158 Con la subida al poder de Evo Morales en 2005, los departamentos orientales se han erigido como los principales centros de oposición al gobierno y tuvieron un papel protagónico en el reciente golpe de estado. Sobre las diferencias históricas entre el altiplano y el oriente boliviano ver: José Luis Roca, «El regionalismo como método de análisis histórico en la Bolivia del siglo XX», en *Visiones de fin de siglo: Bolivia y América Latina en el siglo XX*, ed. Iris Villegas et al., Travaux de l'IFEA (Lima: Institut français d'études andines, 2016), 117-33; Fabiola Escarzaga Nicté, «Las comunidades interculturales y la política agraria del gobierno de Evo Morales (2006-2009)», en *Bolivia hoy: ¿una democracia poscolonial o anticolonial?*, ed. Juan Carlos Gómez Leyton (CLACSO, 2019), 105-32.

159 Gavazzo, «La Diablada de Oruro en Buenos Aires», 108.

160 Dandler y Medeiros, «Migración temporaria de Cochabamba, Bolivia, a la Argentina».

161 Caggiano, *Lo que no entra en el crisol*, 150.

162 Fulvio Rivero Sierra, «El “comunitarismo” de los Saropalqueños y el “individualismo” de los Calileños. Pistas para entender distintas lógicas migratorias entre los Toropalqueños de Potosí, Bolivia», *ODISEA. Revista de Estudios Migratorios* 0, n.º 2 (8 de octubre de 2015): 412-32.

En el caso de las morenadas, teniendo en cuenta que se trata de élites económicas (de economías diferentes, pero élites al fin) hay buenas relaciones y participación por parte de algunos integrantes provenientes del oriente boliviano (principalmente de Santa Cruz de la Sierra) en estas fraternidades y las festividades asociadas, aunque en concordancia con lo que hemos explicado antes sobre las bases gremiales de las agrupaciones, suelen tener mayor preferencia y facilidad de vinculación con la morenada Ferrari Guezzi. Según me manifestaron algunos integrantes durante el carnaval de 2014, ingresar a esta agrupación requiere menos requisitos de capital social si se cuenta con el capital económico, lo cual la hace ideal para integrantes que vengan de otras regiones. Las diferencias al interior de estas dos grandes regiones han sido aún menos estudiadas. El foco en esta danza nos permitirá mostrar cómo estas regiones no son homogéneas y cómo esas diferencias se manifiestan, toman sentido y se reinterpretan en el contexto migratorio.

### *Las Morenadas en Bolivia*

Como mencionamos antes, aunque las morenadas están asociadas a nuevas élites económicas tanto en Oruro como en La Paz, los sectores económicos de referencia son diferentes en las dos subregiones. Mientras en Oruro las fraternidades de esta danza se asocian de manera directa con rubros económicos “tradicionales” como minería, metalurgia, transporte y cultivo de hoja de coca, en el caso de La Paz la base económica tiene que ver con un comercio internacional que responde a demandas de consumo urbano en relación con procesos de globalización económica<sup>163</sup>. Un comercial de televisión contratado por cerveza “Paceña” para promocionar la Fiesta del Gran Poder de 2011 es muy elocuente al respecto<sup>164</sup>. En el mismo se muestran tres personas durante sus vidas cotidianas que luego se “convierten” en participantes de la fiesta: un *moreno*, una *figura*<sup>165</sup> y un músico. Lo interesante del videoclip, es que las ocupaciones de los participantes son eminentemente las de una metrópolis globalizada: un ejecutivo que trabaja en una oficina, una estudiante universitaria y un vendedor en una tienda de tecnología. Ninguna de las ocupaciones tiene relación con los gremios asociados a las morenadas

---

163 Hinojosa y Guaygua, «La transnacionalización de la fiesta en el altiplano paceño».

164 Se puede ver en: [https://www.youtube.com/watch?v=e1Ba\\_vEXbZg](https://www.youtube.com/watch?v=e1Ba_vEXbZg)

165 La *figura* es un personaje femenino que se explicará en detalle en el capítulo 3.

de Oruro que desempeñan labores normalmente asociadas a un sector popular rural/urbano. La música rock que ambienta parte del video es un indicador adicional del simbolismo cosmopolita asociado a la danza en La Paz. Otro detalle en este sentido es un elemento que aparece en el traje de *moreno* paceño que no aparece en los trajes de Oruro de calle ni “de convite”<sup>166</sup>: la gabardina (sobretudo) y la corbata (ver imágenes 11 y 12).

Por otra parte, la versión orureña tiene un circuito completamente diferente geográfica y temporalmente. La danza en Oruro tiene como centro el carnaval que está enmarcado en un calendario religioso-festivo que inicia en noviembre y se relaciona con los ciclos agrícolas de la región<sup>167</sup>. El área de influencia de la danza se extiende por las zonas del lago Poopó, Cochabamba, Sucre y Potosí. Por su parte, la Fiesta del Gran Poder tiene lugar en el mes de junio y a su vez se baila en zonas como El Alto, Copacabana, Guaqui y Sica Sica, todas en las inmediaciones de la ciudad de La Paz y el lago Titicaca<sup>168</sup>.

Es interesante señalar que la existencia de diferentes teorías para explicar el origen de la danza de la morenada también puede analizarse como una expresión de esta disputa regional por definir la autoridad sobre la misma. La teoría oficial difundida en el contexto del Carnaval de Oruro, es que la morenada es una representación satírica de los esclavos africanos en su camino en cadenas extrayendo las riquezas de las minas de la zona de Oruro y Potosí. La otra teoría, más reciente, argumenta que la danza estaría vinculada con la pisa de la uva y sería de origen indígena y esgrime como argumento la presencia de pinturas rupestres donde se aprecian trajes con la parte inferior similar al traje de moreno (paceño).

Si se analizan geográficamente las teorías veremos que en el relato tradicional se hace referencia a la zona minera del sur occidente del país (Oruro y Potosí) mientras que la teoría vitivinícola el origen se ubica en lugares como Taraco, Achacachi, Guaqui e Iquiaca<sup>169</sup>(ver imagen 13). La segunda teoría cuestiona la

---

166 En el capítulo 2 explicaré con más detalle la diferencia entre los trajes y su asociación a espacios públicos y privados.

167 Marcelo Lara Barrientos, «Rituales del tiempo de lluvias: La estructura base del Carnaval de Oruro», en *El Carnaval de Oruro I (Aproximaciones)*, ed. Carlos Condarco Santillán (Oruro: Latinas Editores, 2002), 33-42.

168 Hinojosa y Guaygua, «La transnacionalización de la fiesta en el altiplano paceño», 16.

169 Fabricio Cazorla Murillo, «La simbología de la danza de los ‘morenos’ a partir del análisis de su indumentaria.», en *El Carnaval de Oruro. 1 Aproximaciones.*, ed. Carlos Condarco Santillán (Oruro: Latinas Editores, 2002), 59.

presencia afrodescendiente en la creación de la danza y califica esta interpretación como un intento por desconocer la capacidad creativa de los aymaras al atribuir el origen de la danza a actividades de los colonizadores. Este debate se ha llevado con intensidad en medios de prensa y persiste hasta el día de hoy<sup>170</sup>. Por último, es interesante resaltar que, aunque el Carnaval de Oruro haya sido declarado por la UNESCO “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad” en 2001, los promotores de la Fiesta del Gran Poder han realizado una presentación independiente para reclamar ese mismo reconocimiento. La inscripción de la Fiesta del Gran Poder en la Lista Representativa de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO tuvo lugar el 11 de diciembre de 2019<sup>171</sup>.

### *La diferenciación regional en el contexto migratorio*

En el contexto del AMBA, los integrantes de morenadas orureñas suelen establecer una distancia clara con las paceñas. Desde el punto de vista de los bailarines, cuando yo señalaba o preguntaba algo relacionado con esas agrupaciones o forma de bailar la respuesta solía ser corta y desentendida. Si señalaba una fraternidad que estuviera pasando durante una presentación en calle, la respuesta era, palabras más palabras menos: “ah sí, pero esa es paceña” sin mayores comentarios. Cuando ingresaban bailarines que parecían haber tenido una experiencia previa en morenadas paceñas era frecuente que los morenos más experimentados (que tienen experiencia en fraternidades en Oruro) hicieran algún gesto de desaprobación y un comentario como “mmm, baila como paceño”. El tono con que se hacen estas afirmaciones si bien no implica desprecio o tensión si denota cierto desinterés, casi como si dijeran: “es otra danza”. Al consultar por las diferencias el principal argumento tiene que ver con el traje, que como explicamos antes, es diferente. Especialmente se hace referencia al peso que es menor al de versión orureña:

MARIO: La diferencia es que el traje de la orureña es mucho más pesado, por eso le dicen los pesados, el traje paceño es mucho más liviano, si bien

---

170 Ver por ejemplo: <http://www.lapatriaenlinea.com/?nota=268214>. Sobre la teoría que defiende origen en cercanías de La Paz ver <http://www.lineaabc.com/2011/09/el-origen-de-la-morenada-1851-y-taraco.html>

171 <https://ich.unesco.org/en/RL/the-festival-of-the-santisima-trinidad-del-senor-jesus-del-gran-poder-in-the-city-of-la-paz-01389>

hay otros que también son similares al orureño lo que pasa es que carecen de charretera. No tener ya la charretera es casi ya la mitad del traje en peso menos que tenés. Entonces tienen un baile más estilizado, tienen otros pasos, es más simple el paso y es como que...mmm....yo pienso que no te cansás<sup>172</sup>.

Como explicamos antes, la necesidad de fuerza y exigencia física para soportar el traje durante largos recorridos es motivo de orgullo y parte integral de la simbología de la danza orureña. Un traje de moreno que pesa mucho menos no representa un reto y por eso se valora menos. La diferencia en el traje también influye en lo que los bailarines denominan “bailar como paceño”. El menor peso en la parte superior del cuerpo hace que el tronco tienda a moverse más. Quien baila “como paceño” mueve más los hombros y puede más mover la parte superior del cuerpo hacia los lados o inclinarse hacia atrás (lo cual sería imposible con el traje de moreno orureño) transmitiendo una sensación de elegancia al ejecutar los pasos. También levanta más las rodillas y la parte superior de las piernas lo que desde el punto de vista de los orureños parece un poco exagerado. Quien ha bailado con traje de moreno orureño sabe que el peso del traje hace que haya poca movilidad fina de la cintura para arriba y se tenga que mover todo el tronco como un solo bloque y ese conocimiento aprendido en el cuerpo se evidencia incluso cuando se baila con traje “de calle” o “de civil”, que solo incluye un traje de vestir, poncho y una pañoleta (ver imágenes 14 y 15). El traje de moreno orureño no permite hacer movimientos muy marcados de las piernas porque las mismas golpean contra la parte interior del pollerín (mucho más pesado y sólido que el paceño) por lo que es necesario desarrollar cierta habilidad para generar el balanceo correcto del mismo con movimientos medidos y es común terminar de bailar con las rodillas y pantorrillas llenas de magulladuras. Cuando los integrantes más experimentados dicen que alguien baila bien o le “tomó la mano al paso” es porque ha logrado interiorizar los movimientos sutiles de las piernas para hacer los giros y transmitir la sensación del peso en la parte superior del cuerpo, incluso bailando en traje “de civil”.

Don Germán, director de una fraternidad en Buenos Aires y oriundo de Oruro, dice que la diferencia de las danzas también alcanza la música:

DON GERMÁN: En lo que corresponde a la música, el ritmo de la música sí es

---

172 Entrevista con Mario, jefe de un bloque de morenos en una morenada orureña del AMBA.

diferente. Uno que no conoce de morenada le puede parecer lo mismo una morenada paceña que una morenada orureña, pero uno se da cuenta cuando ve bailar a dos personas, uno de La Paz y uno de Oruro, el baile es muy diferente. El paso del paceño siempre es para el costado y para atrás y en cambio el paso de Oruro es todo para adelante[...]además en el ritmo es medio paso más atrasado diríamos el de Oruro porque es otro ritmo, medio paso...un poquito más lento, no se nota, pero es un poquito más lento.

En cuanto a la posición económica de los participantes, las identificaciones con grupos económicos regionales mencionadas en el contexto de origen en Bolivia se ven desdibujadas, pero se reconstruyen otras basadas en las características económicas de la colectividad boliviana en la Argentina y se mantiene la diferencia entre las fraternidades orureñas y paceñas. Durante la entrada de Charrúa de 2014, luego de haber terminado el recorrido y mientras nos encontrábamos viendo los otros grupos que iban llegando a la zona de la iglesia uno de los bailarines al ver pasar a una agrupación paceña exclamó: “ahí vienen los capos”. Al consultarle sobre lo que quería decir mencionó que quienes bailaban morenada paceña solían tener “mucho plata”. En una entrevista, Mario, un jefe de bloque de morenos al consultarle por las diferencias con las fraternidades paceñas explicó:

MARIO: Y, lo que pasa es que las paceñas son más unidas entre sí digamos [...] y son mayoría. Porque generalmente son la unión de dos, tres talleres y como los talleres son grandes, mucho personal, hay bastante gente, capaz que son 200 integrantes, 100 mujeres y 100 hombres...

Esta asociación de las morenadas paceñas con la actividad económica de los talleres de costura se refleja en el nombre de varias agrupaciones. El entrevistado, también explicó que según comentarios de conocidos suyos podría ocurrir que los dueños de los talleres ejercieran cierta presión a sus empleados para que participaran en sus fraternidades y así asegurarse su participación masiva:

YO: ¿y bailan las personas que trabajan en los talleres?

MARIO: Y, muchas veces si [...] a veces, medio digamos camuflado en un tenemos que bailar “por el taller” [...] medio que algunos son obligados, a otros les gusta.

Por otro lado, la asociación de fraternidades organizada de manera independiente a ACFORBA, la Federación de Morenadas, si bien incluye tanto a las orureñas como las paceñas, es un espacio de disputa donde quienes tienen más poder económico (las paceñas) intentar imponer sus condiciones en temas como el orden de entrada de las presentaciones en calle:

MARIO: Hoy por hoy a mí por ejemplo la Federación de Morenadas no veo que hagan algo en bien de los demás, siempre es en bien de un grupo solamente.

YO: ¿Eso incluye las orureñas y las paceñas?

MARIO: Eso incluye las orureñas y las paceñas y es siempre en bien de un grupo que son los supuestos fundadores o [...] las fraternidades más antiguas. Algo para mí más normal sería, qué se yo, que vayan a sorteo todos los años y sería más equitativo para todos.

Aunque pareciera un espacio de disputa equitativo, los dirigentes de las fraternidades orureñas señalan que las paceñas ostentan mayor poder e intentan usarlo para forzar sus intereses dentro de la institución. El orden de entrada de las celebraciones en calle es un constante tema de disputa. Un horario muy temprano no es conveniente porque hay poco público y un horario muy tarde no es deseable porque hay menos luz y no pueden lucirse apropiadamente los trajes y los pasos que se han preparado durante todo el año. Los integrantes de morenadas orureñas se quejan de que las paceñas al ser mayoría y contar con más poder económico imponen su voluntad en su propio beneficio.

Días antes de las festividades de octubre es común que haya tensiones a la hora de pasar los trajes por tierra desde Bolivia a la Argentina. Es frecuente que se indique que del lado argentino la aduana retiene arbitrariamente los trajes para cobrar coimas por lo que hay competencia por pasar los trajes primero que otras fraternidades para tener tiempo de hacer las gestiones necesarias y evitar inconvenientes. En muchos casos los trajes llegan a Buenos Aires la mañana misma de la presentación de Av. de Mayo o en algunos casos extremos no llegan. Ante este panorama las fraternidades pueden solicitar cuotas adicionales para enviar dinero a quienes viajan a agilizar los trámites en la frontera y hay no pocos conflictos con la ACFORBA y más recientemente con la Federación de Morenadas ante lo cual las fraternidades suelen presentar reclamaciones a otras instituciones (la Embajada de

Bolivia, por ejemplo) de acuerdo a su capacidad de negociación y redes de contactos.

Durante un evento que tuvo lugar en el 2016 poco antes de las festividades de octubre y al cual fui invitado como jurado, se presentó la siguiente situación: faltaba cerca de una semana para la entrada de Av. de Mayo y como es costumbre en esas fechas hay mucha tensión acerca del proceso de traer de los trajes desde Bolivia, por las dificultades en la aduana ya mencionados. Al llegar encontré a Cecilia, oriunda de Oruro y dirigente de una morenada orureña en el AMBA, con cara de preocupación. Luego de saludarnos me comentó que había problemas para la entrada de Av. de Mayo, al parecer las fraternidades paceñas estaban pensando bailar en otro sitio organizando un evento de manera paralela al evento del centro de la ciudad, en sus palabras: las "danzas pesadas no se ponen de acuerdo con las livianas". Don Germán se encontraba en la frontera con Bolivia como la mayoría de representantes de fraternidades gestionando el paso de los trajes. Según lo que informó, estarían pidiendo 30.000 pesos argentinos por morenada para permitir el paso de los trajes. Cecilia me explica que algunas fraternidades paceñas estarían haciendo presión para pagar y agilizar el paso lo cual era inconveniente para las que tienen menos integrantes. En casos como este se puede pedir una contribución adicional por participante, pero se requiere que alguien pueda prestar el dinero inmediatamente y luego recaudar con tiempo la contribución por parte de los bailarines. Esta disponibilidad inmediata de dinero es mucho más común en las fraternidades más numerosas, generalmente paceñas. En palabras de Cecilia: "ellos son feriantes<sup>173</sup>, tienen plata, la gente de aquí es laburante".

Unos momentos después llegó don Germán muy contrariado, venía de la reunión con las morenadas y decía que las más grandes estaban peleadas con ACFORBA y estaban presionando para que no fuera ninguna fraternidad al evento de Av. de Mayo. Don Germán se habría negado a aceptar esta decisión y lo habían amenazado con usar sus influencias para impedirle traer los trajes desde la frontera, a lo que él contestó amenazando con poner una demanda en la Fiscalía para que nadie pudiera traer los trajes. Según comentó, otras fraternidades orureñas tendrían miedo y habrían hablado con él para apoyarlo en privado. Además, estarían pidiendo más

---

173 En referencia a tener una posición de poder en grandes ferias textiles como La Salada y otras. Ver: Roberto Benencia y Santiago Canevaro, «Migración boliviana y negocios. De la discriminación a la aceptación. La salada como fenómeno social», *REMHU: Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana* 25, n.º 49 (abril de 2017): 175-96.

dinero del que normalmente se solicita por traje para gestionar el paso de la frontera y pidiendo gastos excesivos para los representantes (de la Federación de Morenadas). Don Germán manifestó muy indignado que no lo iban a obligar y que nadie le iba a decir si podía o no bailar en el evento de Av. de Mayo. Finalmente, la fraternidad de don Germán fue una de las pocas agrupaciones de esta danza que participó en Av. de Mayo 2016. Esta oposición le costó a esa fraternidad ser “sancionada” durante la entrada de 2017 entrando en uno de los últimos lugares hacia las 8pm. Por su parte la Federación de Morenadas tuvo éxito en realizar un evento independiente llamado “*Entrada de las Danzas Pesadas*” realizado en el Parque Roca en el sur de la ciudad.

La diferenciación como “laburantes” es un buen indicativo de las actividades económicas que realizan los participantes de las morenadas orureñas. En general se trata de personas que hacen parte de lo que se llama “segunda generación” de migrantes (nacidos en destino) o de generación “1.5”, es decir que migraron a edad temprana junto con sus padres y fueron escolarizados en destino<sup>174</sup>. Es importante señalar que esta clasificación recientemente ha sido cuestionada ya que estos “migrantes de segunda generación” al ser nacidos en destino en rigor nunca migraron, por lo que se ha propuesto recientemente usar la categoría más precisa de “hijos” de migrantes, que por lo demás es la forma como los descendientes de migrantes se llaman a sí mismos<sup>175</sup>.

Muchos de estos hijos cuentan con formación terciaria o universitaria en áreas como salud, tecnología, derecho o bien han cursado secundarios técnicos que les permiten vincularse en rubros industriales con ingresos favorables y estabilidad a largo plazo como pueden ser la industria automotriz o el sector de transporte. En varios casos los padres han migrado hace mucho tiempo y ya se encuentran jubilados o han alcanzado una estabilidad económica de manera independiente. Los integrantes más adultos, que pueden ser inmigrantes de primera generación también comparten estas características: migración muy antigua, larga vinculación laboral o actividad económica independiente, ya jubilados o próximos a hacerlo y los más jóvenes, quienes en general están en edad escolar o iniciando estudios superiores pertenecen a familias con estas características. Resumiendo, se trata de personas y familias con una cierta estabilidad económica derivada de su trabajo pero que no se compara con

---

174 Alejandro Portes, «Introduction: Immigration and Its Aftermath», *The International Migration Review* 28, n.º 4 (1994): 633.

175 Gavazzo, «Hijos de Bolivianos y Paraguayos en el Área Metropolitana de Buenos Aires.»

el poder económico de pueden ostentar quienes dirigen las morenadas más numerosas, en general paceñas. La otra característica importante es que los participantes de fraternidades orureñas suelen tener vínculos familiares y/o sociales con personas e instituciones en Oruro por lo que es muy común encontrar participantes que bailen en el Carnaval.

Los participantes de morenadas orureñas en Buenos Aires también intentan distinguirse de las paceñas -y otras danzas- argumentando que ellos son “*más fraternidad*”, esto es, que no solo se reúnen para bailar en las fechas importantes, sino que conservan la costumbre de realizar actividades y participar en presentaciones de tipo exclusivamente religioso que son poco visibles en el contexto del AMBA. Mario, al respecto comentaba:

MARIO: Y bueno, ellos[las paceñas] se juntan únicamente para las festividades de octubre nada más no, son pocas las que quedan integradas como fraternidad y bailan después en Lujan, en Celina o en otros lados. Son muy pocas. Las orureñas si participan casi en todo evento que puedan participar o que los dejen.

La referencia a un tipo específico de morenada y no a “la” morenada en general es especialmente visible en las letras de los temas que se usan para bailar. Más que una identificación nacional (soy boliviano) se hace referencia a una identificación regional (soy orureño): “La morenada **de Oruro**, llena de color de carnaval la mejor del mundo viva mi morenada”<sup>176</sup>. De igual forma, según rezan algunas letras, quien no es de Oruro no podría ser un “verdadero” moreno y se considera alguien extraño a la danza:

Aunque no soy de aquí, me siento orureño, bien orureño,  
aunque no tenga estirpe de un gran moreno, yo soy moreno [...]  
Como mi Oruro no hay, no hay, fiesta y Carnaval,  
como mi Oruro no hay no hay con su gran Central.<sup>177</sup>

Incluso en temas musicales que han sido dedicados a fraternidades orureñas en Buenos Aires, se hace referencia específicamente a Oruro y no a Bolivia en general:

176 Morenada (canción) “Aromeñita”.

177 Morenada (canción) “El forastero de la Central”. El videoclip es especialmente dicente ya que muestra al “forastero” como un inexperto al que se le tiene que explicar cada detalle de la danza. Se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=iNG7KNmaTBg>

Llevo en la sangre, tradiciones ancestrales,  
que han sido tejidas por mis padres, **desde Oruro** y para el mundo.  
La patrona de mi nación es la Virgen morena del Socavón,  
a quien entregamos con devoción las danzas y la música con todo el corazón<sup>178</sup>.

Por último, es importante señalar que, aunque es común que haya circulación entre bloques o entre fraternidades, entre morenadas orureñas y paceñas este fenómeno es prácticamente nulo. Es más fácil que alguien que haya bailado morenada orureña opte por bailar Caporales, Tobas o Kullawada a que baile en una morenada paceña. En cuanto a bloques completos, en situaciones de fuerte necesidad económica puede ocurrir en Buenos Aires que una morenada orureña acepte un bloque paceño, pero incluso en ese caso, se estudia la posibilidad de contratar una banda aparte debido a las diferencias musicales ya mencionadas. Esta situación, altamente excepcional, sólo la pude presenciar en una ocasión donde una morenada orureña presentaba una baja crítica de participantes que ponía en riesgo su participación en el calendario de fiestas y la posibilidad de recibir un bloque completo aportaba recursos económicos útiles difíciles de rechazar.

### **3. Poder económico, identidad regional y movilidad social en el contexto migratorio.**

#### *Capital cultural y capital económico*

Siguiendo a Bourdieu, el fenómeno de la morenada orureña puede ser analizado como una combinación de capitales económicos, culturales y sociales en disputa que se reinterpretan en el contexto migratorio. El autor francés explica cómo la fuerza y el trabajo físico pueden asociarse a determinados grupos sociales, en particular sectores populares donde constituyen un valor fundamental<sup>179</sup>. A esta valoración positiva están asociadas también comidas y bebidas “fuertes” tanto en sustancia como en sabor que estarían en concordancia con el mantenimiento de dicha fortaleza física<sup>180</sup>. En el contexto en que Bourdieu hace el análisis (la relación entre

---

178 Ver tema en: <https://www.youtube.com/watch?v=Wv-Fy1VJrfs>

179 Bourdieu, *La distinción*, 390.

180 *Ibid.*, 392.

clases altas, medias y populares en Francia), esta valoración por parte de los sectores populares constituye una obligación, un “*gusto de necesidad*”, forzado por su condición social y con una carga valorativa negativa por parte de otros sectores sociales. Esta jerarquización sería inamovible, en palabras del autor:

...en este terreno, como en tantos otros igual de importantes, que no están constituidos políticamente, cualquier resistencia colectiva al efecto de imposición, no puede, por descontado, conducir ni a constituir como valor las propiedades negativamente evaluadas por la taxonomía dominante [...] ni a crear nuevas propiedades positivamente evaluadas<sup>181</sup>.

El caso de la morenada orureña permite ver una suerte de inversión. El personaje que define la danza, el moreno, se define por la fuerza y resistencia física y a partir de allí se establece el patrón de valoración con otros bloques, variedades o danzas. Frente a otras danzas que no requieren esta característica (como por ejemplo los caporales) se establece una diferenciación en la cual se desvaloriza la ausencia de esta habilidad. De igual manera, frente a la morenada paceña, el menor peso del traje se esgrime como causa de mayor “facilidad” y “simpleza” a partir de la cual se establece una distinción y una valorización positiva de la propia danza<sup>182</sup>. Al interior de la propia danza, frente a los reyes morenos, también se establece una jerarquía: si bien ambos bloques hacen parte de la misma agrupación, son los morenos los que además de aportar el relato de la danza, cuentan con los trajes más vistosos y que por tanto son más difundidos en fotografías y publicidades asociadas a las fiestas en las cuales participan, además de ser mucho más numerosos que los reyes. Es dicente que la fraternidad que no tiene base en una actividad económica asociada a sectores populares (y por tanto a la fuerza física) sino a una actividad industrial más asociada a concepto como “progreso” y “desarrollo” (producción de galletas y pasteles) tenga en su nombre no a la figura del moreno sino a la de los reyes morenos. Según Bourdieu, el consumo de galletas, pasteles y otros alimentos dulces suelen relacionarse con sectores económicos privilegiados. En el caso de la inversión mencionada acá, dichos alimentos son sujetos a desvalorización lo que genera las

---

181 Ibid.

182 La danza de los caporales también es originaria de La Paz. Ver: Ascanio J. Nava Rodríguez, «El Carnaval de Oruro y la danza del Caporal», en *El Carnaval de Oruro III (Aproximaciones)*, ed. Carlos Condarco Santillán (Oruro: Latinas Editores, 2003), 35-52.

burlas sobre la fraternidad asociada a los mismos.

Esta suerte de inversión tiene que ver con características propias de la organización social del altiplano que hacen que funcione de manera diferente al contexto francés en que Bourdieu hizo su análisis, pero también al contexto de La Paz que presenta una integración global diferente por funcionar como la capital del país<sup>183</sup>. En el contexto orureño, los sectores urbanos se han erigido en élites en contraposición a sectores indígenas rurales. Muchas de las danzas que se bailan en el contexto del Carnaval de Oruro eran bailadas originalmente por sectores rurales o subalternos y posteriormente fueron apropiadas por las élites urbanas<sup>184</sup>, lo cual ha producido esta especie de paradoja, una danza que exalta valores subalternos pero que es reivindicada por élites que pertenecen a sectores económicos no demasiado alejados de esos mismos subalternos<sup>185</sup>.

A estos grupos están asociados ciertos tipos de *capital cultural*, en particular el capital cultural *incorporado* y el capital cultural *objetivado*<sup>186</sup>. Según Bourdieu, el capital cultural está vinculado al cuerpo, requiere de inculcación y asimilación y por tanto requiere de tiempo para ese proceso<sup>187</sup>. En el caso de la morenada orureña, dicho aprendizaje está asociado a adquirir las disposiciones corporales adecuadas a la hora de bailar, lo cual solo es posible si se ha tenido una experiencia prolongada al interior de una fraternidad. Incluso con traje “de civil”, es difícil transmitir la sensación de “pesadez” adecuada si no se ha tenido experiencia amplia con un traje de moreno y, por tanto, haber pertenecido de manera constante en una fraternidad, lo que implica el acceso a capital económico y social elevado de una manera sostenida en el tiempo.

En cuanto al capital cultural objetivado, este se ve representado en objetos que solo pueden ser adquiridos como resultado de la pertenencia a una fraternidad: los pines del sombrero, los colores de las plumas del mismo y la campera provista por la fraternidad. Si bien algunos de estos elementos, como los sombreros y las

---

183 La capital constitucional es la ciudad de Sucre, pero la sede de gobierno ejecutivo y el poder legislativo. Sucre conserva el poder judicial.

184 Ver por ejemplo: Fabricio Cazorla Murillo y Maurice Cazorla Murillo, «La Fraternidad en su Historia», en *El Carnaval de Oruro IV (Aproximaciones)*, ed. Carlos Condarco Santillán (Oruro: Latinas Editores, 2005), 105-21.

185 Thomas Abercrombie, «La fiesta del carnaval Postcolonial en Oruro: Clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica», *Revista Andina* 10 (1992).

186 Bourdieu, «Los Tres Estados del Capital Cultural».

187 Ibid.

plumas pueden ser comprados en mercados locales y algunos pines alusivos a determinadas fraternidades pueden adquirirse en la calle, los participantes cuentan con una gran habilidad para reconocer cuales elementos provienen de la pertenencia a una fraternidad y cuáles no. Los bienes culturales específicos que representan este capital cultural solo podrían ser adquiridos haciendo parte de manera sostenida a una fraternidad o bien, pueden ser obsequiados por alguien que lo haya obtenido de esa manera lo que de todas formas indica que quien porte uno de estos distintivos cuenta con un capital social significativo para lograr hacerse con el mismo. De igual manera, las morenadas paceñas tienen sus propias formas de expresar este tipo de capital. Lo interesante es que en el contexto boliviano cada danza tiene su contexto específico asociados a sus fiestas, el Carnaval de Oruro y la Fiesta del Gran Poder respectivamente y los distintivos no son para diferenciarse entre sí sino para establecer su posición en sus respectivas posiciones económicas regionales. El único aspecto en el que persiste el conflicto en el contexto de origen es en el ya mencionado debate sobre el origen de la danza, en otros temas no suele haber tensiones ya que cada danza tiene su marco de referencia. Esto cambia en el contexto migratorio ya que las estructuras económicas asociadas a la independencia de cada región no están presentes y por lo tanto el contexto económico de referencia es el mismo, además de existir una posición de desventaja por ser migrantes en otro país.

#### *Transformaciones del capital y élites migrantes.*

En el contexto migratorio las formas de capital económico y capital cultural de estos grupos sufren grandes transformaciones. En primer lugar, los rubros económicos de origen que sirven como punto de referencia a las danzas en ambas regiones no existen en destino. Sin embargo, teniendo en cuenta la larga data de estas tradiciones migrantes han ido apareciendo nuevos rubros “tradicionales” como la producción hortícola<sup>188</sup>, la construcción<sup>189</sup> o la producción textil<sup>190</sup>, en los cuales los inmigrantes bolivianos, o al menos algunos sectores dentro de ellos, han ido ganando notoriedad y experimentado una movilidad socioeconómica ascendente. En otros

188 Roberto Benencia, «De peones a patronos quinteros. Movilidad social de familias bolivianas en la periferia bonaerense», *Revista Estudios Migratorios Latinoamericanos* Año 12, n.º No. 35 (1997).

189 Patricia Vargas, *Bolivianos, paraguayos y argentinos en la obra: identidades étnico-nacionales entre los trabajadores de la construcción* (IDES, Centro de Antropología Social, 2005).

190 Benencia y Canevaro, «Migración boliviana y negocios».

casos como en el de los integrantes de las morenadas orureñas, descendientes de migrantes han alcanzado estabilidad económica en sectores económicos diferentes a estos rubros “tradicionales” insertándose con éxito en industrias como la salud, los servicios tecnológicos o el comercio independiente. Esta estabilidad ha permitido que reivindicaciones regionales específicas aparezcan (o sean más visibles) de manera simultánea con procesos de identificación nacional en destino. Frente a nuevos poderes económicos “tradicionales”, los sectores orureños echan mano del capital cultural asociado a su cercanía con las danzas de Oruro cuyo reconocimiento como Patrimonio de la Humanidad por parte de la UNESCO se constituye en un recurso importante estando en un contexto transnacional y puede convertirse en una herramienta útil para disputar la autoridad sobre la cultura boliviana en la Argentina<sup>191</sup>. Si bien elementos de capital cultural como los distintivos asociados a las fraternidades (pines, camperas), en Bolivia constituyen un distintivo de alcance regional, en el contexto transnacional el valor de dicho capital se multiplica, más cuando el capital económico en sí mismo sería insuficiente para poder “comprar” el capital cultural incorporado y objetivado asociado sin contar con el capital social (y el tiempo) necesario. Por tanto, quienes cuentan con este capital cultural se constituyen en referentes privilegiados que pueden erigirse en “activistas culturales”<sup>192</sup> que interpelan al estado argentino en nombre de la colectividad. El hecho de que los sectores paceños hayan promovido una asociación independiente evidencia un intento por revertir esta situación de desventaja de capitales, objetivo que han podido lograr parcialmente al lograr negociar con el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (GCBA) la realización de una entrada independiente, al menos por una vez. Frente al *moreno orureño* que despliega su *habitus*<sup>193</sup> incorporado en su cuerpo a través del dominio de los pasos y la exhibición (también en su cuerpo) de los bienes culturales asociados al Carnaval de Oruro y se inserta en cargos de importancia en relación a las fiestas, el *moreno paceño* responde usando el nuevo capital económico acumulado en destino que le permite contratar grupos muy reconocidos internacionalmente haciendo uso de contratos de exclusividad<sup>194</sup>. De

191 Susan Wright, «La Politización de la Cultura», en *Constructores de otredad. Una introducción a la Antropología Social*, ed. Mauricio Boivin, Ana Rosato, y Victoria Arribas (Buenos Aires: Antropofagia, 2004).

192 Natalia Gavazzo, «Identidad Boliviana En Buenos Aires: Las Políticas de Integración Cultural», *Theomai*, n.º 9 (2004).

193 Bourdieu, «Los Tres Estados del Capital Cultural».

194 Las fraternidades que invierten en la contratación de un grupo musical de Bolivia deben cubrir sus

igual manera se hace uso del poder económico en el contexto de las asociaciones de fraternidades para que las decisiones relativas a orden de entrada y otros aspectos de las festividades se realicen según su conveniencia.

Por otra parte, este proceso de diferenciación también puede presentar cierta permeabilidad. El contexto migratorio puede constituirse en una “nueva” región donde elementos de los polos mencionados antes se intercambien o superpongan. Un migrante que por ejemplo no haya tenido la posibilidad en Bolivia de ingresar a una fraternidad orureña, podría beneficiarse de la mayor flexibilidad y adquirir en el AMBA, el *habitus*, el capital cultural y el capital social para poder ser introducido en una fraternidad de Oruro (siempre y cuando tenga el capital económico necesario). De igual manera, aunque pueda ser juzgado negativamente por algunos sectores, puede darse el caso extremo mencionado antes de recibir bloques paceños en una morenada orureña, algo que sería francamente imposible en el contexto de origen. La migración determina una ruptura en las jerarquías sociales, permitiendo tanto empoderamientos de otros otrora subordinados como pérdida de poder en aquellos con capitales legitimados en origen.

#### *Integración y tensiones regionales.*

Como adelanté antes, el tema de las identidades regionales en contexto migratorio ha sido analizado tangencialmente en la literatura sobre los migrantes bolivianos en la Argentina y cuando ha aparecido ha hecho referencia a la diferenciación más evidente, la de altiplano/oriente boliviano, dejando otros regionalismos de lado. En general, se ha hecho énfasis en la integración a la sociedad receptora y en un cierto desdibujamiento de las diferencias en el nuevo contexto desfavorable. Si bien lo anterior es cierto, el presente trabajo ha podido mostrar cómo pueden salir a la luz otro tipo de diferenciaciones incluso dentro de una misma región (el altiplano) que normalmente no son tan evidentes.

En mi opinión hay al menos dos razones por las cuales este tema no había

---

gastos de transporte, alojamiento y alimentación. En ocasiones se puede acordar con el grupo subcontratar un show para otra fraternidad o para un establecimiento con un beneficio para el grupo y para la fraternidad y así recuperar parte de la inversión. Algunas fraternidades pueden negarse a “prestar” el grupo y así hacer de su evento “exclusivo” pero para ello tienen que tener el capital económico suficiente para afrontar los costos totales de la agrupación y así disuadirlos de hacer contratos con otras fraternidades.

aparecido antes. La primera es que las danzas se han trabajado en el contexto del análisis de las fiestas. Alejandro Grimson por ejemplo al analizar espacios de “comunicación intra-cultural directa” propone como espacios ideales: la fiesta, la feria, los barrios/territorios y las organizaciones<sup>195</sup>. Sin embargo, al concentrar su análisis en la fiesta prioriza una visión más general, un foco más amplio. La fiesta tiene múltiples actores y aplanar algunas diferencias en lo que tiene que ver con las danzas. Las fiestas de octubre, si bien son el evento más importante del año, son solo una de las muchas actividades que realiza la fraternidad a lo largo del año. Se puede pertenecer a la fraternidad y por algún motivo no bailar en octubre (o en ninguna fiesta) o se puede no haber asistido a ningún ensayo y llegar a última hora y negociar para poder bailar. Como ya mencioné, los trabajos recientes que han podido insinuar algunas de estas diferencias regionales también están relacionados con la danza, como el trabajo de Gavazzo sobre la diablada. La segunda razón es que la aparición de estas identidades diferenciadas por región puede estar relacionada con un proceso de estabilidad y movilidad socioeconómica de algunos sectores de la colectividad que no era visible con tanta claridad antes y que ha ido emergiendo lentamente en las últimas décadas<sup>196</sup>. De ahí la importancia de actualizar ciertos estudios anteriores, a partir de datos recopilados en el contexto de la comunidad boliviana actual y desde múltiples perspectivas de análisis ya que la misma es dinámica y cambiante.

### *Migración limítrofe y movilidad socioeconómica*

En el presente capítulo he mostrado cómo la danza de la morenada, tanto orureña como paceña, está asociada a la posesión de un capital económico y varias formas de capital cultural y social que deben tener cierta estabilidad para permitir la existencia y permanencia de dichos grupos. La presencia de estas fraternidades en el AMBA, en particular las orureñas se ha consolidado durante los últimos años, en especial después del 2000. Mediante un mecanismo de crecimiento y posterior división, han ido apareciendo cada vez más fraternidades con la estabilidad suficiente para reivindicar una identidad regional propia a pesar de no contar con tanto poder económico como las agrupaciones paceñas.

---

195 Grimson, *Relatos de la diferencia y la igualdad*, 14.

196 Según entrevista con una de las participantes, la primera morenada orureña en el AMBA se fundó en 2003.

Desde la perspectiva de esta investigación, la presencia y difusión de este tipo de fraternidades funciona como un indicador de estabilidad socioeconómica de la colectividad boliviana en el AMBA en general que permite que algunos grupos, si bien minoritarios, puedan desplegar distintos capitales suficientes para crear y mantener estas agrupaciones. La presencia de las mismas no es muy visible en la literatura migratoria previa al año 2000, es probable que en etapas previas del proceso migratorio no fuera posible o conveniente generar estos grupos y que los mismos no fueran lo suficientemente visibles<sup>197</sup>. La presencia de bandas de vientos estables especializadas en morenadas y con adecuados niveles de calidad de ejecución es otro indicador al respecto.

Una mirada etnográfica de carácter micro permite visibilizar que, aunque muchos migrantes bolivianos pertenecen a clases populares y trabajadoras, no son un bloque homogéneo sino un grupo donde se evidencian estructuras de poder y jerarquías internas contrarias a lo que normalmente se entiende como “comunidad” o “colectividad”. El trabajar sobre la danza y no sobre la fiesta ha permitido un mayor nivel de detalle y acceso a espacios privados donde se construyen y disputan sentidos identitarios particulares. En el siguiente capítulo explicaré con más detalle esos espacios privados y a partir del análisis de los mismos intentaré aportar elementos para entender cómo funcionan las identidades religiosa y étnica asociadas a la danza.

---

197 Para las primeras menciones sobre morenadas (principalmente paceñas) en el AMBA ver: Jorge Vargas, «Matices cruzadas en nuestras dicotomías actuales: civilización y barbarie, Facundo y las morenadas», en *Dinámicas Interculturales en Contextos (trans)andinos*, ed. Koen de Munter, Marcelo Lara, y Máximo Quisbert (Oruro: CEPA-VliR-Ministerio de Relaciones Exteriores y Cultos del Estado Pluri- nacional de Bolivia, 2009).

## Capítulo 2. Identidad religiosa y etnicidad: entre dos cosmovisiones

*"La patrona de mi nación  
es la Virgen Morena del Socavón  
a quien dedicamos con devoción las danzas y la música  
con todo el corazón"*  
(Morenada -canción- "Tradiciones Ancestrales")

*Cultura es bailar, la Morenada, cultura es ch'allar, la Pachamama  
Cultura es la chicha de mi k'ochala, cultura es la coca, de los Cocanis.  
Cultura es la llajua de mi charkekán, cultura es el chairo de mi cholita  
Cultura es la lengua quechua y aymara, cultura es mi warmi, ojos de llama.*  
(Morenada -canción- "Jach'a Cultura")

En el presente capítulo abordaré la dimensión religiosa y analizaré cómo se expresa de manera particular en la danza de la morenada orureña de tal manera que se intersectan de manera sincrética diferentes elementos tanto de la tradición católica como de la religiosidad proveniente de los pueblos originarios de la región. Explicaré los diferentes elementos de la cosmovisión de los pueblos originarios que aparecen en la simbología y las prácticas asociadas con la danza, incluyendo el polémico tema del consumo de alcohol. También analizaré la postura de estas agrupaciones frente a su propio proceso de construcción de identidad étnica que se alimenta de la influencia de los pueblos originarios y cómo estos elementos interactúan en el contexto migratorio.

### 1. Religiosidad y etnicidad, entre lo público y lo privado

*La "gran dicotomía" en las ciencias sociales*

La división entre lo público y lo privado ha ocupado un lugar muy importante en las ciencias sociales y está presente en debates de disciplinas tan diversas como la antropología social, la teoría política, la sociología, el derecho y la teoría feminista. Nora Rabotnikof, la califica como un concepto "esencialmente controversial" y la "gran dicotomía" del pensamiento político<sup>198</sup>.

Según la autora hay tres sentidos en los que comúnmente se ha usado la

---

198 Rabotnikof, «Público-Privado», 3.

pareja de conceptos. El primero tiene que ver con una asociación con lo colectivo frente a una lógica individual. Un segundo sentido tiene que ver con la visibilidad: lo público entendido como visible y aceptable para ser expuesto a plena luz del día y en lugares centrales de la vida social como foros, plazas y parques, opuesto a un ámbito privado que tiene lugar en espacios cerrados y con acceso restringido. El tercer sentido es el más difundido actualmente y es el relativo a la accesibilidad y propiedad de espacios o bienes públicos donde el estado juega un papel fundamental.

Derivado de lo anterior, la autora afirma que en las diferentes ramas de las ciencias sociales la dupla público/privado se hace presente principalmente en cuatro contextos de debate: el debate sobre el sector público y las privatizaciones, la reivindicación de una esfera de lo público como participación política, la relación con la esfera pública de actividades históricamente asociadas con espacios privados como la intimidad, la sexualidad o las relaciones afectivas y la crítica a la distinción público/privado y los roles de género asociados a dichos espacios por parte de la literatura crítica feminista<sup>199</sup>.

Acercándonos al propio tema de investigación la autora señala que la mirada sobre lo público y lo privado desde un sentido de visibilidad/ocultamiento está estrechamente relacionada con espacios sacros y rituales. En cuanto al tercer campo de discusión mencionado antes, la relación entre la esfera íntima y la visibilidad hacia afuera, Rabotnikof trae a colación una herramienta que es muy útil para este trabajo, justamente por provenir del campo de las artes: la metáfora teatral. Aplicado a fenómenos sociales, esta explica que hay un parte del fenómeno social que es "puesta en escena" para ser observado por otros desconocidos y una "tras-escena" a las que el público no tiene acceso e implica relaciones de camaradería, amistad, complicidad y códigos propios<sup>200</sup>.

### *Espacios públicos y privados en las morenadas orureñas y sus prácticas*

En el campo de los estudios migratorios regionales hacia la Argentina la dicotomía público/privado aparece relacionada al segundo sentido mencionado por Rabotnikof (visibilidad/ocultamiento) en trabajos que estudian prácticas culturales

---

199 Ibid., 6.

200 Ibid., 9.

asociadas con el mundo ritual de los pueblos originarios del continente. Brenda Canelo ha abordado el estudio de prácticas religiosas que tienen lugar en espacios públicos y privados de la CABA y las reacciones de funcionarios estatales y vecinos de las zonas donde los y las migrantes llevan a cabo sus prácticas culturales.

Un caso paradigmático es el estudio de la celebración del "día de los muertos", festividad ampliamente difundida en América Latina y que se celebra en diferentes cementerios del AMBA pero de manera más masiva y visible en el Cementerio de Flores en el barrio del mismo nombre<sup>201</sup>. Canelo explica cómo la celebración está dividida en dos partes. Una primera parte se realiza durante el 1o de noviembre conocido como "día de las almas" o "todos los santos", en espacios primordialmente privados. En las viviendas donde se celebran a los difuntos se instala una mesa con su imagen en la que se colocan ofrendas que incluyen comida y bebida del gusto de la persona conmemorada, cigarrillos, dulces y otros. Alrededor de este espacio, personas conocidas de quien se agasaja pueden pasar a visitar la casa y los familiares comparten comida y bebida mientras rezan y conversan<sup>202</sup>.

Al día siguiente, el 2 de noviembre, una escena similar tiene lugar, pero en el cementerio dónde está enterrado el o la conmemorada, adornando la tumba con todas las ofrendas que se brindaron el día anterior y repitiendo la práctica de compartir comida y bebida con allegados que pasan a visitar la tumba y luego prosiguen su camino para visitar otras familias. El ambiente en general es distendido e incluye prácticas como conversaciones animadas, interpretación de música en vivo o consumo de alcohol. Estas prácticas rituales entran en conflicto con el imaginario que vecinos y representantes del estado tienen sobre los usos "adecuados" que deberían observarse en el cementerio, quienes invocando supuestas prohibiciones normativas intentan desincentivar las prácticas no hegemónicas que tienen lugar en estos espacios públicos<sup>203</sup>.

Como expliqué en la introducción, al estudiar las danzas de los migrantes bolivianos en la Argentina es común que se haga en el contexto de análisis de las grandes fiestas religiosas que tienen lugar en los principales centros urbanos del país.

---

201 Brenda Canelo, «La producción espacial de fronteras “ nosotros ” / “ otros ”. Migrantes bolivianos y agentes estatales de la ciudad de Buenos Aires ante disputas por usos de un cementerio público» (Congreso 2012 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, San Francisco, California, 2012).

202 Ibid., 8.

203 Canelo, «La producción espacial de fronteras “ nosotros ” / “ otros ”». Ver también Canelo, «El Parque Indoamericano antes de su “ocupación”».

Estos espacios de carácter público, usando la metáfora teatral mencionada antes, son solo una parte de la práctica de la danza y existe una "tras-escena" que complementa los sentidos asociados a la misma y que no son del todo visibles o "estudiables" solamente en los espacios públicos. También hay espacios como los mencionados en los trabajos de Canelo y Grimson que, si bien se realizan en espacios públicos, requieren de códigos específicos para ser entendidos y por tanto son relevantes principalmente al interior de las fraternidades.

Respecto a los eventos religiosos, hay gran cantidad de otras fiestas con menos difusión al exterior de la colectividad pero que hacen parte activa del calendario de las agrupaciones de danza, entre ellas las morenadas orureñas. Fiestas como la de la Virgen de Luján, la del barrio de Liniers que parte de la parroquia de San Cayetano, la de Villa Celina, la del barrio de Retiro (en inmediaciones de la Villa 31) o la de Villa Lugano en CABA, son algunas de las más comunes, aunque no las únicas. Además de estos espacios, también hay otros eventos como pueden ser la elección de la *ñusta* o predilecta de una colectividad o de una asociación de colectividades, u otros eventos como recepciones sociales, concursos interfraternidades o fiestas privadas. Todo este circuito de eventos constituye un ámbito de lo "privado" bastante menos visible que las grandes celebraciones como las de Av. de Mayo o Charrúa. Además de los espacios hay algunos elementos importantes de la práctica de la danza que guardan relación estrecha con la dualidad de espacios públicos y privados donde se participa como fraternidad. A continuación, mencionaré dos de los más importantes: los trajes y los grupos musicales.

### *El traje de civil y los grupos musicales*

En el capítulo 1, al describir los costos y las dificultades para conseguir los trajes requeridos para las presentaciones, se hablaba principalmente de lo que se conoce como traje *de calle*, el que se utiliza en las grandes celebraciones religiosas como el Carnaval de Oruro o la entrada de Av. de Mayo en Buenos Aires. La mayoría de los grupos de danza cuentan con un traje alternativo conocido como traje de *convite* o *de civil* que se usa en otras celebraciones, menos visibles.

En Bolivia estos trajes son usados en espacios diferentes de las grandes celebraciones religiosas y especialmente en los *convites*, celebraciones previas al

Carnaval de Oruro que se realizan por el mismo recorrido y en celebraciones sociales privadas. De todas las fraternidades de danza orureñas, quienes tienen el traje *de civil* más elaborado y vistoso son las morenadas (ver imágenes 14 y 15). En los hombres, el traje consta de pantalón, saco y zapatos de vestir, camisa blanca, un poncho de lana de vicuña, un pañolón y guantes blancos, sombrero y frecuentemente lentes oscuros. En las mujeres: pantalón de vestir negro, tacos altos, blusa blanca, poncho de lana de vicuña, pañolón blanco y sombrero borsalino<sup>204</sup>. Esta base compartida se adecúa con accesorios específicos alusivos a las características de cada bloque: los morenos llevan una matraca y un barril de plata o latón, los reyes morenos llevan un cetro (imagen 15), los moreno-caporal, los *achachis* llevan un *chicote* o látigo y las cholitas orureñas (imagen 16) llevan zapatos bajos y profusas decoraciones en sus ponchos a diferencia de las "figuras"(ver capítulo 3) que lo usan a modo de mantilla (imagen 15). El traje *de calle* transmite elegancia, poder y distinción. En Buenos Aires se usa en festividades como la Fiesta de Lujan y en otras festividades menos conocidas.

En las grandes fiestas religiosas en espacios públicos, los grupos musicales que acompañan a las danzas son bandas de instrumentos de viento-metal característicos de la zona andina de Bolivia, principalmente de la zona de Oruro y Poopó. Estas bandas interpretan instrumentos musicales como la trompeta, el trombón, el bombardino, así como otros instrumentos de viento y percusión (imagen 17). Sin embargo, éstos no son los únicos grupos asociados a las danzas de Oruro. Existe otro tipo de grupos musicales estrechamente ligado a las danzas que están conformados por una combinación de instrumentos originarios como las quenás y los sikus e instrumentos de origen o influencia europea como el charango, la guitarra, el bajo y la batería. Dado que los instrumentos europeos tienen una afinación fija correspondiente con el sistema temperado occidental, los instrumentos de viento de origen autóctono como la quena y los sikus deben adaptar su afinación para poder integrar estas agrupaciones a diferencia de los conjuntos autóctonos que tienen afinaciones alternativas<sup>205</sup>. Llamaré estas agrupaciones, grupos de "formato

204 Los colores de los trajes suelen variar dependiendo de los colores de la fraternidad. En Bolivia, la morenada mejillones usa trajes de color azul oscuro y la *Ferrari Ghezzi* de color marrón. En Buenos Aires, la mayoría de las morenadas orureñas suelen imitar los colores de las morenadas *Central Oruro* y *Central Cocanis* en las cuales bailan algunos de sus integrantes.

205 En el contexto autóctono y rural, los vientos se interpretan con instrumentos de percusión y nunca se mezclan con instrumentos de cuerda. En las zonas rurales donde se interpreta el charango, se usa como acompañamiento para la voz y no va acompañado de instrumentos de viento, además de

folclórico" para diferenciarlos de las bandas de viento-metal (en adelante "bandas") y de los grupos de música autóctona (grupos originarios). Esta diferenciación es importante porque aunque en rigor los tres tipos de agrupaciones interpretan "música andina"<sup>206</sup>, los formatos y contextos de cada agrupación son muy diferentes entre sí.

Los grupos de formato folclórico interpretan muchos de los mismos temas que se tocan en las presentaciones en calle y producen las grabaciones que se usan en los ensayos y reuniones sociales. De igual manera, estos grupos especializados son contratados por fraternidades tanto de Oruro como de Buenos Aires para amenizar diversas recepciones sociales privadas y como se explicó antes, lograr contratar uno de los grupos más reconocidos como "Llajtaymanta", "Jacha Mallku" o "Raymi" (imagen 18) es motivo de orgullo y símbolo de distinción. Esa dualidad entre bandas de viento y conjuntos folclóricos implica algunas cosas interesantes. Lo primero es que cada tema musical siempre tiene dos versiones: una en formato folclórico (suele aparecer primero) y una adaptación para banda. Lo segundo, derivado de lo anterior, es que los temas tienen letra, aspecto que no es muy visible en las presentaciones en calle. El contenido de las mismas, es una herramienta importante en cuanto evidencia aspectos que son valorados por los bailarines en cada una de las dimensiones identitarias que describo en esta investigación.

En cuanto a la religiosidad, el tema principal de este capítulo, esta división entre espacios públicos y privados permite evidenciar prácticas donde lo étnico y lo religioso se cruzan y se expresan a través de la danza. Aunque no existe una correspondencia estricta entre espacios públicos/religiosidad católica y privados/religiosidad originaria, usaré esta división esquemática para acentuar los aspectos que son más visibles en ambos ámbitos.

## **2. La presencia de la cosmovisión católica en la danza de la morenada orureña**

### *Sacrificio y devoción*

En trabajos previos sobre el tema, se ha mostrado cómo, aunque los participantes de

---

tener estilos interpretativos y esquemas de afinación propios. Ver: Thomas Turino, «The Urban-Mestizo Charango Tradition in Southern Peru: A Statement of Shifting Identity», *Ethnomusicology* 28, n.º 2 (1984): 253-70.  
206 Podhajcer, «El diálogo musical andino».

las danzas declaran variadas motivaciones para bailar, la devoción constituye un sentido hegemónico y considerada la única razón válida para bailar por quienes se consideran voces autorizadas de la fraternidad<sup>207</sup>. En el caso de la morenada orureña, cuando se pregunta a los y las integrantes su motivo para bailar, lo más común es recibir la misma respuesta: "por devoción a la virgencita". Lo anterior puede parecer una obviedad, pero hay algunos aspectos de esta relación que pueden ser explicados con más detalle evidenciando una forma particular de abordar esta adoración a las diferentes advocaciones de la Virgen.

En primer lugar, está la relación de la devoción con el sacrificio. Las características de los trajes descritas en el capítulo 1 relativas al peso e incomodidad del mismo, desde la dimensión religiosa se convierten en una dificultad que funciona como una ofrenda religiosa. Resistir el peso, la distancia y la dificultad para respirar ya no es solo una reivindicación de un sector popular sino también un indicador del nivel de devoción con el cual se baila. Al tomar la decisión de bailar, debe hacerse una *promesa* frente a la virgen en la cual el/la aspirante se compromete a bailar durante tres años consecutivos o cinco discontinuos. Una parte del compromiso es soportar el recorrido de la entrada con el traje completo, incluyendo la máscara. En Oruro, el uso de máscara corresponde al día sábado y el día domingo se puede bailar sin ella y con sombrero *de civil*. En Buenos Aires, las morenadas orureñas intentan mantener esta dualidad usando máscara en la entrada de Av. de Mayo y sombrero *de civil* durante la fiesta de Charrúa al día siguiente. No es fácil conseguir las máscaras y las agrupaciones que logran que buena parte de sus integrantes bailen con las mismas despiertan admiración entre el público y otras agrupaciones rivales.

En Oruro, teniendo en cuenta la longitud del recorrido (entre 3 y 4 km.), el terreno en ascenso y la altura a la que está ubicada la ciudad (3800 M.S.N.M aprox.) mantener la *promesa* de bailar todo el recorrido con la máscara es un reto muy exigente físicamente. En Buenos Aires el recorrido es más corto y no está el problema de la altura, pero sigue siendo complicado mantener la máscara todo el tiempo ya que dificulta la respiración y puede lastimar la piel de la cara y cuello. Este esfuerzo físico y la capacidad para soportarlo en las condiciones requeridas es un indicador de la devoción hacia la Virgen del Socavón y aporta a los y las participantes cierto tipo de reconocimiento de tipo religioso.

---

207 Gavazzo, «La Diablada de Oruro en Buenos Aires».

Gavazzo, en su trabajo sobre la diablada, ha mostrado que este tipo de conocimientos y la experiencia asociados a las danzas de Oruro constituyen un tipo de *capital cultural* de tipo religioso que adquiere valor en lo que la autora ha llamado *campo cultural migrante*<sup>208</sup>. Dicho dispositivo de distinción religiosa también opera frente a otras danzas. Si el esfuerzo físico es indicativo de sacrificio y devoción, la ausencia del mismo funciona igualmente como un indicador de motivaciones diferentes a las religiosas para bailar. Para muchos *morenos*, la antítesis del(a) bailarín(a) que baila con sacrificio y dolor es el caporal. Esta danza se caracteriza por la agilidad requerida y el carácter acrobático de sus pasos. Por lo mismo es mayormente acogida por personas jóvenes. Desde el punto de vista de los integrantes de las morenadas orureñas, los caporales son el paradigma de la categoría danzas “ligeras”, oposición natural de las danzas pesadas que comenté antes.

Los caporales son muy populares en el contexto de Buenos Aires donde han prosperado rápidamente debido en parte a que la confección de los trajes es relativamente más sencilla comparada con la de otras danzas. Esta proliferación no es vista con buenos ojos por quienes participan de las morenadas orureñas quienes suelen acusar a los caporales de bailar "por mostrarse"<sup>209</sup>. Durante una de las ocasiones que asistí a la fiesta de Lujan y luego de haber culminado el recorrido, nos encontrábamos observando la participación de otras agrupaciones y ante la evidente abundancia de conjuntos de caporal, un integrante del bloque de morenos manifestó en tono burlón: "Che, hagamos una campaña: '*mate un caporal*'". Al solicitar una explicación, me manifestó justamente el tema de la baja calidad dancística de muchos conjuntos, la poca variedad que generaban en las festividades de la colectividad boliviana y la dudosa motivación religiosa de muchos grupos.

Es interesante que algunas de las críticas son compartidas también hacia danzas que parecerían más cercanas como lo es la morenada paceña. Como mencionamos antes, el traje de moreno paceño es mucho más cómodo. Desde el punto de vista de la danza orureña, la versión paceña es bastante más *ligera* por lo que hay mucha menos empatía por ella que por una danza como la *diablada* que comparte los mismos valores de sacrificio y devoción religiosa y es probablemente la única danza considerada lo suficientemente *pesada* para compartir la misma

---

208 Ibid., 99.

209 Ibid., 79.

categorización desde el punto de vista de las morenadas orureñas.

### *La Virgen del Socavón*

Aunque la principal fiesta religiosa de la colectividad boliviana en el AMBA (la fiesta de Charrúa) se realiza en honor a la Virgen de Copacabana, las morenadas orureñas dedican gran parte de sus actividades en honor a la patrona que se venera en la zona de Oruro y su carnaval: la Virgen del Socavón. En el año 2013, se inauguró una imagen de 45 metros de altura en el vecino cerro Santa Bárbara en cuya base se construyó un museo y un mirador desde el cual se puede apreciar la ciudad de Oruro y el lago Uru-Uru (imagen 19).

La leyenda de origen de la misma hace referencia a la aparición de la imagen en una cueva o socavón al pie del cerro "Pie de Gallo". El mito se repite de manera más o menos similar inicialmente en el periodo colonial y luego en el periodo republicano. En ambos casos, un ladrón o malviviente llamado *Chiru Chiru* y más adelante *Nina-nina* moraría en una cueva en el cerro donde buscaba refugio para sus fechorías y rendía culto a la Virgen de la Candelaria. En ambos casos el ladrón resulta mal herido producto de sus andanzas y la Virgen acude en su auxilio en sus últimos momentos para lograr su arrepentimiento y perdonarle sus pecados<sup>210</sup>. Así habría comenzado el culto a la imagen de la Virgen, llamada ahora "Virgen del Socavón" que se habría seguido venerando en la misma cueva donde más adelante se construiría el santuario. El *socavón* también hace referencia a la actividad minera de la región, como evidencia que el cerro Pie de Gallo, donde se ubica el santuario, sea una mina que se mantiene en producción hoy en día.

A propósito de la relevancia de la figura de la Virgen en las celebraciones religiosas de la colectividad boliviana en la Argentina, Marta Giorgis<sup>211</sup> ha descrito en detalle la importancia de la misma para la fiesta y el prestigio que conllevan quienes están encargados de la imagen (normalmente un matrimonio). Para el caso de la morenada orureña el respeto y la devoción por la presencia de la Virgen es también fundamental. En varias de las fiestas de las que fui parte, me recordaron amablemente que cuando la fraternidad pasara bailando frente a la imagen de la

---

210 Carlos Condarco Santillán, «Tres leyendas marianas en el contexto del Carnaval de Oruro», en *El Carnaval de Oruro IV (Aproximaciones)* (Oruro: Latinas Editores, 2005), 139-59.

211 Giorgis, *La virgen prestamista*.

Virgen era importante retirarse el sombrero (del traje de civil) en señal de devoción y respeto. Sin embargo, lo que me interesa analizar con más atención no es la relación de la fraternidad con las patronas de las fiestas en el contexto argentino (Virgen de Copacabana, Virgen de Urkupiña, Virgen de Lujan) sino un detalle importante que impacta radicalmente la relación entre la práctica de la danza y la devoción religiosa: las morenadas orureñas pueden poseer una imagen propia de la Virgen del Socavón.

Siguiendo a Giorgis, quien observaba que los dueños de las imágenes de la Virgen de Urkupiña en Córdoba, ostentaban prestigio y jerarquía frente a otros actores de la fiesta como los pasantes o los bailarines, la posesión de una imagen propia por parte de una fraternidad significa un grado de independencia importante a la hora de abordar el aspecto religioso de la práctica de la danza. La obtención de una imagen de la Virgen no es una tarea fácil y el hecho de que una fraternidad tenga una imagen propia es un indicativo de poder e influencia similar al que pueden tener los organizadores de una fiesta de mediano formato o incluso la propia iglesia católica, que se considera la legítima portadora de las imágenes cristianas. Los integrantes de la agrupación en la cual participé tuvieron que subsanar diferentes trámites para llevar la imagen de la Virgen del Socavón a Buenos Aires, incluyendo un permiso por parte del Obispo de Oruro. Las morenadas orureñas también pueden presentar elementos que sugieren una jerarquía similar a la de los organizadores de una fiesta como contar con pasantes propios. Los pasantes, normalmente un matrimonio, se encargan de todos los detalles de la organización de la fiesta por un año y normalmente tienen una posición económica bastante sólida<sup>212</sup>. Esta característica es común en las fraternidades de Oruro y se observa en las fraternidades de Buenos Aires cuando el tamaño de las mismas es lo suficientemente grande.

Estas agrupaciones en Buenos Aires, por tanto, en rigor no *necesitan* de las fiestas para poner en práctica su dimensión religiosa y en no pocas ocasiones, especialmente en celebraciones pequeñas, son los pasantes de las fiestas los que van a buscar estas fraternidades para solicitarles que participen en sus celebraciones que de esta manera adquieren mayor importancia frente al público. Es importante resaltar que la mayoría de las fiestas religiosas de la colectividad en el AMBA son o bien en honor de la Virgen de Copacabana o de la Virgen de Urkupiña pero no específicamente de la Virgen del Socavón. En este sentido contar con una virgen

---

212 Para detalles sobre la elección de los pasantes en las fiestas ver Ibid.

propia, independiza de manera relativa a la fraternidad de la celebración mayor y permite establecer una relación directa con su patrona regional.

Un ejemplo es el caso de la Fiesta de la Virgen de Lujan que tiene lugar todos los años en el mes de agosto y es la primera de las celebraciones importantes<sup>213</sup> de la temporada de fiestas que termina en octubre. En esta celebración, la fraternidad con la que participé siempre alquila un "quincho" o espacio con mesas, sillas y parrilla destinado a prepararse para la presentación y regresar luego de la misma para descansar y compartir comida y bebida. En este espacio, tan pronto llega el grupo, se comienza a preparar el fuego para la comida y lo más importante: se instala la imagen de la Virgen del Socavón (imagen 20).

Luego de la presentación, este espacio será el lugar donde la fraternidad pasará la mayor parte del tiempo y la interacción se dará casi exclusivamente al interior del grupo y en torno a la figura de la Virgen del Socavón. Allí se comparte un asado, se habla de la presentación, se comparten fotos y bebidas y se baila en círculos de manera similar a los ensayos. Quienes tienen amigos o familiares que bailan en otras fraternidades suelen ir a verlos bailar, pero luego regresan a compartir con la agrupación. En resumen, el grupo puede pasar más tiempo con su propia Virgen en su propio espacio privado (insertado en medio de un evento público) que interactuando con los otros integrantes de la fiesta o con la misma Virgen de Lujan.

### *Eventos sociales y religiosos, la Virgen como anfitriona*

De manera similar a como ocurre en eventos de carácter público como el descrito anteriormente, en los eventos de carácter privado, la figura de la Virgen del Socavón de la fraternidad representa un papel central. Si bien no se lleva a todos los eventos, sí hace parte de los más importantes. A continuación, describiré brevemente dos de estos eventos: la *recepción social* y las *veladas*.

La *recepción* es un evento social que tiene lugar durante el segundo semestre del año luego de que ha iniciado la recta final del calendario festivo que inicia con la fiesta de Lujan en agosto y culmina con las celebraciones de Av. de Mayo y Charrúa en octubre. Es un evento de carácter privado que la fraternidad ofrece para sus

---

213 El final de la temporada folclórica en el AMBA coincide con el inicio del calendario festivo asociado al paso de la estación seca a húmeda en Bolivia. Ver: Gavazzo, «La Diablada de Oruro en Buenos Aires».

integrantes (y algunos invitados) y que busca generar mayor adhesión y ostentar poder económico y de convocatoria contratando agrupaciones musicales importantes, con frecuencia provenientes de Bolivia. En 2013, la fraternidad en la que participé logró contratar al reconocido grupo boliviano "Jach'a Mallku", lo cual fue considerado un gran logro ya que, según decían los hermanos, despertaría la envidia y admiración de otras fraternidades. Un aspecto que resaltaba especialmente era el importante papel de la figura de la Virgen en dicha celebración. El evento tuvo su inicio en una iglesia cercana donde se bendijo la imagen de la Virgen por parte del párroco y desde donde se caminó en procesión hasta el local en el cuál iba a tener lugar la fiesta. Antes de entrar, se conformó una fila en frente de la persona encargada de llevar a la Virgen (la mujer del matrimonio de fundadores de la fraternidad) y uno a uno, los integrantes de la fraternidad se fueron acercando para presentarle sus respetos a la imagen y cubrirla tanto a ella como a su portadora de pequeñas cantidades de papel picado. Después se procedió al ingreso al local y la Virgen fue ubicada en un altar adornado con flores a un costado de la tarima. Luego, ingresó un grupo de mariachis contratado para dar una serenata a la figura de la Virgen del Socavón y sólo después de esta presentación se dio inicio las actividades en el escenario. Finalmente, luego de que las presentaciones musicales habían tenido lugar y que la noche había avanzado bastante, algunos hermanos indicaron la necesidad de tapar el rostro de la Virgen para que no observara el comportamiento "inadecuado" de quienes se habían excedido en licor. Me comentaron que es costumbre retirar la Virgen del local luego de cierta hora o al menos tapar su rostro para que no sea testigo de ese tipo de comportamientos <sup>214</sup>.

La *velada*, por otro lado, es un evento que se repite varias veces al año, desde que inician los primeros ensayos hacia el mes de abril hasta que se realizan las últimas actividades de la fraternidad en noviembre y diciembre. Las veladas son ensayos especiales donde se realiza también una actividad religiosa en honor a la Virgen del Socavón, la cual está a cargo de alguno de los bloques que hacen parte de la fraternidad. Durante la misma se instala la Virgen en un pequeño altar (imagen 21) a un costado del lugar donde se hacen los ensayos y se adorna con flores, velas y

---

214 Durante mi visita al Carnaval de Oruro en 2014 pude ser testigo de esta práctica en la recepción de la Morenada Central Oruro a la que fui invitado por residentes de Buenos Aires. Hacia las dos o tres de la mañana, se hizo una pausa para retirar la Virgen mientras la banda tocaba una pieza de carácter religioso y posteriormente siguió la fiesta.

ofrendas de igual manera que en la recepción social.

Si bien, la primera parte de la jornada transcurre como un ensayo normal, la actitud de los asistentes es un poco diferente. Se siente un ambiente más solemne y quienes llegan, luego de saludar, pasan a presentarle sus respetos a la Virgen encendiendo una vela, tocando su vestido o realizando alguna oración personal. Luego de un par de horas ensayando los organizadores de la velada convocan a los participantes para que se acerquen a donde se encuentra la Virgen y se da lugar a un pequeño oficio religioso que guarda ciertos rasgos similares a una eucaristía católica, aunque de manera más informal. Se realizan oraciones que se repiten varias veces y se presentan a la Virgen agradecimientos y peticiones en voz alta por parte de algunos participantes. Este pequeño oficio puede ser presidido en ocasiones por un sacerdote católico amigo de la fraternidad, pero en la mayoría de los casos, las oraciones son dirigidas por alguno de los dirigentes más importantes de la agrupación, generalmente el presidente de la misma. Luego de terminar esta parte, se procede a repartir la comida preparada por los organizadores y en algunas ocasiones se reparten recordatorios como pines u otros accesorios con los colores de la fraternidad y el bloque que ofreció la velada. Luego de comer se puede continuar el ensayo en un ambiente más festivo compartiendo con los integrantes más cercanos y consumiendo algunas bebidas alcohólicas. Por último, es importante mencionar que en una de las últimas veladas antes de las fiestas de octubre, se realiza un evento importante: el cambio de ropa de la Virgen. Este ritual es llevado a cabo exclusivamente por mujeres de la fraternidad con cercanía al grupo directivo y se realiza en simultáneo con otras actividades como la entrega y bendición de los trajes con que se bailará en los días siguientes. Una vez terminado el cambio, se presenta la Virgen a los asistentes y se procede con un pequeño oficio religioso.

La realización de las veladas y el mantenimiento del calendario de actividades a lo largo de todo el año es una de las características que los integrantes de las morenadas orureñas consideran como distintivo frente a otras fraternidades y a otras danzas. Las fraternidades que mantienen este tipo actividades rituales asociadas a la práctica de la danza, como las diabladas u otras estrechamente relacionadas con el calendario festivo ritual de Oruro, son más apreciadas que otras que supuestamente sólo se reunirían para ensayar cerca de las fechas de las fiestas<sup>215</sup>. Frente a las

---

215 Es difícil saber si estas acusaciones son ciertas o sólo funcionan como mecanismo de distinción

morenadas paceñas, también se suelen hacer señalamientos sobre que solo se reunirían para las festividades de octubre, pero no para otras celebraciones religiosas como las fiestas de Lujan o Villa Celina, que tienen lugar algunos meses antes.

De esta manera, este *capital cultural* o *capital religioso* si es posible llamarlo así, es otro mecanismo mediante el cual las morenadas orureñas disputan la legitimidad y establecen jerarquías frente a otros en el *campo cultural boliviano*.

### 3. Otra mirada: la cosmovisión originaria

#### *Pueblos indígenas o pueblos originarios*

Como explica Guillermo Bonfil Batalla, el concepto de “indio” o “indígena” nació y sigue estando estrechamente ligado a la estructura colonial<sup>216</sup>. En este contexto operaba como una categoría de diferenciación entre conquistadores y colonizados y funcionaba como una aplanadora que homogenizaba en una sola categoría grupos humanos muy diversos, desde imperios a grupos cazadores recolectores, sin importar su posición en sus propias estructuras sociales. Según explica Anda Ancapi Landaeta la Revolución de 1952 en Bolivia impulsó la idea de cambiar la denominación de los grupos indígenas por el de “campesinos” e impulsar otro tipo de cambios como promover las formas organizativas sindicales dentro de los mismos<sup>217</sup>. Esta mirada de lo indígena como atrasado y opuesto al desarrollo sumada a la posición desfavorable del “indio” en la estructura jerárquica colonial, impactó en que el término acumulara una carga negativa o que incluso pueda ser considerado un insulto en sectores rurales<sup>218</sup>.

Con la entrada del nuevo siglo, el concepto de “pueblos originarios” se ha popularizado solventando algunas de las dificultades históricas de la denominación de “indígenas” o “indios” mencionadas antes. En el marco del último proceso

---

frente a otras danzas. Gavazzo ha mostrado cómo las diabladas mantienen este tipo de actividades, pero hace falta investigación sobre otras danzas que tienen lugar en el AMBA.

216 Guillermo Bonfil Batalla, «El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial», *Anales de Antropología* 9, n.º 0 (1972).

217 Ana Esther Ancapi Landaeta, «Las organizaciones y comunidades indígenas en la conformación de la base social para la asamblea constituyente en Bolivia: La experiencia de los Consejos Educativos de Pueblos Originarios (CEPOS) bolivianos», en *Por una Asamblea Constituyente Constitución*, ed. Francisco Quiero y Jaime Gajardo, mecanismos, procesos y contenidos para una nueva (CLACSO, 2016), 341-54.

218 Abercrombie, «La fiesta del carnaval Postcolonial en Oruro», 279.

constituyente en Bolivia, los CEPO's: (Consejos Educativos de los Pueblos Originarios) tuvieron un papel fundamental y de su participación surgió el concepto de "estado plurinacional"<sup>219</sup>. La nueva constitución se refiere a estos grupos como pueblos "indígenas originarios campesinos" retomando el término clásico de origen colonial, el promovido por la revolución y el más vigente<sup>220</sup>. Carlos Toranzo<sup>221</sup> explica cómo el término es importante en el contexto boliviano al punto de ser incluido en los censo de población en los cuales es masivamente acogido cuando está disponible como veremos más adelante. En esos casos, la población autoreconocida como pertenecientes a pueblos originarios puede superar el 60%. Teniendo en cuenta lo anterior, al referirme a grupos y prácticas culturales de estos grupos autopercebidos como "pueblos originarios" usaré el término "originarios" o "prácticas originarias" sobre otras por parecerme más coherente con panorama del campo que he mencionado. No uso "cosmovisión andina" porque como pretendo mostrar, dentro de ese mundo "andino" hay sectores diferenciados como los quechuas y aymaras o incluso otras etnias como los Urus en la zona de Oruro, y categorías identitarias de adscripción o exclusión que establecen barreras claras entre estos grupos y los grupos que bailan las danzas folclóricas, de carácter más urbano.

### *La religiosidad originaria en veladas y otros eventos privados*

Como vimos antes, las veladas son eventos que guardan una carga importante de ritualidad religiosa de origen católico. Sin embargo, aún en eventos como éste es posible evidenciar la estrecha relación que existe entre esta tradición religiosa y elementos provenientes del mundo originario. Dichos elementos están estrechamente entrelazados y ya desde el país de origen generan un nuevo tipo de religiosidad híbrida que se evidencia en todos los aspectos de la práctica de la danza.

En las veladas el elemento más común asociado a la religiosidad originaria es el *pijcheo* o mascado de hoja de coca. Esta práctica tiene lugar solamente en estos eventos especiales y no en ensayos comunes. En general la consecución y

---

219 Ancapi Landaeta, «Las organizaciones y comunidades indígenas en la conformación de la base social para la asamblea constituyente en Bolivia», 348.

220 Ibid., 349.

221 Carlos Toranzo Roca, «Let the Mestizos Stand Up and Be Counted», en *Unresolved Tensions: Bolivia Past and Present*, ed. John Crabtree y Laurence Whitehead, Pitt Latin American Studies (University of Pittsburgh Press, 2008), 35-50.

preparación de las hojas son responsabilidad del bloque que ofrece la velada. Esta es adquirida en un paquete compacto que es abierto y preparado para ofrecerse a los participantes en una bandeja donde también se incluyen cigarrillos. La práctica del *pijcheo* también es parte importante de las presentaciones en calle donde se recomienda a los participantes, mascar y conservar hojas de coca en el interior de la boca para resistir mejor el esfuerzo físico<sup>222</sup>. La práctica en sí tiene una ritualidad asociada no solo a la preparación sino al consumo. Durante mis primeras visitas, sabiendo que era nuevo a dichas prácticas, las personas más cercanas me instruían sobre las formas correctas de recibir las hojas entre las manos y no ingerirlas sino mascarlas brevemente y dejarlas en el espacio entre los dientes y la parte interior de la mejilla para que ir absorbiendo lentamente los componentes de la hoja.

Otra práctica asociada a la religiosidad originaria es la *ch'alla*, que es un tipo de libación ritual común en los pueblos andinos que se realiza en muy diversos contextos. Se puede interpretar como una ofrenda a la *Pachamama* u otras deidades del altiplano andino. La *ch'alla* consiste en una libación donde se arrojan pequeñas cantidades de licor en sitios u objetos específicos a manera de ofrenda en fechas o eventos importantes. En el Carnaval de Oruro hay un día específico llamado "viernes de *ch'alla*" que se realiza el día viernes previo a la *entrada* de carnaval durante el cual los comercios y las oficinas a partir de mediodía instalan una *mesa dulce* en la entrada de los mismos y realizan libaciones con alcohol al interior de los establecimientos. La mesa dulce o *k'oa* es una ofrenda en la cual se colocan objetos tales como réplicas de billetes, yerbas, especias, alcohol, y pequeñas tablillas de azúcar con imágenes que representan los pedidos que se realizan a la *pachamama* y las deidades del inframundo andino: salud, trabajo, vehículos, entre otras. Las mesas dulces son rociadas (*ch'alladas*) con alcohol y posteriormente son quemadas (imagen 22). La *ch'alla* también tiene lugar en otros espacios rituales relacionados con el territorio y el mantenimiento de la memoria asociada a sitios sagrados<sup>223</sup>.

En el contexto festivo de Buenos Aires, este ritual tiene lugar en momentos importantes como la preparación de las festividades de octubre. La noche de viernes anterior a la entrada del Av. de Mayo, una vez recibidos los trajes que llegan de Bolivia, se organiza una última velada donde se agradece a la Virgen y se realiza la

---

222 Durante mi visita al Carnaval de Oruro, también me recomendaron preventivamente mascar hoja de coca para combatir el *soroche* o mal de altura que produce fuerte dolor de cabeza.

223 Abercrombie, *Pathways of Memory and Power*.

*ch'alla* de los trajes. En un lugar abierto se organiza una ofrenda en forma de mesa dulce o k'oa (imagen 23) que se prende fuego y se *ch'allan* los trajes con alcohol y sahumerios, a medida que se van entregando (imagen 24). Los trajes también pueden ser *ch'allados* en otros eventos importantes como concursos de baile o presentaciones especiales. En estos casos se realiza la libación solamente con alcohol salpicando los trajes con los dedos. También es común realizar una ofrenda a manera de *ch'alla* al abrir una botella de licor cuando se está socializando en algún ensayo u otro tipo de evento. En estos casos, se arroja una pequeña cantidad de alcohol al suelo recién abierto el recipiente y antes de consumirlo.

Otro evento donde se evidencian elementos rituales asociados a la religiosidad andina es la fogata de San Juan. Si bien el nombre sugiere una festividad católica, la fogata de San Juan tiene su origen en la celebración del año nuevo aymara que tiene lugar entre el 23 a 24 de junio todos los años. Es una festividad que se celebra ampliamente en el mundo andino y que en Buenos Aires algunas fraternidades celebran el día domingo más cercano a la fecha mencionada. En 2017, la celebración inició con la organización de mesas de comida donde los asistentes que iban llegando sumaban diversas comidas tradicionales como chuño (papa deshidratada) con ají, queso de cabra, chicharrón, mote (maíz blanco), batatas, pollos asados, chicharrón, oca (tubérculo de color amarillo), ensalada de papa y también una bebida especial llamada "sucumbé" que contiene leche, huevo y singani o vodka.

El ambiente era más relajado y amigable que en otros eventos y al igual que en las veladas, es común invitar alguna personalidad importante en el campo político o religioso. Luego de un rato bailando el presidente de la fraternidad convocó a todos y todas las participantes y recordó el motivo de la celebración, el año nuevo indígena, e invitó a disfrutar del banquete reunido entre todos. Posteriormente se encendió la fogata en el medio del patio sin omitir la *ch'alla* de la misma y los asistentes procedieron a bailar organizados en bloques alrededor de la fogata y se realizaron prácticas como saltar por encima del fuego. Al preguntar el sentido de esta práctica algunos asistentes me explicaron que se hace para “dejar atrás lo malo y recibir lo nuevo” y que en barrios como Villa Celina o Villa Lugano se mantienen encendidas fogatas en las casas durante toda la noche y que se pueden quemar muñecos o u otros objetos simbolizando las cosas negativas que se quiere dejar atrás.

Es importante señalar que en esta fecha también tiene lugar el año nuevo

andino o *Inti Raymi* que se celebra masivamente en diferentes lugares del AMBA, incluyendo algunas ubicaciones representativas como el Parque Avellaneda<sup>224</sup>. Gavazzo, Tapia y Carmona señalan que las celebraciones del Inti Raymi y San Juan son casi simultaneas y especialmente en el Parque Avellaneda la fogata de San Juan es llevada a cabo por "vecinos" o residentes no migrantes de la zona<sup>225</sup>. Esta diferenciación de la fiesta, usando el nombre de la fiesta católico puede dar cuenta de procesos de des-etnización de los sectores urbanos que bailan la danza en cuestión.

### *Simbolismo y mitología andina*

De manera simultánea con la ritualidad presente en los eventos de carácter privado, hay un elemento importante que también expresa una serie de significados asociados al mundo religioso originario y es la simbología presente en los trajes. Esta simbología es específica de la mitología regional de la zona de Oruro por lo que no es visible en las morenadas paceñas. Compartiendo espacio con la simbología ya mencionada asociada al origen de la danza relacionado con la explotación de esclavos para el trabajo minero, aparecen una serie de animales como lagartos, hormigas, quirquinchos, sapos, serpientes, arañas y cóndores, todos elaborados y enmarcados en profusa pedrería (imágenes 25 a 28).

Estos animales hacen referencia a una serie de mitos asociados a la zona geográfica y estrechamente relacionados con el origen del Carnaval de Oruro. Según el mito fundacional, el pueblo de los *urus*, habitantes originarios de la región y de los cuales toma el nombre la ciudad, habían sido atacados por una deidad llamada *huari* o *wari* quien envió cuatro plagas a la población para que la asolaran desde todos los puntos cardinales: una serpiente, un lagarto, un sapo gigante y una plaga de hormigas<sup>226</sup>. Una princesa o *ñusta* habría luchado con Wari para proteger a los *urus* y convertido las plagas en piedras y a las hormigas en dunas de arena. Wari se habría retirado a las profundidades del inframundo y dado origen al mito del *Tío de la mina* o *Supay* (imagen 29), deidad temida y respetada por los mineros a quien se le rinde

224 Mardones, «Buenos Aires Jacha Marka», 70.

225 Alicia Carmona, Natalia Gavazzo, y Consuelo Tapia Morales, «Fútbol, coca y chicharrón: un paseo hacia "lo boliviano". Usos del espacio y diversidad cultural en el Parque Avellaneda», *Voces Recobradas* 7, n.º 19 (2004): 43.

226 Vladimir Véliz López, «La estructura de la danza de la diablada a partir de un mito de origen.», en *El Carnaval de Oruro III (Aproximaciones)*, ed. Carlos Condarco Santillán (Oruro: Latinas Editores, 2003), 98-121.

culto para que permita el ingreso a sus dominios y favorezca el trabajo de la mina<sup>227</sup>. En los sitios en la ciudad de Oruro donde supuestamente quedaron petrificadas las plagas hoy existen figuras en piedra que las representan y donde se hacen *ch'allas* en los días dedicados para tal fin que mencionamos anteriormente. Con la llegada de los españoles estas deidades habrían sido asimiladas como la Virgen y el Diablo católicos y su posterior relación con mitos como el del *nina-nina* o el *chiru chiru* habrían dado origen al culto de la figura de la Virgen del Socavón. Si bien en los trajes, no siempre hay alusiones explícitas a la mitología del *tío* o *supay*, la referencia al trabajo minero está presente en un elemento más sutil: el quirquincho. Este animal, con el cual se confeccionan las matracas de las morenadas más tradicionales está también muy presente en los bordados de trajes, mantas y sombreros. Según los participantes, su hábitat natural son las dunas de arena presentes en la ciudad de Oruro en cercanía al lago Uru-Uru en los cuales puede construir sus madrigueras bajo tierra<sup>228</sup>. Esta característica de animal subterráneo sirve como símbolo del trabajo de la mina cuya mitología y culto a deidades como el *Supay* o *Tío* están estrechamente ligadas a las danzas de la diablada y la morenada orureña<sup>229</sup>.

Por último, es importante mencionar la constante presencia de la hoja de coca en los adornos, bordados y tocados de los trajes de los diferentes bloques de las morenadas orureñas más tradicionales, y de las morenadas de Buenos Aires que se identifican con las mismas. En el caso de las más estrechamente vinculadas con el comercio de hoja de coca como la Morenada Central Cocanis la hoja de coca puede ser un distintivo prácticamente obligatorio (imágenes 30-31).

### *La otredad extrema: religiosidad y consumo de alcohol*

Uno de los elementos que son frecuentes en las actividades de las fraternidades de danza -pero que suele ser ignorado en el estudio de sus actividades- es el consumo de alcohol. Además de su uso ritual en actividades como la *ch'alla* mencionada antes, el alcohol está presente en múltiples momentos de las actividades

---

227 Gavazzo, «La Diablada de Oruro en Buenos Aires».

228 José Carlos Pérez-Zubieta, «Intensidad de uso de Hábitat del Quirquincho Andino (*Chaetophractus nationi*) en Zonas Aledañas a Asentamientos Humanos de la Provincia Sur Carangas, Oruro, Bolivia», *Edentata* 12, n.º 1 (1 de diciembre de 2011): 28-35.

229 June C. Nash, «*Comemos a las minas y las minas nos comen a nosotros*»: *dependencia y explotación en las minas de estaño bolivianas* (Editorial Antropofagia, 2008), 162.

relacionadas con la danza. Esta presencia es generalmente vista como un problema por sectores como los directivos de las agrupaciones y por las asociaciones de fraternidades que controlan las festividades de la colectividad en Buenos Aires. Lo anterior no hace que la práctica disminuya y frecuentemente hay tensiones abiertas o sutiles entre los sectores que quieren desincentivar el consumo y quienes lo ven como una parte fundamental de la práctica de la danza.

Las mayores presiones vienen por parte de las asociaciones de fraternidades. Entidades como ACFORBA o UFFOBOL<sup>230</sup> vigilan detalladamente el desempeño de las principales festividades y están atentas a tomar nota y tomar registro en fotos de las fraternidades o bailarines específicos que cometen alguna falta que se considera “reprochable” en el transcurso de la fiesta dentro de las cuales la más grave de todas es el consumo de alcohol. Las sanciones más comunes pueden ser la programación de la fraternidad en un horario poco conveniente, multas en dinero, la suspensión de bailarines o la suspensión total de la fraternidad por un año. Del lado de las fraternidades, quienes defienden esta postura son el equipo directivo, quienes deben asistir a las reuniones con las asociaciones de fraternidades y dar explicaciones en caso de ser requeridas por alguno de los comportamientos mencionados antes. Este sector constantemente está haciendo recomendaciones sobre la necesidad de evitar estas faltas e intentan replicar su actitud a todos los integrantes a través de los y las jefes de bloque, pero dichas recomendaciones van perdiendo convicción a medida que se va bajando en la jerarquía de cargos y muchas veces los y las bailarinas hacen caso omiso y burlan abiertamente las recomendaciones.

El consumo de alcohol está estrechamente ligado a diversas actividades de la fraternidad. Es importante mencionar que por tratarse de grupos principalmente de origen urbano, las bebidas alcohólicas que mayormente se consumen en los diferentes espacios son cerveza, vino y ocasionalmente un destilado de origen boliviano llamado *Singani*. Ocasionalmente también se consume chicha de maíz u otras bebidas tradicionales. En los ensayos y eventos sociales el alcohol hace parte fundamental del proceso de socialización y hay toda una ritualidad en torno al consumo que incluye prácticas de reciprocidad que deben respetarse para ser bien recibido dentro del grupo o dentro de un bloque específico. La práctica más común

---

230 Unión de Fraternos del Folklore Organizado de Bolivia, otra de las asociaciones de grupos folclóricos bolivianos en Argentina.

es la de "invitar" que consiste en tomar un trago de cerveza o vino levantando el vaso o recipiente en dirección a el/la "invitado/a" antes de beber tras lo cual esa persona debe repetir la operación y beber a su vez "invitando" a otra persona. Esta práctica puede incluir entrechocar los vasos o recipientes de una manera específica, de modo que no hacerlo correctamente tiene un significado completamente diferente. Para las presentaciones en calle también suelen prepararse bebidas especiales a base de destilados combinados con jugo de frutas y otros. También es común que, durante las presentaciones en calle, personas del público que conocen a algún/a bailarín/a, al verle pasar lo *inviten* para animarlo/a y le pidan posar para una fotografía.

El estudio de la embriaguez en el mundo andino tiene una larga historia que se remonta a los primeros cronistas de indias. Una característica fundamental es que el estudio de este fenómeno siempre se ha encasillado de manera apresurada como un "problema" y los términos asociados para describirlo así lo confirman. Thierry Saignes<sup>231</sup> señala cómo los cronistas de indias rápidamente implantaron el uso del término "borrachera" para referirse al consumo de alcohol por parte de los nativos americanos y le atribuían todos los males de la sociedad colonial. Ya entrado el periodo republicano el fenómeno pasa a catalogarse desde una perspectiva científicista con el término "alcoholismo" que continúa conceptualizando la práctica como un problema, pero cambiando la mirada moralizante por una patologizante<sup>232</sup>. Saignes llama la atención sobre esta mirada resaltando que "ebriedad no es alcoholismo" y señala que la literatura académica, si no aplica una adecuada crítica a las fuentes coloniales y republicanas, corre el riesgo de reproducir este tipo de prejuicios. Además del enfoque patológico, el autor señala que también se han usado otros enfoques eurocéntricos que piensan el consumo de alcohol como "lubrificante" social o como "válvula de escape" ante situaciones sociales complejas<sup>233</sup>.

Saignes señala la necesidad de abordar un enfoque abierto y explica que al interior del mundo andino existen tres miradas alrededor del fenómeno del consumo de alcohol. La primera es como elemento nutritivo, relacionado con la fertilidad y como estimulante, aportante de calor y fuerza en estrecha relación con actividades físicamente exigentes como la minería. La segunda es como vehículo de

---

231 Thierry Saignes, ed., *Borrachera y memoria: la experiencia de lo sagrado en los Andes* (La Paz: Hisbol/IFEA, 1993).

232 Ibid., 15.

233 Ibid., 16.

comunicación con lo sobrenatural, y en la relación con la historia y la memoria vinculada a la libación de huacas y rituales originarios en los que se vierte alcohol en el suelo. La tercera es como forma de crítica y desafío a la autoridad, actitud que podría ser incluso precolombina al ser los Incas en sí mismos un imperio que restringía el acceso a ciertas sustancias estimulantes<sup>234</sup>.

Robert Randall por su parte, explica la estrecha relación del proceso de producción y consumo de alcohol con la cosmovisión originaria<sup>235</sup>. Explica cómo hasta hoy al interior del mundo andino ha habido múltiples formas y grados para nombrar la embriaguez más allá del genérico "borrachera". Entre ellos hay varios que son coherentes con estados de "liminalidad" que pueden extenderse durante horas y permiten a quien lo alcanza un estado de conciencia propicio para actividades de conexión con lo sobrenatural o que requieren esfuerzo físico extendido. También describe la compleja ritualidad del acto de beber en grupo, los *queros* o vasos rituales y la reciprocidad asociada (probable origen de la práctica de *invitar* mencionada antes) que podría arrojar luces sobre hechos históricos tan importantes como el apresamiento del Inca Atahualpa. Según Randall, la ignorancia por parte de los españoles al no reconocer la extrema gravedad de rechazar una invitación ritual a beber habría desencadenado el sacrilegio equivalente de "arrojar la biblia al suelo"<sup>236</sup>.

Otro trabajo que profundiza en las propias visiones andinas sobre el consumo de alcohol es el de Thomas Abercrombie sobre las técnicas de memoria del pueblo *K'ulta* en Bolivia<sup>237</sup>. Allí, el autor resalta la importancia de las bebidas ceremoniales para los recorridos y las *ch'allas* asociados a las técnicas de la memoria y cómo los españoles, incapaces de comprender dicha complejidad, entendieron dichas prácticas como técnicas de amnesia (como se entienden aún en occidente), al contrario de las prácticas de la memoria investigadas por Abercrombie<sup>238</sup>.

A partir de lo anterior, ¿cómo interactúan estas visiones propias del consumo de alcohol en el contexto migratorio actual de Buenos Aires? Como ya vimos, incluso desde el lugar de origen hay constantes tensiones sobre el tema derivados de la conceptualización histórica de la embriaguez como problema. En el contexto

234 Ibid., 17.

235 Robert Randall, «Los dos vasos. Cosmovisión y política de la embriaguez desde el inkanato hasta la colonia», en *Borrachera y memoria. La experiencia de lo sagrado en los andes*, ed. Thierry Saignes (La Paz: Hisbol/IFEA, 1993).

236 Ibid., 73.

237 Abercrombie, *Pathways of Memory and Power*.

238 Ibid., 140.

migratorio aparecen nuevos protagonistas e instituciones de control que entran en el debate como la iglesia o el Gobierno de la Ciudad o la Provincia. Brenda Canelo ha mostrado cómo, ante la presencia de prácticas religiosas andinas, los funcionarios gubernamentales frecuentemente reaccionan decidiendo qué es lo permisible y su actitud es negativa hacia el consumo de alcohol, que se piensa como “incompatible” con cualquier práctica de tipo religioso, como el culto a los muertos<sup>239</sup>. Otras prácticas como el mascado de hoja de coca, ya mencionado antes, también son perseguidas por las autoridades civiles ante la imposibilidad de ser pensadas bajo una lente diferente al del “consumo de estupefacientes”<sup>240</sup>.

Como se deduce de las prácticas descritas, la iglesia católica también es un actor que intenta direccionar las fiestas bolivianas en Argentina según su propia visión. Autoridades como las de la capilla de la Virgen de Copacabana en el barrio Charrúa, constantemente aleccionan sobre las formas “aceptables” de vivir la religiosidad de la fiesta, condenando especialmente el consumo de alcohol. Durante la fiesta de Charrúa de 2018, el narrador oficial que iba recibiendo los grupos a su paso por la capilla, constantemente advertía sobre la presencia de los representantes de la organización verificando que no se cometieran faltas como incumplir con los tiempos de entrada, dejar baches entre agrupaciones o consumir alcohol "para que se pueda participar de buena manera y respeto por los otros". Días antes de la fiesta, la capilla compartió vía redes sociales un folleto al parecer oficial del gobierno de la ciudad, donde se prohibía la venta de bebidas alcohólicas al que la capilla añadía la consigna "Organizar y hacer que todo tenga sentido implica cambios, mejoremos la fiesta grande en HONOR A NUESTRA MADRE"<sup>241</sup>. En los días previos, la capilla también compartió otros mensajes más explícitos como "que tu cultura no se manche con alcohol" o "danzar en estado de ebriedad no es danzar, pensalo".

El mecanismo principal de estas instituciones para intentar influenciar la forma como tiene lugar la fiesta es a través de las asociaciones de fraternidades como ACFORBA o UFFOBOL, que sirven de intermediarias frente a la colectividad. Estas asociaciones se encargan de gestionar los permisos y la organización frente al Estado y suelen ser las encargadas de que estas celebraciones sean "bien vistas" en el

---

239 Canelo, «Políticas públicas y migración en perspectiva antropológica».

240 Un buen ejemplo es el caso de José Luis Zurita Delgado, detenido bajo cargos de narcotráfico por la posesión de hojas de coca en estado natural, ver: <https://www.pagina12.com.ar/143562-el-coqueo-no-es-delito-pero-si>. Accedido: 19/11/2018

241 Mayúsculas en el original.

contexto migratorio, por lo que en ciertos puntos se alinean con las autoridades civiles y eclesiásticas, al menos en temas críticos, como el consumo del alcohol. Al interior de las fraternidades, el equipo directivo también defiende estas posturas cuyo incumplimiento acarrea frecuentes sanciones ya mencionadas.

Frente a esta mirada punitiva, el bailarín "común" tiene una postura independiente y en general hace caso omiso a las constantes advertencias por parte de directivos y asociaciones de fraternidades. Eso no quiere decir que consuma alcohol todo el tiempo, sino que tiene un criterio propio sobre cuándo y en qué cantidad hacerlo. Los mismos directivos, intentan tranzar sobre este tema, solicitando que se beba, pero después de la presentación. El conflicto aparece porque las autoridades institucionales y eclesiásticas defienden una postura de "consumo cero" que es muy difícil de aplicar. Algunas sanciones pueden derivar de una foto de un bailarín bebiendo de una botella de cerveza, pero no hay forma de saber si esa botella era la primera, la quinta o la décima, por lo que en la práctica lo que se sanciona es el consumo en sí mismo y no el exceso. Por tanto, muchas de las sanciones no son tomadas muy en serio por quienes participan de las morenadas y de las fiestas religiosas el AMBA. Durante el Carnaval de Oruro en 2014, mientras esperábamos a altas horas de la noche el paso de una fraternidad donde bailaban algunos residentes en Buenos Aires, otro de los residentes argentinos recibió un folleto que de manera similar a los comentados anteriormente invitaba a no consumir alcohol durante la fiesta. La reacción de quien lo recibió fue de molestia, lo rompió en varios pedazos mientras exclamaba: "¿qué es esta mierda?"<sup>242</sup>.

Como mencionamos antes, Robert Randall distingue diferentes términos para designar variados grados de embriaguez, entre los que cabe destacar *machasqa* (lucidez ideal) y *t'iyusqa* (perdida de lucidez). Respecto al primer estado dice que:

Para los españoles (y para cualquier observador de afuera) el hombre *machasqa* puede aparecer como si estuviera fuera de su juicio. Tiene los ojos vítreos y parece que no puede ver. Sin embargo, puede caminar en línea recta, bailar por horas y hablar con lucidez.<sup>243</sup>

---

242 Es contradictorio porque algunos aspiciantes del Carnaval son justamente marcas de cerveza.

243 Randall, «Los dos vasos. Cosmovisión y política de la embriaguez desde el inkanato hasta la colonia», 92.

El autor atribuye a ese estado un carácter *liminal* entre dos mundos, un estado ideal para las prácticas con alto contenido religioso y ritual que hemos venido describiendo. El hombre *t'iyusqa* por el contrario "no está en su memoria", es decir, pierde la lucidez<sup>244</sup>. En el transcurso de la investigación este segundo estado rara vez fue observado durante las presentaciones de danza, aunque sí podía ocurrir en las celebraciones sociales posteriores, a altas horas de la noche (como ocurre en cualquier local bailable porteño). También es importante mencionar la observación en campo de Abercrombie en su propia investigación en la Bolivia rural: beber aisladamente en solitario es algo extremadamente raro. Esto también ha sido observado durante la presente investigación, el acto de beber alcohol es una práctica eminentemente social que tiene lugar en contextos específicos sociales y religiosos. Es importante señalar esto porque la problematización de la embriaguez andina, a diferencia de lo que ocurre con la embriaguez de la sociedad receptora, no parece tener un sustento real. Datos de la Organización Mundial de la Salud muestran que Bolivia ocupa el penúltimo puesto entre los países que más consumo de alcohol *per cápita* presentan en América Latina, sólo por encima de Ecuador. Uruguay, Argentina y Chile se encuentran en los primeros lugares (Tabla 1).

**Tabla 1.**

**Consumo de alcohol *per cápita* en mayores de 15 años en América del Sur**

Puesto por consumo Mayor a menor	País	Año	Total Consumo de alcohol (litros per cápita) +15 (registrado+ no registrado)
1	Uruguay	2016	10,8
2	Argentina	2016	9,8
3	Chile	2016	9,3
4	Brasil	2016	7,8
5	Paraguay	2016	7,2
6	Guyana	2016	6,3
7	Perú	2016	6,3
8	Colombia	2016	5,8
9	Venezuela	2016	5,6
10	Suriname	2016	5,1
11	Bolivia	2016	4,8
12	Ecuador	2016	4,4

Fuente: Elaboración propia a partir de datos de la Organización Mundial de la Salud<sup>245</sup>.

244 Ibid.

245 Datos extraídos el 04/05/20 de: <https://apps.who.int/gho/data/view.main.1800?lang=en>

Como podemos ver, la disputa por la definición de las prácticas que se consideran legítimas que mencionaba Canelo tiene lugar en múltiples espacios y en las mismas entran en juego no solo el estado sino otro tipo de instituciones como la(s) iglesia(s), las fraternidades y las asociaciones de fraternidades. Aunque dichas instituciones, intentan imponer sentidos hegemónicos, es posible evidenciar otros sentidos complejos y diversos que luchan por permanecer, usando diferentes tipos de estrategias e intentando mostrar que son tan válidos como los sentidos que intentan imponer agentes por medio del capital cultural acumulado buscan legitimarse como actores hegemónicos en el campo cultural migrante.

#### **4. Grupos mestizos urbanos e identidad étnica. Adscripción y exclusión**

##### *Las danzas: entre lo mestizo y lo originario*

El concepto de *mestizo* requiere un breve comentario teniendo en cuenta que es una noción que aparece de manera recurrente en el campo y en la literatura sobre Bolivia y que usaré en algunas partes del texto. El concepto en sí mismo tiene su origen en el periodo colonial y está asociado a la estricta jerarquización de las sociedades latinoamericanas durante los primeros siglos posteriores a la llegada de los europeos. La organización social, basada en criterios racistas, promovía una férrea separación entre los españoles y los indígenas, categorización que gradualmente se fue haciendo más compleja con el mestizaje biológico y el uso del mismo como base para mantener jerarquías de clase o casta. Incluso los descendientes de españoles o *criollos* no tenían la misma posición que los *peninsulares* o nacidos en España. A su vez, los nacidos del mestizaje entre criollos, indígenas y afrodescendientes producían una compleja red de categorías raciales que tenían consecuencias concretas en la posición social. Luego de los procesos de independencia lo *mestizo* se vuelve una categoría estrechamente relacionada con lo popular y que es reivindicada como contraposición a las estrictas limitaciones de las castas del periodo colonial. Durante el siglo XX el mestizaje fue una bandera enarbolada por procesos de corte nacionalista como la Revolución Mexicana<sup>246</sup> o la

---

246 Guillermo Zermeño Padilla, «Del mestizo al mestizaje: arqueología de un concepto», en *Historias Conceptuales* (Ciudad de México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2017), 261-96.

Revolución de 1952 en Bolivia<sup>247</sup>. En esos contextos, lo *mestizo* implicaba una oposición a posturas indigenistas que eran leídas como sinónimo del pasado y una especie de "lastre" para la constitución de una nueva "raza cósmica"<sup>248</sup> que buscaba ser una síntesis superadora entre lo indígena y lo criollo. Esta influencia marcó de manera significativa los procesos de construcción de la cultura popular en países como Perú, México y Bolivia.

Al margen de su fuerte impronta biologicista, el concepto ha sido usado en ciencias sociales para describir situaciones y mezclas interculturales. Según Nestor García Canclini "en las ciencias sociales y en el pensamiento político democrático el mestizaje se ubica actualmente en la dimensión cultural de las combinaciones identitarias". García Canclini postula que el concepto ha sido usado para describir formas de convivencia multicultural<sup>249</sup>. Al proponer el concepto de *hibridación* para reemplazar otros como *mestizaje*, *sincretismo* o *creolización*, la crítica del autor sobre *mestizaje* tiene que ver con ser insuficiente para explicar formas modernas de interculturalidad, asociadas a lo global y el intercambio tecnológico, pero no niega que pueda ser útil en ciertos contextos donde ha sido históricamente importante.

En el contexto de Bolivia, investigadores locales han llamado la atención sobre la importancia del concepto tanto desde lo analítico como desde la práctica común. Carlos Toranzo, haciendo una revisión de los censos, muestra como la categoría *mestizo* es lo suficientemente importante para aparecer en la mayoría de los mismos y ser elegida por una parte importante de la población como categoría de adscripción identitaria. En los censos de 1950 y 1992, en encuestas del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) de 1996 y las del Proyecto de Opinión Pública de América Latina (LAPOP) de 1998, 2004 y 2006, la categoría "mestizo" es seleccionada por más del 60% de la población boliviana<sup>250</sup>. En el caso del censo de 2001 donde la categoría "mestizo" no fue incluida, más del 60% de la población se declaró como perteneciente a algún pueblo originario<sup>251</sup>. Esto implica que las dos categorías están estrechamente vinculadas. Toranzo explica que quienes conforman ese amplio grupo de *mestizos*:

---

247 Toranzo Roca, «Let the Mestizos Stand Up and Be Counted».

248 Libro de José de Vasconcelos, célebre impulsor del mestizaje en México.

249 Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Paidós, 2001).

250 Toranzo Roca, «Let the Mestizos Stand Up and Be Counted», 36-38.

251 Ibid., 38.

...son simplemente cholos de todo tipo: vendedores callejeros, trabajadores informales, miembros de la burguesía chola o *cunumis*, los auto-empleados, conductores de camión, contrabandistas, empleados públicos, conductores de taxi, trabajadores metalúrgicos, carpinteros, vendedores de helado, y (tal vez de manera sorprendente) muchos cultivadores de hoja de coca.

Nótese que muchos de los sectores económicos mencionados por Toranzo en la descripción de este grupo social, coinciden con los asociados a la danza de la morenada orureña tal como he descrito en el capítulo 1. Teniendo en cuenta estas cortas reflexiones sobre el término, entenderé lo *mestizo* como un grupo social urbano y sus prácticas culturales asociadas que se definen a sí mismos por no pertenecer a pueblos originarios, aunque sus prácticas estén estrechamente vinculadas con aquellos, tanto que en ausencia de la categoría *mestizo* acceden a identificarse como pertenecientes a alguno de esos pueblos. Estas categorías pueden implementarse o utilizarse para el caso de la migración boliviana a la Argentina, ya que tiende a verse la colectividad como relativamente homogénea y la práctica analizada permite evidenciar la gran heterogeneidad presente al interior de la misma.

Hasta aquí he descrito una serie de elementos que muestran la estrecha relación entre la religiosidad asociada a la danza de la morenada orureña y diversos elementos provenientes de la cosmovisión de los pueblos originarios que habitan las zonas de donde proviene la danza. Pero ¿qué piensan los bailarines de la danza sobre esta relación? ¿cuál es su postura frente a su identidad étnica en relación con las danzas y las fiestas relacionadas? Un par de observaciones de campo pueden servir para arrojar luces sobre estas preguntas.

Dentro de la programación del Carnaval de Oruro hay un evento que, si bien está incluido en la programación oficial, no suele tener mayor publicidad. Se trata de la *Anata Andina*. La *anata* es una celebración en la cual los pueblos originarios habitantes de la zona rural de Oruro hacen un recorrido festivo que incluye música y baile por las mismas calles que se realizan los desfiles del carnaval más difundidos como la *entrada* del sábado y el *corso* del domingo. Estos grupos son muy diferentes a las fraternidades que bailan el fin de semana. Están conformados por hombres y mujeres que usan trajes festivos tradicionales y no alquilados como los trajes de las fraternidades del fin de semana. Sobre la vestimenta dice Véliz López:

Aguayos, axsus, almillas, polleras, pantipillos, monteras, petiteros, pantalones de bayeta, etc. son característicos como vestimenta. Banderas blancas, serpentinas, confites, plantas verdes adornan el cuerpo representando la fertilidad y la época[de lluvias].<sup>252</sup>

También es común que los grupos porten la *whipala* o bandera de los pueblos originarios<sup>253</sup>, la cual simboliza el imperio incaico y está compuesta por cuarenta y nueve cuadrados de siete colores diferentes<sup>254</sup> y que en el contexto migratorio ha ganado presencia en festividades y marchas como símbolo de los pueblos originarios. No hay una separación clara entre bailarines y músicos y son los mismos miembros de la comunidad quienes interpretan los instrumentos musicales mientras bailan. A diferencia de las grandes bandas de metales, los instrumentos interpretados son aerófonos tradicionales: pinkullos<sup>255</sup>, tarkas<sup>256</sup> y moseños cuya afinación es diferente a la afinación temperada occidental propia de los instrumentos de metal.

La *anata* tiene lugar el día jueves antes de esos eventos por lo cual pasa desapercibida para gran cantidad de público para quienes el Carnaval empieza el viernes con la verbena popular. Para muchos turistas, el Carnaval se limita a los cuatro días desde el viernes de challa hasta el lunes<sup>257</sup>. Algunas agencias incluso ofrecen la estadía en la ciudad de La Paz y agendan la visita a Oruro para ser efectuada sólo por un día regresando a pernoctar en La Paz. La programación del Carnaval en realidad se extiende durante casi dos semanas comenzando el sábado anterior a la *entrada* de carnaval con el Festival de Bandas y continuando el domingo con el último convite<sup>258</sup>. Los orureños están perfectamente al tanto de este calendario y agendan su viaje para llegar a tiempo para el festival de bandas (una semana antes).

Sin embargo, la *Anata* es un evento que es masivamente ignorado. Durante mi visita al Carnaval de Oruro en 2014, luego de acompañar a los residentes de Buenos Aires durante el fin de semana del Festival de Bandas y el Último Convite, la

---

252 Vladimir F. Véliz López, «Anata Andina», en *El Carnaval de Oruro I (Aproximaciones)*, ed.

Carlos Cordarco Santillán (Oruro: Latinas Editores-Casa Municipal de la Cultura, 2002), 80.

253 Felix P. Tellez Nava, «Anata. Expresión cultural del mundo andino en el contexto del Carnaval de Oruro.», en *El Carnaval de Oruro III (Aproximaciones)*, ed. Carlos Cordarco Santillán (Oruro: Latinas Editores-Casa Municipal de la Cultura, 2003), 21.

254 Mardones, «Buenos Aires Jacha Marka», 65.

255 Ver: <https://youtu.be/LbOW0Hs-fjg>. Video propio.

256 Ver: [https://youtu.be/GOeKqYe\\_uLY](https://youtu.be/GOeKqYe_uLY). Video propio.

257 Ver, por ejemplo: <https://boliviatravelsite.com/oruro-tours>. Accedido el 27/11/2018.

258 En realidad, el calendario festivo inicia en el mes de noviembre del año anterior con el Primer Convite, en el cual es requisito participar si se quiere bailar en febrero/marzo.

mayoría abandonó la ciudad para dirigirse a otras ciudades como La Paz, Cochabamba y Copacabana en plan de turismo o para visitar familiares y conocidos. Ninguno de los residentes en Buenos Aires con quienes estuve en contacto se quedó para presenciar la *Anata*. Una de las pocas personas residentes en el AMBA que sí permaneció en la ciudad durante esos días, al ver en la mañana los preparativos para la entrada de los grupos originarios se limitó a comentar "hoy sale la indiada" tras de lo cual se despidió para ocuparse de otros asuntos personales. La poca asistencia salta a la vista como se evidencia en las tribunas que permanecen casi vacías a pesar de que para ese evento no se cobra (imagen 32). Pocos días después las mismas tribunas estarán llenas a reventar y los asientos alcanzarán precios astronómicos.

La otra situación tuvo lugar durante la entrada del día sábado del mismo Carnaval luego de que algunos residentes de Buenos Aires ya habían bailado con sus respectivas fraternidades. Observando los grupos de danza que desfilaban sin cesar pasó uno conocido como los "Incas", la única fraternidad de su tipo. La comparsa incluía personajes vestidos como indígenas de la época de la conquista y otros como conquistadores. Mientras observaba la danza en compañía de residentes de Buenos Aires que acababan de bailar con la Morenada Central Oruro, uno de ellos exclamó: "quién va a bailar esta mierda, eso es tener muchas ganas de bailar...". La danza de los "Incas" narra el drama del Inca Atahualpa y los acontecimientos relacionados con su encuentro con Pizarro, Almagro y el fatal desenlace posterior. Según Said Massud Rodríguez, la extendida práctica de la representación teatral del apresamiento de Atahualpa se remonta a pocos años después de los hechos reales<sup>259</sup>. La mención más antigua tendría lugar en 1555 en Potosí. La versión actual habría sido recopilada en Oruro durante el siglo XIX por el sacerdote Carlos Felipe Beltrán y en 1905 se fundó el Conjunto Folklórico "Incas, hijos del sol" lo que constituiría la danza como una de las más antiguas del Carnaval.

Los dos ejemplos muestran cómo, si bien la danza de la morenada orureña hereda múltiples expresiones y prácticas religiosas y étnicas derivadas del mundo andino, la identidad del grupo se construye de espaldas a la temática de lo originario. Ser "moreno" orureño implica no ser parte de la "indiada", es decir: ser "criollo", hacer parte de una identidad mestiza urbana con especificidades regionales. Ni

---

259 Said Massud Rodríguez, «El drama inca en el Carnaval de Oruro», en *El Carnaval de Oruro IV (Aproximaciones)*, ed. Condarco Santillán, Carlos (Oruro: Latinas Editores, 2005), 75-104.

siquiera las expresiones estilizadas sobre bases originarias como los "Incas" despiertan mucho interés para estos grupos y rara vez se observa que al bailar otra danza se elija alguna de las que incluyen este tipo de temáticas. La excepción probablemente sea la danza de los "Tobas", en la que algunos (pocos) jóvenes que bailan morenada orureña pueden participar también, pero con la que se comparten algunas características como el alto grado de estilización, el grado de elaboración de los trajes, el esfuerzo físico o la proveniencia regional orureña<sup>260</sup>. También puede haber algunos lazos con grupos de "Tinkus" pero durante el transcurso de la investigación estos se limitaron a la participación de alguna agrupación con alto reconocimiento en una recepción social o velada. No pude observar que algún "fraterno" de la morenada bailara esta otra danza de manera simultánea o posterior a su participación en la fraternidad. En el caso de danzas con menor grado de estilización y mayor componente de elementos originarios (por ejemplo: Pujllay, Tarkeadas) se percibe muy poca o nula relación.

Queda claro que la danza de la morenada orureña hace parte de la constitución de una identidad mestiza que se construye como consecuencia de proyectos colonialistas primero y nacionalistas de carácter urbano después, en relación tensa con la indigenidad y negadora de sus influencias culturales, que sin embargo son innegables y hacen parte fundamental de la construcción de las danzas folclóricas.

#### *Adscripción y Exclusión. Grupos mestizos urbanos en contexto de migración*

La particular amalgama entre religiosidad católica y originaria ha producido lo que algunos autores llaman "cristianismo andino"<sup>261</sup>. Lo interesante de esta "hibridación" -o "sincretismo" como se suele llamar en algunos estudios- es que funciona en ambos sentidos: la iglesia también ha sido afectada como evidencia la aparición dentro de la misma de tendencias más abiertas e incluyentes con la religiosidad originaria.

---

260 La danza hace referencia a los indígenas "Tobas" de la zona del Gran Chaco, pero de una manera completamente idealizada donde son comunes elementos como los penachos de plumas derivados de la influencia del cine norteamericano. Ver: Victor Escalier Peña, «Creación y patrimonio Toba. El personaje "Bricolage"», en *El Carnaval de Oruro IV (Aproximaciones)*, ed. Carlos Condarco Santillán (Oruro: Latinas Editores, 2005), 23-26. y Olivera, «¿Bailando por un sueño?»

261 Platt en Giorgis, *La virgen prestamista*.

También se evidencia una interacción con las dimensiones mencionadas antes en el capítulo 1. Las fraternidades de morenada orureña, que se comportan como élites o agentes legitimados en el campo social, también lo hacen en el campo religioso, de modo que se debe resaltar la construcción de autoridad y jerarquías valorizadas en la estructura interna y en la interacción con otros grupos de danzas u organizaciones de migrantes. Si tomamos como parámetro la reciprocidad asimétrica que describía Giorgis en la fiesta de la Virgen de Urkupiña en Córdoba, donde las fraternidades se encontraban en una situación de dependencia frente a los pasantes y organizadores de la fiesta, las morenadas orureñas ostentan un nivel de reciprocidad más simétrico o incluso asimétrico a su favor. Esto ocurre de manera especialmente acentuada en el contexto de Buenos Aires donde su capital cultural es más apreciado por ser más escaso.

Cabe preguntarse si además de capital económico y cultural, dichas agrupaciones hacen ostentación de un *capital religioso* que les permite negociar condiciones de participación más favorables y acceder a una experiencia religiosa más satisfactoria debido a su mayor capacidad de acceder a prácticas religiosas específicas en las condiciones adversas del contexto migratorio. Como explica Gavazzo, la inmersión temprana de muchos de estos migrantes que tuvieron contacto con la ritualidad de las fiestas en la zona de Oruro produce una incorporación de estas prácticas que constituye un tipo de *habitus* que se torna tremendamente valioso en el contexto migratorio.

En cuanto a las identificaciones étnicas, las fraternidades orureñas comparten con los grupos originarios importantes prácticas, como las relacionadas con el mascado de hoja de coca o el consumo de alcohol. Como expliqué, muchas prácticas de los grupos urbanos que se juzgan negativas, incluso por literatura académica como es el caso del consumo de alcohol, están estrechamente relacionada con prácticas rituales del mundo andino. Los grupos urbanos, aunque no conserven la totalidad de los significados asociados, entienden y defienden la importancia de dichas prácticas en relación con la fiesta y la danza, lo que se traduce en una actitud de resistencia ante las autoridades, civiles y religiosas tanto del país de origen como el de destino.

Por otro lado, la relación con la cosmovisión originaria se cruza con otras dimensiones como es el caso de la identificación regional. Un ejemplo es el tema de la simbología de los trajes de morenada orureña descrita más arriba. Los diversos

elementos presentes en los bordados hacen referencia a mitos sobre el inframundo andino que están estrechamente relacionados con la región específica de la danza. Las hormigas, los lagartos, el Tío, los quirquinchos, son símbolos asociados a unos mitos específicos y al contexto minero propios de la región de Oruro y Potosí. Si se observan con detalle los trajes de los morenos paceños, se puede apreciar que los símbolos cambian, apareciendo otros relativos a la zona de La Paz como el cerro Illimani, el cóndor o la whiphala como un símbolo de importancia más nacional, coherente con su carácter de capital de la nación.

En el caso de la morenada orureña, aunque hemos explicado que hay múltiples elementos y prácticas presentes en la danza que hacen referencia a la cosmovisión originaria que está viva en los grupos indígenas de la región, hay una intencionalidad explícita de no inclusión a dicho grupo étnico. Fredrik Barth explica que un criterio importante para definir una identidad étnica es la adscripción (o no adscripción) a la misma<sup>262</sup>. Independientemente de que se compartan características supuestamente objetivas hay una decisión explícita de pertenecer o no a un grupo. No se es parte de "la indiada" y se deja en claro por acción ("quién va a bailar eso") y por omisión (ignorando las danzas o eventos de dichos grupos) que hay una distancia que separa a un nosotros de esos otros, que pueden parecer cercanos desde una mirada externa, como la de la sociedad receptora en contexto migratorio.

Entonces, si no somos "la indiada", ¿qué somos?, ¿cuál es la categoría de adscripción a la que se pliegan los y las integrantes de estas agrupaciones? La respuesta se asoma en las letras de las canciones: somos "morenos", somos "la pesada", somos "de Oruro". La identidad de estos grupos se constituye como élites urbanas mestizas con especificidades regionales que no se reconocen como pueblos originarios pero que se alimentan de raíces culturales de los mismos. En el contexto migratorio otras fraternidades de danza se pueden adscribir a nuevos criterios identitarios como el barrio (Caporales de Lugano o de Morón) o nuevos rubros económicos (Unión Talleristas) pero las morenadas orureñas se apegan al valor del capital cultural que les significa ser parte integral (junto con las diabladas) del Carnaval de Oruro y el reconocimiento derivado de ello.

---

262 Barth, *Los grupos étnicos y sus fronteras*.

## Capítulo 3. Identidad etaria y de género: corporeidades y diversidad

*Desde niño bailo morenada, soy de la central,  
orgulloso me siento, orureño soy...  
Cuando un moreno cierre los ojos para no volver jamás,  
que lo sepulten en Oruro, morenada al compás...  
Cuándo canta cuándo baila bien alegre en el carnaval  
la cholita morenita más bonita es la de la Central...*

(Fragmentos de morenadas)

La literatura antropológica sobre el estudio de las danzas ha abordado ampliamente el estudio del cuerpo como medio e instrumento mediante el cual las mismas tienen lugar. Sin embargo, una preocupación importante es cómo los movimientos y los sentidos in-corporados, tienen relación con aspectos sociales más amplios como pueden ser la política<sup>263</sup>, la religión<sup>264</sup>, la identidad nacional<sup>265</sup>, étnica<sup>266</sup>, entre otras posibles relaciones. En el presente capítulo abordaré esta dimensión, explicando cómo la edad y el género se entrecruzan para determinar tipos de identidades in-corporadas (embodied), que se asocian a la elección de diferentes personajes de la danza y cómo esta relación entre edad y género produce una amplia inclusividad haciendo que personas de muy distintas configuraciones corporales (niños, ancianos, mujeres jóvenes o mayores) puedan participar de la práctica.

### 1. Niñez, juventud y vejez en las danzas de Oruro

*Los bloques de niños y niñas*

---

263 Helena Wulff, «The Irish Body in Motion: Moral Politics, National Identity and Dance», en *Sport, Dance and Embodied Identities*, ed. Archetti Archetti Eduardo P. y Noel Dyck (Oxford: Berg, 2003), 179-98.

264 Lois Ibsen al Faruqi, «Dance as an Expression of Islamic Culture», *Dance Research Journal* 10, n.º 2 (1978): 6-13.

265 Eduardo P. Archetti, «Playing Football and Dancing Tango: Embodying Argentina in Movement, Style and Identity», en *Sport, Dance and Embodied Identities*, ed. Eduardo Archetti y Noel Dyck (Oxford: Berg, 2003), 217-30.

266 Silvia Citro, «Cuerpos significantes: una etnografía dialéctica con los toba takshik» (Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2003); Silvia Citro, «El análisis de las performances: Las transformaciones de los cantos-danzas de los toba orientales.», en *Simbolismo, Ritual y Performance*, ed. Guillermo Wilde y Pablo Schamber (Buenos aires: Paradigma Indicial, 2006), 83-120.

Es común en las presentaciones en calle de las danzas bolivianas que adelante de la fraternidad haya un pequeño grupo de niños y niñas que están aprendiendo a bailar la danza (imágenes 33-34). Algunos son muy pequeños, y aunque pueden cansarse rápido, hacen una buena parte o todo el recorrido.

La presencia de niños y niñas es una constante en las actividades de la agrupación. Mientras los bloques se encuentran haciendo los recorridos de ensayo, los y las niñas suelen estar jugando y correteando entre los y las bailarinas y es cuestión de tiempo para que en algún momento comiencen a bailar con los adultos. Algunos niños y niñas que comienzan a imitar a sus mayores hacia los seis o siete años, un par de años después dominan los pasos y al llegar a la adolescencia ya son bailarines consumados. Quienes tienen contactos familiares, antes de los quince años ya han bailado en alguna agrupación importante en el Carnaval de Oruro.

Por último, es importante señalar que, de las personas entrevistadas, muchas de las que pertenecen a la generación 1.5 (migradas a edad temprana) al preguntarles cuándo bailaron por primera vez mencionaron que habían aprendido alguna danza (o todas) en la escuela primaria en Bolivia. Algunas de estas personas crecieron en Buenos Aires alejadas de la colectividad por diferentes motivos, con lo que entrar en contacto con las danzas de Bolivia en destino fue una puerta de entrada para entrar en contacto con la colectividad y con familiares y amigos en Bolivia. Como señala Helena Wulff, el deporte y la danza pueden ser vistos como herramientas para construir actitudes vinculadas con la identidad nacional<sup>267</sup> y dicha formación normalmente se inicia en la niñez.

### *Jóvenes y migración*

El tema de los descendientes de los migrantes es parte importante de las investigaciones sobre flujos migratorios internacionales en todo el mundo. Como señala Gavazzo<sup>268</sup>, actualmente en Europa y los Estados Unidos hay encendidos debates sobre los derechos de acceso a bienes como salud, educación o incluso de residencia y ciudadanía sobre poblaciones que o bien nunca migraron o bien lo hicieron a edad temprana y desconocen el país y/o la lengua de origen de sus padres.

---

267 Wulff, «The Irish Body in Motion: Moral Politics, National Identity and Dance», 186.

268 Gavazzo, «Hijos de Bolivianos y Paraguayos en el Área Metropolitana de Buenos Aires.», 31.

En varios casos la presencia de estas poblaciones ha sido vista como un "problema" sobre el cuál se debe legislar aun cuando muchos de estos jóvenes son ciudadanos plenos de los países donde residen. Como recuerda Gavazzo, las políticas migratorias implican reflexión sobre la propia identidad nacional de los países, frecuentemente imaginada como homogénea, unificada y ausente de conflicto<sup>269</sup>.

La categorización usada comúnmente en estudios migratorios de estas poblaciones como migrantes de "segunda generación" ha sido cuestionada también en cuanto se aplica a personas que nunca migraron y arrastra una cierta herencia biologicista, cercana al racismo, según la cual los descendientes de migrantes heredarían determinadas características (y estigmas) del "ser inmigrante" casi como si estuvieran inscritas en su ADN.

En la Argentina, la literatura sobre descendientes de migrantes ha sido prolífica en el caso de los migrantes de ultramar pero sólo recientemente se ha comenzado a abordar el tema de los descendientes de los inmigrantes limítrofes y regionales<sup>270</sup>. Dentro de esta literatura reciente, es muy importante el tema de la participación de los jóvenes "hijos"<sup>271</sup> de migrantes en diferentes dimensiones incluyendo las actividades y asociaciones de carácter artístico. En especial, las fraternidades de danzas de la colectividad boliviana se constituyen en instituciones muy interesantes para estudiar el asociacionismo migrante y otras formas de abordar "lo político" así sus participantes no lo definan abiertamente de esa manera.

Gavazzo explica que durante los años 90 muchos jóvenes hijos de migrantes se acercaron o crearon fraternidades de danzas folclóricas en las cuales (re)interpretaban las prácticas culturales de origen en medio de un *campo cultural boliviano* donde tenían lugar tensiones y disputas sobre quienes deberían tener la legitimidad para definir las formas aceptables de prácticas artísticas estrechamente relacionadas con procesos nacionalistas de identidad cultural<sup>272</sup>. En ese contexto muchos jóvenes se constituyeron en *activistas culturales* de manera que lo que comenzó como una estrategia de comunalización al interior de la colectividad dio paso a la profesionalización y consolidación de una opción laboral estable<sup>273</sup>.

---

269 Gavazzo, «Música y danza como espacios de participación», 84.

270 Gavazzo, «Hijos de Bolivianos y Paraguayos en el Área Metropolitana de Buenos Aires.», 31.

271 Esta categoría ha sido propuesta por Natalia Gavazzo como alternativa al concepto de "segunda generación" por los problemas descritos más arriba y además por ser una categoría nativa.

272 Gavazzo, «La Diablada de Oruro en Buenos Aires».

273 Gavazzo, «Música y danza como espacios de participación», 92.

Como explica Cynthia Olivera<sup>274</sup>, algunas danzas en particular se convirtieron en las preferidas de estas poblaciones de jóvenes migrantes, en especial, los tobas y los caporales. Al igual que Gavazzo, Olivera muestra que los grupos artísticos de jóvenes hijos de migrantes suelen funcionar como redes de apoyo y de acción socio-cultural que pueden incluir actividades como acompañamiento a menores en edad escolar (que pueden ser víctimas de discriminación), organización de cineclubes u otras actividades culturales o la participación en medios de comunicación para discutir sobre las problemáticas de la colectividad y de los jóvenes dentro de la misma. Ambas autoras señalan cómo las prácticas culturales pueden ser usadas de manera instrumental para demandar reivindicaciones sociales e identitarias de diverso tipo y cómo la música y la danza son una herramienta clave en este tipo de demandas frente a la sociedad receptora o a sus mismos progenitores.

#### *Bloques de jóvenes: innovación e irreverencia*

En cuanto a la morenada orureña, es frecuente escuchar entre los jóvenes que es una "danza de viejos", aunque en la práctica haya participantes de todas las edades. La simbología asociada al poder y el costo económico real de ingresar a bailar en una agrupación por las diferentes razones expresadas en capítulos previos pueden influir en que la práctica sea una danza más atractiva para personas adultas con relativa estabilidad económica. Otras danzas como los tobas y los caporales parecen captar más la atención de los y las jóvenes porque presentan trajes más sencillos y accesibles y porque los pasos son más vistosos que el pesado y cansino paso de la morenada. La danza de los caporales ha sido declarada en Bolivia, "danza de la juventud nacional"<sup>275</sup> y en el contexto de Buenos Aires es una de las danzas más difundidas al punto de que en una entrada como la de Avenida de Mayo es, por mucho, la danza más elegida por participantes de todos los rincones del AMBA<sup>276</sup>.

Sin embargo, la morenada orureña sí cuenta con espacios en que los y las jóvenes se pueden articular, aunque es frecuente que quienes lo hacen tengan relaciones de familia, trabajo o amistad con algún integrante más "maduro" de la agrupación. En cuanto a los jóvenes varones el personaje preferido para bailar es el

---

274 Olivera, «¿Bailando por un sueño?»

275 Nava Rodríguez, «El Carnaval de Oruro y la danza del Caporal».

276 El programa de la entrada de Avenida de Mayo de 2016, incluía cerca de 76 grupos de caporales.

conocido como *figura-caporal* o *achachi-figura*<sup>277</sup>. El personaje tiene un traje similar al caporal que marcha al frente del bloque de morenos, aunque un poco menos imponente que aquel (imagen 35). De la misma manera que el caporal, la ausencia de pollerín en la parte inferior del cuerpo y el peso un poco menor del traje, hace que los pasos puedan ser más complejos y vistosos y que se pueda demostrar la habilidad, creatividad e innovación propia de la juventud.

Como explica Gavazzo en sus investigaciones, los jóvenes son agentes activos del *campo cultural boliviano* en el AMBA y con frecuencia interpelan a sus mayores por el derecho de proponer innovaciones o modificaciones a las prácticas culturales de la colectividad<sup>278</sup>. Ante estas propuestas de expresión identitaria de los grupos de jóvenes, los padres pueden acusar a aquellos de "no conocer la practica original" o querer "deformar la cultura"<sup>279</sup>. Esta distancia entre una versión idealizada de la practica cultural "original" y las tensiones por generar nuevas formas de la misma genera lo que Gavazzo llama una *brecha intertextual* donde los jóvenes son frecuentemente parte de los actores que proponen nuevas formas de entender su patrimonio cultural<sup>280</sup>. En estos casos, y dependiendo del balance de poder entre los sectores generacionales, los jóvenes pueden ceder a las exigencias de los mayores o por el contrario pueden mantenerse en su posición y lograr imponer algunas innovaciones a las prácticas artísticas de la colectividad<sup>281</sup>. En danzas donde son mayoría (como los caporales y los tobas), los jóvenes tienen un mayor poder de proponer innovaciones sin tanta resistencia por parte de los adultos.

A diferencia de estas danzas mencionadas, donde los jóvenes pueden ser influyentes, en la morenada si bien tienen un espacio, no son mayoría ni el personaje principal. Esto hace que, aunque puedan ser visibles por lo vistoso de sus trajes, al interior de la fraternidad no tengan un estatus o poder significativo para tomar decisiones, que recaen en otros sectores más tradicionales. Lo anterior no quiere decir que los jóvenes no tengan agencia o capacidad de interpelar las estructuras de poder que funcionan al interior de la fraternidad o que no puedan ejercer formas de resistencia pasiva o activa. No se trata de proponer rupturas radicales, sino de expresar la propia individualidad surgida en el contexto migratorio actualizando e

---

277 *Figura* es el personaje más asociado a las mujeres jóvenes, que explicaré más adelante.

278 Gavazzo, «La Diablada de Oruro en Buenos Aires».

279 Gavazzo, «Música y danza como espacios de participación», 88.

280 Gavazzo, «La Diablada de Oruro en Buenos Aires».

281 Gavazzo, «Música y danza como espacios de participación», 88.

interviniendo los símbolos propios de la "tradición" cultural de la danza.

Una de las estrategias de innovación y expresión más común de los jóvenes consiste en la intervención de los trajes y los objetos de valor simbólico para la danza como pueden ser los pines y las matracas. La introducción de símbolos de una cultura juvenil urbana cosmopolita de manera sutil es una forma de innovación que a primera vista pasa desapercibida para un ojo no entrenado en la simbología de la danza. Durante el desarrollo de la investigación era común que alguno de los jóvenes se mostrara dispuesto a compartir sus propuestas y llamaran deliberadamente mi atención sobre las mismas para asegurarse de que quedaran registradas. Algunas de éstas eran tan sutiles que, de no ser explicitadas deliberadamente, probablemente no hubieran sido identificadas. Un ejemplo interesante era la inclusión de pines en los sombreros haciendo alusión a temáticas juveniles como películas de ciencia ficción o grupos de rock internacionales. Entre la cantidad de pines que suelen tener los sombreros, no era fácil identificar a simple vista alguno que hiciera referencia a los "Transformers" (franquicia de películas de ciencia ficción) o a la banda norteamericana "Nirvana"(imagen 36). De igual manera, detalles como un símbolo de "Batman" cosido en el traje de una matraca de quirquincho que va a estar girando la mayor parte del tiempo es una estrategia sutil para seguir las tradiciones e innovar al mismo tiempo sin generar conflictos con los sectores de la fraternidad más preocupados por respetar las formas y simbologías tradicionales.

Otra estrategia un poco más visible que la anterior tiene que ver con la intervención de los trajes o los accesorios con elementos de tecnología que realcen la presentación en calle. Es común entre los bloques masculinos de jóvenes la incorporación de luces LED en máscaras y aditamentos como matracas, cetros y chicotes (látigos), especialmente cuando el horario de entrada es en la noche. Estas innovaciones normalmente no son rechazadas por parte de los sectores directivos porque ya en origen hay una tradición de innovación en este sentido. Teniendo en cuenta que en el Carnaval de Oruro la cantidad de fraternidades hace que los últimos grupos estén completando el recorrido tarde en la noche, hay agrupaciones que se han ido adaptando a la presentación nocturna e incorporando ajustes a sus vestuarios en consecuencia. Probablemente la más conocida en este sentido sea la Diablada "Urus" que tiene una tradición ya consolidada de incluir pirotecnia y aditamentos para arrojar fuego desde los trajes y las máscaras.

Además de las luces, los jóvenes suelen aventurar otro tipo de relaciones entre lo tradicional y el mundo en el que han crecido. De manera incipiente investigan sobre formas en que el mundo en que viven se puede cruzar con una estructura de disputas de poder donde no tienen mucho protagonismo. En este proceso echan mano activamente de las redes sociales y otros recursos tecnológicos como aplicaciones para dispositivos móviles. Un ejemplo interesante es el de un *moreno*, menor de veinte años que me mostró cómo intentaba hacer funcionar una aplicación en su celular que reproducía el sonido de una matraca, para usarla durante un ensayo. Si bien, no había una necesidad de reemplazar el accesorio físico ya que el integrante tenía acceso a uno para ser usado, la necesidad de explorar otras formas de interpelar la tradición a través de los recursos tecnológicos de uso frecuente de los jóvenes, es un indicador de la necesidad de integrar los dos mundos.

Sin embargo, no todos los aportes o intentos de innovación se dan sin conflicto intergeneracional. En ocasiones la directiva se alinea con requerimientos realizados por parte de una organización de fraternidades o los organizadores de eventos como la entrada de Avenida de Mayo o la fiesta de Charrúa. No obstante, como en el ya mencionado caso del consumo del alcohol, es común que algunos sectores no estén de acuerdo con alguna restricción y tomen medidas de resistencia pasiva o activa frente a las mismas. Un ejemplo de lo anterior es el uso de la pirotecnia en los eventos principales de octubre. Aunque, como indicamos anteriormente, la pirotecnia está tolerada para su uso por parte de las fraternidades en el Carnaval de Oruro, la asociación que organiza los eventos de octubre en Buenos Aires es la ACFORBA que no tiene una vinculación regional específica como en el caso de la ACFO (Asociación de Conjuntos del Folklore de Oruro).

Durante la entrada de Charrúa en 2016, habiendo dejado de lado mi participación como bailarín de los primeros años y acompañando a la fraternidad en calidad de “aguatero”, súbitamente recibí un encargo por parte de uno de los referentes del bloque de morenos, joven pero experimentado, quien tiene una estrecha relación con las directivas. Junto con otra integrante que tampoco estaba bailando ese año, recibimos una caja de pirotecnia que incluía, bombas de humo con los colores de la fraternidad y un sinnúmero de otros tipos de cohetes y artefactos que hacían más vistoso al grupo en determinados momentos del recorrido.

Hacia la mitad del recorrido, el presidente de la fraternidad me informó que la

organización del evento había prohibido la pirotecnia y que por tanto no se podía usar ya que la fraternidad podría ser sancionada. No hay forma de que quien me dio el encargo ignorara esto ya que hacía parte de la comisión directiva. El resto del recorrido fue una especie de juego del gato y el ratón huyendo de unos, llevando los artefactos a los otros y al mismo tiempo intentando que no fuera demasiado evidente de dónde salían los fuegos artificiales e intentando evitar que las personas que la organización designaba para vigilar las fraternidades (como en el caso del alcohol) pudieran identificar a los responsables de la infracción.

Esta experiencia fue estar en el centro de un conflicto intergeneracional entre los sectores directivos, más conservadores y preocupados de las relaciones públicas con otras organizaciones y los jóvenes que deseaban innovar y utilizar recursos que además se consideran legítimos en el contexto de origen y que curiosamente eran prohibidos en el contexto migratorio. Al final, los jóvenes impusieron su voluntad y la gran mayoría de los artefactos de pirotecnia pudo usarse durante el recorrido. Es importante señalar que los jóvenes que pueden proponer, disputar o incluso imponer alguna decisión o innovación, son integrantes estrechamente relacionados con los sectores directivos, es decir que poseen abundante capital económico y cultural indispensable para disputar sentidos dentro del *campo* de la danza. Así, las diferentes dimensiones identitarias trabajadas hasta ahora se entrelazan: los jóvenes pueden disputar sentidos, pero siempre y cuando cumplan con otros requisitos que son importantes dentro de la agrupación como el poder económico y social. Por lo mismo, quienes logran presionar estos cambios son jóvenes más cerca de la década de los 30 que la de los 20, cuyas innovaciones (luces led, pines alternativos) no interpelan tan abiertamente el poder de los directivos.

### *El papel de los mayores*

De la misma que con los jóvenes, la morenada orureña es bastante inclusiva con el otro extremo de espectro etario, las personas mayores. Si bien en otras danzas no hay restricciones de edad para su participación, hay otros elementos como la habilidad física requerida que pueden limitar la participación de personas mayores. La danza orureña, aunque incluya en su imaginario el tema del esfuerzo físico ya mencionado antes, tiene un ritmo musical y un paso de baile asociado que son

particularmente pausados. Esto hace que se pueda bailar a un ritmo similar al caminar y no haya saltos o habilidades físicas que requieran mucha habilidad. Para algunos personajes se requiere un poco más de coordinación (especialmente los bloques de jóvenes) pero es muy difícil que a alguien se le diga que no puede bailar. Además, hay personajes tanto masculinos como femeninos que hacen referencia explícitamente a personas de mayor edad como veremos en este capítulo.

El *achachi* es un varón de edad avanzada. En las morenadas paceñas también existe el personaje haciendo referencia a un viejo y sabio que dirige la tropa de morenos de manera similar a un caporal y puede confundirse con aquel<sup>282</sup>. En el caso de la orureña, el relato de la danza asociado a la explotación minera interpreta el personaje como un esclavo de edad avanzada, que ha logrado cierta independencia y poder luego de haber desempeñado durante su juventud y madurez el cargo de caporal. Las características del personaje sugieren una posición social estable, pero presenta menos símbolos de poder que el caporal en ejercicio. En lugar del látigo o chicote llevan un cetro (imagen 37) y las máscaras suelen hacer referencia a su edad y posición representándolos calvos y con sombrero en lugar de casco. A diferencia del personaje en la morenada paceña donde no es muy central<sup>283</sup>, en la orureña, tienen un papel más protagónico y se organizan en bloques de una o dos filas de manera similar que los *figura-caporal* o las *figuras* femeninas.

Un último personaje masculino que hace referencia directa a grupos etarios específicos es el *super achachi*. Comparte muchas de las características ya mencionadas sobre el *achachi* pero tiene la particularidad de que la charretera es de un tamaño mucho mayor, haciendo referencia a la mayor importancia del personaje. En el AMBA, quienes bailan este personaje en general son referentes importantes de una fraternidad, directivos o ex-pasantes con mucha experiencia y tiempo de participación en la agrupación (imagen 38). Lo que los diferencia esencialmente de los *achachis* es el poder. El traje transmite una sensación de importancia y el personaje es bailado sólo por personas con gran influencia y estatus dentro de la agrupación, incluso si ello implica que el bloque sea más pequeño que otros.

En uno de los ensayos, un joven de cerca de treinta años, que tenía un buen estatus relativo a su edad dentro de la agrupación, se encontraba conversando con los

---

282 Eveline Sigl y David Mendoza Salazar, *No se baila así no más... Tomo II: Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia* (La Paz, 2012).

283 Ibid.

integrantes de los *super achachis* en los ensayos previos a la entrada de Avenida de Mayo. En un momento el joven hizo el comentario en broma de querer bailar como ese personaje, lo que despertó risas por parte de los integrantes del bloque, que eran solo dos o tres. El referente del bloque, quien había sido pasante de la fraternidad, le contestó de manera jocosa con un breve: "le falta barriga". El joven era un referente importante, tenía una posición económica estable, contactos sociales suficientes y pertenecía a una fraternidad de morenada en Oruro en donde bailaba año tras año y, aun así, no se consideraba que tenía el capital económico y social suficiente para integrar este bloque en particular. El comentario sobre la barriga, hace referencia a que para pertenecer a dicho bloque es necesario algo más, tener poder e influencia suficiente no solo para pertenecer a una fraternidad, sino para ocupar una posición de decisión y prestigio. No solo hace falta dinero, sino dinero suficiente como para ser pasante o directivo y además gran capital social en forma de influencia y contactos.

Lo anterior nos muestra, como mencionaba Helena Wulff en el trabajo citado, cómo las pujas por el *poder* también pasan por el *cuerpo* y por lo mismo, cómo los estudios sobre el cuerpo y la danza son importantes para abordar desde puntos de vista alternativos este tipo de procesos de disputa cultural. Que una característica como tener barriga, mal valorada en el ideal hegemónico de cuerpo, sea aquí un elemento que simboliza poder e influencia da cuenta de la riqueza de sentidos asociados a grupos sociales con visiones alternativas del mundo.

## **2. Las mujeres en la morenada orureña**

La danza de la morenada orureña, como muchas otras expresiones culturales, es una práctica que originalmente fue solo masculina y que con el tiempo fue incorporando personajes femeninos<sup>284</sup>. Sin embargo, la importancia y visibilidad de los personajes femeninos es cada vez mayor y su imagen suele ser usada en todo tipo de materiales de promoción de los eventos relacionados con la danza como folletos, afiches, o videoclips. La aparición de bloques de mujeres es relativamente reciente (segunda mitad del siglo XX) pero ha crecido y se ha diversificado rápidamente.

---

284 Esto también ocurre en otras danzas donde lo femenino es hoy muy importante. Para el caso del tango ver: María Julia Carozzi, «Circular o hacer figuras», en *Escribir las danzas. Coreografías de las Ciencias Sociales* (La Plata: Editorial Gorla-Ediciones de Periodismo y Comunicación, 2015), 87-116.

Hoy, la morenada orureña presenta diversas opciones para las mujeres que se acercan a la danza lo cual genera que, al igual que los personajes masculinos, exista una amplia diversidad y no un solo tipo de cuerpo específico. A continuación, haré una breve explicación de los personajes femeninos de la danza para ilustrar esta diversidad y las diferentes corporalidades asociadas.

### *Los principales personajes femeninos*

La *cholita orureña* es probablemente el personaje femenino más importante de la danza. Sólo existe en la morenada orureña (no en la paceña) y es el equivalente de los morenos para los varones. Es el único bloque femenino que está organizado en "tropa" (muchas filas y no solo una o dos) y puede formar grandes bloques de la misma manera que los morenos. Es probablemente el primer personaje donde las mujeres bailaron masivamente y lo hicieron como consecuencia de acompañar durante años a los varones, hasta que decidieron participar como bloque propio. Dentro de la danza, el personaje se ve como la pareja del moreno. Es un bloque con mucha inclusividad ya que al no existir el límite de una o dos filas puede crecer casi indefinidamente. No hay restricciones de edad y pueden bailar desde chicas muy jóvenes hasta mujeres de mayor edad. Los pasos utilizados tienen alguna complejidad, pero la repetición hace que puedan ser aprendidos con seguridad por cualquier participante. El traje consta de zapatos planos, pollera hasta la rodilla, blusa de manga larga y sombrero borsalino. Lo más llamativo y que diferencia al personaje de otros bloques es el poncho de vicuña profusamente bordado que cada participante se encarga de adornar y que gana en vistosidad con cada presentación (imágenes 39, 25 y 26). El traje también incluye una matraca más pequeña que la de los morenos, también de quirquincho (imagen 40). El personaje transmite alegría y sencillez.

La *dama antigua* o *ñaupa chola* es uno de los personajes femeninos de más reciente aparición. Es bailado normalmente por mujeres de mayor edad que además ostentan cargos de importancia e influencia dentro de la fraternidad. Durante mi visita al Carnaval de Oruro en 2014, los residentes en Buenos Aires me señalaron con interés el momento cuando pasaba bailando Claudia Fernández, presentadora de televisión y esposa del vicepresidente Álvaro García Linera, quien bailaba en un bloque de damas antiguas en la Morenada Central Cocanis. El traje hace referencia a

una figura de chola estilizada de finales del siglo XIX, proveniente de sectores urbanos medios y altos y sin relación con las cholos o "mujeres de pollera" más populares que son comunes en la morenada paceña (imagen 41). Los pasos son cortos y los movimientos están pensados para resaltar la elegancia del traje, por lo que son pausados y más enfocados en resaltar la figura y los gestos que en mostrar habilidad técnica. El traje también incluye una máscara que se usa de la misma manera que la de los morenos: obligatoria el sábado de carnaval y opcional el domingo. En Buenos Aires rara vez se usa la máscara, aunque ocasionalmente pueden verse algunas (imagen 43). Aunque en apariencia es el personaje más parecido a las "mujeres de pollera" que dentro de la fraternidad llaman "cholos paceñas" hay grandes diferencias tanto en los trajes como en los sentidos asociados a los personajes. Las cholos paceñas, aunque también pertenecen a élites regionales son de una extracción más popular y con un fuerte componente étnico. Como señala Eveline Sigl, la mayoría de las mujeres que bailan morenada paceña son cholos "verdaderas", es decir que usan ese tipo de indumentaria en su vida cotidiana, y no cholos "transformers" que son quienes sólo se visten así en contexto festivo<sup>285</sup>. La indumentaria de las damas antiguas no hace referencia a su vida cotidiana sino a un pasado de distinción y jerarquías de clase, alegórica de la actual posición social.

La *figura* es un personaje femenino normalmente bailado por mujeres muy jóvenes. El traje consta de una pollera muy corta, una blusa tipo corset muy escotada sin mangas ni tirantes dejando los hombros descubiertos. Guantes de encaje o satín hasta los codos y botas hasta la rodilla. Es un personaje inspirado en el teatro de revista<sup>286</sup> y está diseñado para resaltar la figura femenina de las jóvenes (imagen 42). Cada elemento del traje está profusamente adornado con pedrería y pequeños detalles que hacen alusión a la simbología de la danza mencionada en el capítulo anterior. En los últimos años es más fácil encontrar trajes en Buenos Aires que algunas bailarinas han comprado en Oruro y los venden o alquilan a otras participantes para los grandes eventos en calle o para fiestas o presentaciones privadas<sup>287</sup>. Lo ideal es que el bloque entero tenga trajes de un mismo color, pero para ello es necesario comprar o alquilar todos los trajes en Oruro y la logística y costos pueden ser complicados, por lo que

---

285 Sigl y Mendoza Salazar, *No se baila así no más. Tomo II*.

286 Ibid.

287 Recientemente están apareciendo bordadoras especializadas que pueden hacer uno o un juego de trajes directamente en Buenos Aires, pero se sigue prefiriendo traerlos de Oruro.

puede pasar que haya trajes de diferentes colores, incluso en Oruro. El bloque se organiza generalmente en una sola fila de seis a ocho integrantes por lo que en una fraternidad puede haber muchos bloques de figuras. Las coreografías de las figuras son las más complejas de la morenada y requieren un dominio de pasos básicos que se van combinando de diferentes maneras, dando la sensación que se improvisan en el momento. Son bloques que requieren mucha más práctica que los demás y por tanto suelen participar más activamente en los ensayos. Por lo vistoso de los trajes, suelen ser los personajes con mayor visibilidad en spots publicitarios o videoclips de los temas musicales que se componen para la danza (imagen 18).<sup>288</sup>

La *china morena*<sup>289</sup> es un personaje que está a medio camino entre las damas antiguas y las figuras. La falda va un poco arriba de la rodilla, los botines van bastante más abajo que las botas de las figuras y el traje va menos escotado y con los hombros cubiertos, aunque a nivel de ornamentación y factura guarda bastante similitud con el traje de figura. No se lleva poncho ni mantilla por lo que las manos van libres así que los pasos son más ligeros y amplios que los de la dama antigua, pero con menos movilidad y dificultad técnica que los pasos de las figuras. Se organiza en bloques de una o dos filas (imagen 44). Normalmente es bailado por mujeres de mediana edad. Al igual que las damas antiguas el traje completo lleva una máscara, pero rara vez se usa en el contexto de Buenos Aires. Aunque pareciera que es un personaje menos protagónico que los anteriores, es uno de los personajes más antiguos y probablemente el primer personaje femenino en aparecer y a partir del cual surgieron los otros personajes bailados por mujeres.

### *Los bloques de mujeres y la diversidad corporal*

Al consultar sobre las razones para seleccionar uno u otro bloque de mujeres es posible identificar diferentes tipos de criterios. Los varones suelen tener una mirada más acorde con una visión hegemónica de la belleza y el cuerpo femenino. Desde esta visión sería "obvio" que el personaje más indicado para comenzar es el de las *figuras*, símbolo de la belleza juvenil y que a medida que este *capital corporal* se

288 Hay otro personaje de aparición reciente en Oruro llamado "figura intermedia" o "morenita" que tiene una falda un poco más larga, botines, blusa hasta los hombros y una pequeña mantilla al hombro pero aún es poco frecuente en Buenos Aires.

289 El personaje descrito es el correspondiente al contexto de Oruro. En La Paz "China morena" puede hacer referencia al personaje que en Oruro se conoce como "Figura".

va perdiendo las mujeres circulan hacia otros bloques de manera inexorable. Este tipo de comentarios es recurrente entre los varones. Durante mi visita al Carnaval de Oruro, algunos de los varones residentes en Buenos Aires que viajaron estaban comentando los últimos acontecimientos de la fraternidad en Argentina. Sobre la salida de un bloque de chicas que había bailado de figuras el año anterior y que habían tenido conflictos con las directivas y decidieron disolver el bloque, uno de los chicos mencionó sobre las chicas en cuestión:

...pues es que ya no están para figuras, deberían pasarse a cholitas[...]por más que yo quiera bailar en los Jatun, pues el cuerpo no me da...<sup>290</sup>

Esta visión plantea una suerte de camino único según el cual las mujeres comienzan de figura y a medida que se hacen mayores y pierden la belleza juvenil van pasando de manera forzada por un circuito más o menos rígido y lineal de personajes: de figura a cholita, a china morena, a chola antigua. Este tipo de visión permea las directivas (que suelen tener una presencia masculina importante) y en ocasiones puede materializarse que pueda haber presiones para que alguna participante cambie de bloque porque no se considera que reúna las características corporales para determinado personaje. Esta visión puede incluso impactar reglamentos explícitos o implícitos de pertenencia a un personaje u otro. En una entrevista, un directivo orureño con mucha experiencia en fraternidades en Bolivia y en el AMBA, hablaba sobre la aparición de los bloques femeninos y los criterios que se consideran para asignar uno u otro bloque femenino a una integrante:

DON GERMÁN: ...después ya se integran señoritas jóvenes, las más bonitas, porque se empezó a hacer una selección de personas para que puedan bailar y ya empiezan a organizar lo que son los bloques de figuras, primeramente sin límite de edad, ya posteriormente por estatuto y debido a la afluencia de gente que quería bailar de figura y le gustaba la danza de la morenada empezaron a crearse los estatutos[...]para determinar las edades en las que puede participar una señorita: de 18 a 25 años de figura[...]hoy en día, desde figura pasan a chinas morenas, de chinas morenas pasan a cholas antiguas después de los 35 años.

---

<sup>290</sup> Los Jatun es un bloque de caporales de Buenos Aires que se caracterizan por su gran estatura. El joven en cuestión media alrededor de 1.60 metros lo cual haría impensable poder ingresar a tal agrupación.

Esta mirada es coherente con una visión hegemónica de la belleza y los cuerpos femeninos<sup>291</sup>, que privilegia como valores más importantes características corporales asociadas a la juventud. Esta mirada, bastante generalizada en nuestra cultura globalizada postula como valor máximo la juventud e intenta perpetuar de manera indefinida ese tipo de estética de manera artificial acudiendo a todo tipo de estrategias incluyendo técnicas como la cirugía plástica<sup>292</sup> o el uso de sustancias que supuestamente detienen el paso del tiempo ocultando o retardando las arrugas.

Sin embargo, en el contexto de la danza de la morenada orureña, si bien esta visión está presente, no es la única y la danza refleja visiones alternativas de las identidades corporales femeninas presentes en la cultura andina. Para empezar, la visión lineal simplista que muestra un solo camino posible en la circulación por los bloques no siempre se condice con la realidad de la experiencia personal e individual de las participantes. Un aspecto clave es la amplia versatilidad e inclusividad del bloque de cholitas, que más allá de ser un paso intermedio entre dos personajes específicos es un personaje que genera gran cohesión y compañerismo entre las mujeres, atrayendo participantes de todas las edades. Por otro lado, la selección de otros bloques femeninos tampoco guarda siempre el camino esquemático que narran varones y directivos. Para entender mejor cómo funcionan estas decisiones identitarias, es conveniente escuchar las propias voces de las mujeres que las toman.

Marina es la referente del bloque de cholitas orureñas de su fraternidad y dice ser la primera mujer que bailó como cholita orureña en Buenos Aires. En una entrevista cuenta cómo desde 1998 o 1999 se comenzó a acercarse a las fraternidades de morenada del AMBA, pero no se animó a bailar porque eran todas paceñas. Recién en 2003 trabajando en una emisora de la colectividad se enteró de un grupo de residentes provenientes de Oruro que querían fundar una fraternidad que bailara como se hacía en esa ciudad. Es pues una de las fundadoras de la primera morenada orureña en Buenos Aires y sobre la selección de su personaje en ese entonces cuenta:

MARINA: Siempre quise que la cholita orureña se luzca en el exterior, yo veía que todos podían traer de paceña, incluso vi algunas danzas de Cochabamba y dije ¿y por

---

291 Helen Gremillion, «The Cultural Politics of Body Size», *Annual Review of Anthropology* 34 (2005): 13-32.

292 Kathy Davis y Montse Conill, «De mujer-objeto a sujeto individualizado: Un enfoque biográfico de la cirugía estética», *Historia y Fuente Oral*, n.º 13 (1995): 57-71.

qué no una cholita orureña?

YO: ¿O sea que no lo pensaste mucho?

MARINA: No lo pensé mucho, tiene que ser cholita orureña y cholita orureña.

YO: ¿Y otras, nunca pensaste en figura, china, dama antigua...?

MARINA: No, no ...dama antigua por ahí en un momento si pensé, pero lo que más me atrajo siempre fue el coqueterío de la cholita orureña[...] la alegría que tiene, aparte el vestuario que tiene...es distinto, no es lo mismo, es algo extraordinario para mí...yo lo catalogo así.

YO: ¿Más que las figuras?

MARINA: Más que las figuras[...] porque la figura si bien como dice su nombre "figura"...en cambio la cholita es una tropera...y a mí me gusta ser tropera...[risas].

Marina nunca bailó como figura, en su juventud incluso bailó otras danzas que pueden estar asociadas a los grupos de jóvenes como los tobas, pero cuando se acercó la morenada siempre quiso bailar de cholita orureña. Respecto a otros personajes como la china morena o la dama antigua también se encuentran caminos y circulaciones que no coinciden con la visión lineal de cambio de personajes asociado exclusivamente al avance de la edad.

Flor nació en Buenos Aires, es hija de migrantes bolivianos, pero creció teniendo poco contacto con la colectividad y sus fiestas y solo se acercó nuevamente alrededor de los 25 años acompañando a su hermana menor, quien comenzó a bailar caporales. Solo comenzó activamente a bailar cerca de los cuarenta años casi por casualidad acompañando a una amiga que hacía parte de un bloque de figuras. Flor bailó dos años de figura y luego tomó la decisión de cambiar al bloque de chinas morenas. Sin embargo, no manifiesta que hubiera habido resistencia por parte de su bloque o directivos a que bailara como figura y la decisión la tomó de manera enteramente personal a medida que fue conociendo los diferentes personajes:

FLOR: El segundo año bailé re-cómoda, bailé re-bien, pero bueno dije no, basta de bailar de figura, ya cuando terminamos Charrúa yo ya había tomado la decisión. Yo ya había visto en Avenida de Mayo bailar el bloque de chinas morenas [...] y me gustaba el paso de china morena porque tienen un pasito medio parecido al de la vicuña [cholita orureña], viste? Entonces me parecía que era más divertido, me gustó. [...] Me gustó también el traje que era como, decile más recatado, o a mí me

parecía que era como más insinuante y sin tanto mostrar. [...] El baile significa en sí, tanto la figura como la china morena o todas como que viste que hay un ligero coqueteo, pero con el traje de figura como que te sentís muy expuesta. El traje es un corset que no te tapa los hombros que te da muy descubierta. La pollera tampoco te tapa mucho, son treinta centímetros, es cortito, a mitad del muslo y como que no te dan muchas ganas de coquetear, yo me mataba de risa de las caras que yo hacía[...]el de china morena, el traje me gustaba porque podés jugar, incluso igual no estás expuesta, como que tiene otra posición, me parece a mí.

Como vemos, la decisión de bailar de figura responde más a una casualidad y a medida que Marina va conociendo otros personajes decide cambiarse. El cambio también se hace como una opción activa de seleccionar un personaje que va más acorde a su idea de la expresión de lo femenino y no como una decisión de resignación por no poder continuar en un personaje en el que supuestamente todas las mujeres deberían querer bailar según el canon hegemónico de belleza y femineidad.

En cuanto al personaje de chola antigua, que según la visión esquemática presentada antes es bailado por mujeres mayores, los caminos hacia el personaje tampoco son tan lineales como esta visión parece sugerir. Gloria, es de la región de Tarija en el sur de Bolivia, cerca de la frontera con Argentina y baila como chola antigua en una fraternidad de Buenos Aires hace varios años. La selección del personaje de Gloria va completamente en contravía del deber ser explicado antes:

GLORIA. “Tenía mis 16 años que yo empecé a bailar directamente dama antigua, cosa que no debería [...]a los 16 es más para figura [...] pero a mí de entrada me gustó siempre dama antigua...”

YO: ¿No te llamó tanto la atención otro bloque?

GLORIA: Nada, me invitaban, pero nunca se me dio, siempre dije dama antigua y de ahí no salí...”

YO: “Y del bloque de damas, ¿qué te parecía particular?”

GLORIA: “Su elegancia, su ropa, siempre me gustó su ropa”

YO: ¿Alguna vez pensaste en bailar en algún otro bloque?

GLORIA: No.

Aunque era consciente de los sentidos asociados a los diferentes personajes

femeninos Gloria se decidió por la chola antigua desde muy joven. Las únicas danzas alternativas que baila son las tradicionales de la zona de Tarija como chacareras, cuecas y otras. Hasta aquí podemos ver que las experiencias de las mujeres al elegir los diferentes personajes de la danza suelen tener motivos más complejos que simplemente encajar en ciertos patrones de belleza o cumplir una regla simple de circulación por los bloques de acuerdo a la edad. Sin embargo, esa visión hegemónica es fuerte y está presente en el ambiente de la morenada orureña y con frecuencia sí impacta más visiblemente en la práctica de las danzas permeando incluso la legislación interna de algunas fraternidades.

La morenada (Fraternidad Reyes Morenos) Ferrari Ghezzi es famosa entre muchos de los bailarines de la danza orureña (principalmente varones) por tener “muy lindas figuras”. Entre las preferencias de los residentes en Buenos Aires sobre fraternidades para bailar en Oruro siempre están en primer lugar las morenadas Central y Central Cocanis por criterio de tradición, pero la Ferrari siempre es objeto de comentarios por este motivo. Los integrantes dicen que las figuras de la Ferrari “son todas modelos” y que hay estrictas reglamentaciones para el ingreso como figura como pueden ser una estatura mínima o un máximo de edad estricto además de la exigencia de ser solteras. En resumen, el modelo de belleza de la Ferrari es justamente el modelo de belleza hegemónica: mujeres blancas, jóvenes, delgadas y altas, todo lo opuesto a las características de muchas mujeres andinas. En Oruro hay algunas casas de moda famosas por la calidad de sus trajes, principalmente de figura, que son muy valorados por las bailarinas y muy costosos de comprar o alquilar. En las portadas de las revistas y catálogos el tipo de mujer que se muestra es precisamente ese modelo de belleza hegemónica (imagen 45). Durante mi visita al Carnaval de Oruro 2014 fui invitado a una de las recepciones de la fraternidad Ferrari Ghezzi. Un detalle que me llamó poderosamente la atención fue que en todas las mesas había revistas que ofrecían productos y servicios, muchos de las cuales eran tratamientos y productos de belleza. Dentro de los avisos aparecían varios ofertando servicios como cirugías plásticas y otros procedimientos estéticos.

Fallon es hija de migrantes bolivianos, nació y creció en Buenos Aires y ha bailado en diferentes fraternidades orureñas locales, pero también viaja todos los años a Oruro para bailar con la fraternidad Ferrari Ghezzi. Durante un viaje, estuvo en Oruro durante el último convite y decidió averiguar para bailar al año siguiente:

FALLON: Cuando yo vi el carnaval, vi la Central, los Cocanis[...] la verdad que no me atrajo, no sé por qué, no me atrajo la vestimenta [...] Vi la Ferrari, vi los colores y me llamó la atención. Será lo uniforme pienso yo porque estudiaba diseño de indumentaria y era como que estaba más interesada en eso, yo creo eso. Y nada, busqué el correo, escribí escribí, me contestaron, tuve la suerte de que una de las directivas estaba acá [en Buenos Aires], hablé con esa persona, me tomaron la prueba, me tomaron las medidas porque en ese bloque son más exigentes, te toman las medidas, entonces me dijeron bueno sí.

YO: ¿Y te hicieron una prueba entonces?

FALLON: Sí, me midieron, midieron la contextura porque son tan detallistas que tenía que entrar en una fila que tengamos la misma estructura por decir de alguna forma para ser más parejo, para que se vea visualmente bien. Eso es lo que tiene [el bloque] La Paz, son más organizados. Y bueno había una fila que había dos o tres vacantes si no me equivoco y ahí entré yo.

Desde el principio Fallon señala la importancia de los requisitos de entrada que incluyen “medidas” corporales para ver si encaja correctamente en el patrón de belleza que requiere la fraternidad para sus bloques de figuras. En un principio no tuvo inconvenientes y luego bailó varios años alternando con algún otro bloque, pero siempre principalmente de figura. Sobre el requisito de edad dice:

YO: ¿Y ahí en la Ferrari qué requisitos hay?

FALLON: También [...] de la altura no recuerdo, pero creo que no hay problema, con la edad sí.

YO: ¿Cuál sería el requisito de edad?

FALLON: 24 a 27 años me parece, creo que ahora lo ampliaron hasta los 28.

YO: ¿Y luego de eso habría que cambiarse de bloque?

FALLON: Sí, hay que cambiarse de “especialidad” le dicen.

Si bien el tema de los requisitos de edad para bailar de figura puede ser algo subjetivo y depender de muchos factores dependiendo del contexto y la fraternidad, en la Ferrari, el momento de la decisión y los mecanismos para efectivizar el cambio son bastante concretos:

YO: ¿Y lo del cambio de bloque fue decisión tuya?

FALLON: Cuando yo ya pasé la edad, porque yo ya soy grande, yo tengo 33 años...

YO: Cuando arrancaste estabas dentro de la edad...

FALLON: Sí, menos todavía, estaba de 22....

YO: ¿Y cuando pasaste, te dijeron algo?

FALLON: Cuando llegó mi edad me dieron una carta, te dan una carta de agradecimiento...es como que te invitan a cambiarte [...] Me llegó, yo la acepté y me estaba cambiando de fila y me dijeron: vos podés seguir bailando de figura[...] igual la directiva me dijo que no tenía problema, que tenía el físico todavía y que podía bailar, así que seguí hasta que el año pasado no se me dio por bailar, por los tiempos, el trabajo y todo, la verdad ya tampoco me preocupé tanto de estar.

Así que incluso en este contexto tan estricto en cuanto a las características físicas solicitadas, el requisito de la edad puede ser flexible, en particular para mujeres que han entrado dentro de los requisitos y conservan el capital social y corporal requerido para mantenerse en el personaje aún después de pasar la edad límite. Así que en el caso de Fallon, aún después de pasar la edad establecida, la regla no se cumplió a rajatabla y la decisión seguía estando en sus manos.

Por último, es importante señalar que estos requisitos, si bien tienen un componente centralizado en las directivas y los reglamentos, se aplican de maneras diferentes dentro de cada fraternidad, bloque o fila que pueden tener sus propios requerimientos específicos, más o menos exigentes. Algunos bloques pueden insistir en hacer dieta o “cuidarse” para mantener una apariencia determinada, exigir que los trajes sean de determinado diseñador o diseñadora o solicitar otros requisitos:

YO: ¿Y el traje tiene que ser de Mónica o alguna bordadora en particular?

FALLON: No, eso por ejemplo es indistinto. A mí me ha pasado que me invitaron a bailar a un bloque de Cochabamba[...]una conocida, cuando viajé a Miami [a bailar con la fraternidad] la conocí, me encantó el traje y cuando le pregunté era un diseño de ella, me encantó. Al año siguiente me invitó a bailar a su bloque, hablé, hicimos videollamada con las chicas y uno de los requisitos era operarse [...] me pidieron específicamente que esté operada... [*hace gestos con las manos*]

YO: ¿Qué te hicieras un aumento de busto o algo así?

FALLON: Si

YO: ¿Y eso era requisito para toda la fila?

FALLON: Sí, para la fila sí[...]Ella era del bloque Cochabamba y ahí me dijo de los requisitos[...]no debe haber problema, pero cuando ya nos pusimos a hablar seriamente una de las chicas me saltó con eso. Yo me reí y le dije, ¿me estás hablando en serio? “Sí, es uno de los requisitos, todas estamos operadas”.

Si bien dicho procedimiento estético no es una exigencia generalizada, es claro que la estética promovida por la fraternidad si tiene mucho que ver con el patrón hegemónico de belleza que se repite hasta el cansancio en los medios y dentro del cual los procedimientos estéticos quirúrgicos son moneda corriente especialmente en contextos de entretenimiento y consumo masivo. No es casualidad que la misma fraternidad que está más vinculada a sectores relacionados con actividades económicas más afines a un modelo capitalista globalizado (ver capítulo 1) sea justamente la que busca alcanzar patrones de belleza femenina también asociados a la sociedad de consumo globalizada donde la imagen estereotipada de las mujeres se utiliza como gancho para generar consumo. Sin embargo, como vimos, esta visión es solo una posibilidad y hay visiones alternativas provenientes de sistemas simbólicos y culturales originarios que aportan otras formas de entender la femineidad.

#### *Trenzas y cholitas: símbolos de etnicidad y modelos alternativos de femineidad*

Al margen de los variados sentidos identitarios asociados a los diferentes bloques femeninos, hay un elemento unificador que es omnipresente en la estética femenina de la morenada orureña: las trenzas. Durante la preparación de las presentaciones se suele citar unas horas antes a los y las participantes en la sede de la fraternidad y allí tiene lugar una suerte de ritual que se repite sin falta antes de cada presentación: el trenzado. Con cierto entrenamiento y habilidad, otros procesos de preparación como el maquillaje pueden ser realizados por la misma participante, pero el trenzado necesariamente requiere de la colaboración de otra persona, por lo que es necesario llegar con tiempo y ponerse de acuerdo para ayudarse (imagen 46). Es un proceso lento que debe hacerse con cuidado para entretejer adecuadamente borlas o pompones que alargan las trenzas y las adornan para que combinen con los colores de la fraternidad, el traje o las banderas de Bolivia y Argentina. Esta característica estética lleva asociada una fuerte carga identitaria relacionada estrechamente con los

pueblos indígenas y rurales.

El cuerpo es un medio para manifestar y poner en cuestión sentidos identitarios. Silvia Citro, Lucrecia Greco y Manuela Rodríguez, siguiendo la perspectiva fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty, explican cómo el cuerpo no es solamente una herramienta material de carácter pasivo sino que constituye un factor productor de sentidos, con importantes posibilidades de impacto en la vida social<sup>293</sup>. Las autoras retoman el concepto de *corporización* (embodiment) como una mirada de lo corporal como elemento central en la experiencia cultural. En su trabajo afirman que las *performances* que implican movimientos y percepciones corporales hacen que quienes las practican de manera repetitiva puedan

(...) experimentar procesos de cambio en sus imágenes corporales y en sus modos kinésicos y perceptuales, y estos cambios corporales pueden ser una fuente para promover nuevos significados culturales, reformular identidades personales y sociales, o aún, para reestructurar ciertas relaciones de poder<sup>294</sup>.

Por lo mismo dicha corporalidad puede intentar ser controlada ya que puede funcionar como un medio para reivindicar identidades culturales y promover transformaciones sociales. Gabriela Karasik, analizando los sentidos de la indumentaria en el norte de Argentina, explica cómo durante la colonia el control de la corporalidad era crucial. Medidas como la imposición del corte de cabello eran usadas para controlar actitudes sociales que pudieran parecer peligrosas y generaban reacciones que podían incluso escalar a rebeliones violentas<sup>295</sup>.

Según Carmen Ibañez, en el mundo andino existen criterios de belleza propios que son contrastantes con el modelo hegemónico de belleza femenina. Una contextura rellena y fuerte está asociada con ideas de reproducción y supervivencia. El cabello largo y grueso es valorado como símbolo de abundancia y prestancia<sup>296</sup>:

---

293 Silvia Citro, Lucrecia Greco, y Manuela Rodríguez, «Cuerpos e identidades en la danza de orixás, entre Brasil y Argentina», *Claroscuro. Revista del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural. Año VII, N7, diciembre de 2008*, diciembre de 2008, 4.

294 Ibid.

295 Gabriela Karasik, «Subalternidad y ancestralidad colla: transformaciones emblemáticas y nuevas articulaciones de lo indígena en Jujuy», en *Movilizaciones indígenas e identidades en disputa*, ed. Gastón Gordillo y Silvia Hirsh (La Crujía, 2010).

296 Carmen Ibañez, «El cuerpo como evidencia: etnicidad y género en los Andes», *Forum for Interamerican Research* 10.2 (noviembre de 2017): 66-84.

Así entonces, si la cultura de género hegemónica que vivimos nos reitera constantemente las representaciones de feminidad en torno a un ideal de belleza como norma, el cuerpo de las indias de los Andes se presenta como un ejemplo concreto de rebeldía e interpelación; no es una rubia delgada [...] el modelo a seguir, al contrario, es la redondez del cuerpo, las caderas anchas que tienen una relación directa con la fecundidad, las trenzas gruesas, los lunares en la cara, algunos de los rasgos sobresalientes de un tipo de belleza que contradice con el impuesto<sup>297</sup>.

En contextos urbanos, las largas trenzas evocan identidades rurales e indígenas<sup>298</sup>. Justamente en este medio, dichos imaginarios de belleza entran en interacción, contradicción y disputa con los modelos de belleza hegemónicos y por tanto quienes portan esas marcas identitarias pueden ser objeto de discriminación. No solamente las características corporales, sino también la indumentaria, guardan sentidos identitarios contrastantes con los patrones dominantes. Lo que se entiende por deseable o erótico puede ser muy diferente a lo difundido por la cultura dominante. Según Ibañez:

En los andes bolivianos, tanto en el área rural como en el urbano[sic], mostrar la piel no se considera erótico, pues la idea del desnudo no está asociada a lo sexual, las mujeres indígenas llevan mucha ropa, mientras mejor situación social y económica tenga una mujer, entonces lleva más enaguas.<sup>299</sup>

Tal como señalaba una de las entrevistadas, mostrar demasiada piel no hacía fácil desplegar su femineidad cómodamente, al contrario, ir un poco más tapada facilitaba una actitud más "coqueta" y desinhibida que el traje de figura. En ese contexto, Ibañez interpreta el portar dichas características como una estrategia de resistencia desde lo corporal. Una forma de reivindicar identidades étnicas desde las características in-corporadas o *corporalizadas* que logran proponer exitosamente modelos de belleza femenina anclados en lo local, lo regional y lo étnico, y que pueden ser alternativa real a la homogenización asociada a procesos de globalización capitalista, donde el cuerpo es una mercancía más. La idea de lo *corporalizado*

---

297 Ibid., 67.

298 Como menciona Silvia Rivera Cusicanqui en una entrevista, la *birlocha* es la chola que renuncia al mundo originario para ingresar al mundo urbano, con frecuencia cortándose las trenzas. Ver: <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8062/9467?temporada=8>.

299 Ibañez, «El cuerpo como evidencia: etnicidad y género en los Andes», 77.

también ha sido usada por Canevaro y Gavazzo para analizar otras formas como los migrantes bolivianos y peruanos pueden disputar sentidos hegemónicos a partir de prácticas corporales<sup>300</sup>. El uso de lo *corporalizado* en lugar de *cuerpo* tiene que ver con una experiencia que trasciende lo puramente biológico e incluye los sentidos y la experiencia asociados a lo corporal y su utilización para cuestionar sentidos sociales como la discriminación. Relacionándolo con el caso presente, dichas prácticas estéticas constituyen "resistencias y estrategias creativas de sobrevivencia cultural que mujeres como las cholitas e indias en Bolivia están poniendo en cuestión"<sup>301</sup>.

Estos modelos alternativos de feminidad contrastan con el modelo dominante, que poco a poco ha ido introduciéndose dentro de las danzas. Evelin Sigl muestra cómo el personaje de la "figura" está inspirado en el ideal de belleza blanco europeo y fue el primer personaje donde las mujeres de clases acomodadas de la zona de Oruro se sintieron representadas y al cuál se sumaron masivamente. En este sentido, en un principio hubo cierta resistencia a incorporar las trenzas, símbolo de etnicidad originaria pero finalmente se terminó adoptando<sup>302</sup>. En la morenada orureña conviven y ocasionalmente entran en disputa estos dos criterios de feminidad, el hegemónico y el originario, personificados en las figuras y las cholitas orureñas. Normalmente esta convivencia suele ser pacífica, pero puede haber espacios en los cuales hay tensiones entre uno y otro ideal estético.

El contexto en el cuál suele haber más tensiones son los reinados intra o inter-fraternidades. Son eventos que guardan gran similitud con los reinados de belleza, pero con la diferencia que incluyen un componente importante de conocimiento de las danzas y su contexto social. Estos eventos incluyen desfiles en traje de gala y preguntas sobre las danzas y las fiestas en las cuales se bailan, pero también una o varias rondas de baile donde las aspirantes muestran su dominio de la danza. Las ganadoras ostentan el título de "predilecta" o *ñusta* de su fraternidad y tienen la responsabilidad de representar a la misma en eventos inter-fraternidades. También se eligen una primera y una segunda princesa que ejercen de suplentes en caso de que la predilecta tenga algún inconveniente.

La diversidad de bloques de mujeres hace difícil unificar los criterios para realizar un juicio justo de las habilidades de las aspirantes. Dentro de las morenadas

---

300 Canevaro y Gavazzo, «Corporalidades de la migración», 31.

301 Ibañez, «El cuerpo como evidencia: etnicidad y género en los Andes», 79.

302 Sigl y Mendoza Salazar, *No se baila así no más. Tomo I*.

orureñas normalmente se presentan como candidatas integrantes jóvenes de bloques de figuras y cholitas orureñas. Las figuras tienen la ventaja de su traje, que representa el ideal de belleza hegemónico y de pasos más complejos para demostrar su habilidad. Las cholitas suelen echar mano de su dominio de los pasos de baile, que son menos difíciles técnicamente pero también exigentes de aprender y un derroche de alegría y encanto representado en la forma de mover la pollera (más corta que la pacaña y por tanto más flexible), la alegría, el canto de las letras de las canciones y el dominio de la matraca que se debe hacer sonar con la música como un instrumento en momentos específicos. Aunque es común que ganen representantes de las figuras, normalmente las cholitas orureñas dan una buena pelea, logrando siempre alzarse con alguno de los títulos de princesa y ocasionalmente con el de predilecta y también pueden tener un título de predilecta propio de su bloque (imagen 47).

Lo anterior ilustra cómo el modelo hegemónico de belleza puede ser puesto en disputa por uno o varios modelos alternativos de belleza provenientes del mundo andino. Si bien la carga simbólica del modelo de belleza blanco-europeo/anglosajón es muy fuerte y su omnipresencia hace que cale profundo en los sectores urbanos bolivianos y en el contexto migratorio de Buenos Aires, la danza puede servir de campo de disputa donde otros modelos estéticos pueden tener una fuerza similar y establecer un equilibrio en ese proceso de resistencia.

### **3. Lo *q'íwsa* y lo *trans* en la morenada orureña**

El transformismo está muy extendido en el mundo andino. La figura de hombres heterosexuales que se visten como mujeres es común en determinadas fechas con una intención principalmente festiva y ritual. Evelin Sigl explica cómo las danzas andinas están estrechamente ligadas al calendario agrícola y las danzas del tiempo de lluvias previo al carnaval generalmente tienen asociados sentidos alusivos a la fertilidad que incluyen juegos de coqueteo y provocación<sup>303</sup>. En este contexto es común que hombres vestidos de mujer representen "actos obscenos" con otros hombres. Como explica Sigl, este tipo de transformismo es diferente al LGBT más urbano ya que no se intenta pasar como mujer sino que lo que constituye un elemento

---

303 Eveline Sigl, «Erotismo, sexualidad y humor en las danzas del altiplano boliviano», *Maguaré* 26, n.º 2 (1 de julio de 2012): 51-86.

humorístico es justamente la ambigüedad de elementos masculinos y femeninos<sup>304</sup>.

Estos personajes masculino/femeninos están englobados en el concepto quechua/aymara de *q'iwa* o *q'iwsa* que denota un tipo de personas o entidades que tienen características tanto masculinas como femeninas y cuyo significado es de difícil traducción al castellano<sup>305</sup>. Términos más urbanos como "drag queen", "transgenero", "homosexual" o "maricón" (despectivo) no logran expresar los complejos significados que tiene el concepto en lengua originaria que va mucho más allá que la mera orientación sexual<sup>306</sup>. El término académico más cercano probablemente sea el de *queer* que incluye muchas de estas características. Como dice Kathy Rudy: "ser *queer* no se trata de ser gay, sino de estar comprometido a cuestionar lo que es percibido como normal"<sup>307</sup>. Lo *q'iwsa* implica cierta indefinición, un punto medio en muchos sentidos. Como explica Sigl, en el mundo andino estos personajes femeninos son interpretados por niños y jóvenes que aún no se consideran "personas completas" hasta que se casan<sup>308</sup>. El personaje que en el contexto originario representa este tipo de identidad es la *awila* o *awicha*, presente en muchas danzas<sup>309</sup>. En el contexto urbano este personaje se adaptó dando nacimiento a personajes importantes en varias danzas folclóricas: la *awila* en la *kullawada*, la *china supay* en la *diablada* y la *china morena* en la *morenada orureña*<sup>310</sup>.

#### *La china morena masculina o "carichola" y la creación de los bloques femeninos*

El primer personaje femenino que aparece en la *morenada orureña* es la *china morena*<sup>311</sup>, *china negra* o *carichola*. El personaje nació hacia 1920 en la *Morenada Central Oruro*, luego se difundió a otras fraternidades y a La Paz pero desapareció de allí y actualmente solo se encuentra en Oruro en las fraternidades *Central Cocanis* y *Zona Norte*<sup>312</sup>. Al igual que la *Awila*, el personaje es bailado por hombres

---

304 Ibid., 67.

305 Sigl menciona la dificultad de explorar el concepto al realizar las entrevistas en castellano.

306 Sigl, «Erotismo, sexualidad y humor en las danzas del altiplano boliviano», 75.

307 Rudy, «Queer theory and feminism», 197.

308 Sigl, «Erotismo, sexualidad y humor en las danzas del altiplano boliviano», 74.

309 Sigl y Mendoza Salazar, *No se baila así no más. Tomo I*.

310 Sigl, «Erotismo, sexualidad y humor en las danzas del altiplano boliviano», 78.

311 No confundir con la *china morena* femenina descrita antes que es un personaje posterior ni con el uso paceño de "china morena" que es sinónimo de la "figura" en Oruro. Para evitar confusiones en adelante se usará el término "carichola" que es el usado por residentes orureños en Bs. Aires.

312 Sigl y Mendoza Salazar, *No se baila así no más. Tomo I*.

heterosexuales y es el origen de todos los personajes femeninos que se fueron construyendo modificando poco a poco las características de la indumentaria (imagen 48). Es un personaje extremadamente raro y bailado por muy pocas personas incluso en Oruro. Es motivo de gran orgullo para las morenadas que aún conservan el personaje y es interpretado como una muestra de mayor apego a la tradición y espíritu folclórico de la danza. En Buenos Aires, el personaje es prácticamente desconocido, aunque en 2015 una fraternidad logró traer a uno de los bailarines del personaje más importantes de Oruro lo cual causó un revuelo tremendo. Iván es un joven de entre 25 y 30 años, nacido en Buenos Aires y que hace algunos años ha incursionado en el personaje de la *carichola*. Sus padres son de la zona de Oruro y baila de moreno en la Morenada Central Cocanis desde 2008. Hace unos años se interesó por el personaje de la china negra/carichola. Originalmente conoció a Don Jaime Flores, uno de los dos bailarines que interpretan el personaje en dicha fraternidad y luego fue conociendo el personaje:

IVAN: Nada, bueno, fui viendo cómo bailaba, aunque me parecía un poco extraño.

YO: No conocías...

IVAN: No conocía, no[...]cuando empecé a andar con ellos recién ahí me explicaron de qué bailaban[...] y en un momento me cautivó...me gustaría bailar de esto dije y empecé a hablar con todos.

Luego de algunos problemas buscando una fraternidad en Buenos Aires finalmente en 2015 logró incursionar en el personaje:

IVAN: Y nada, fue genial, fue una emoción terrible.

YO: Y el tema de investigación de los pasos ¿cómo fue? ¿fue difícil?

IVAN: Fue viendo los videos... y allá en Oruro ya tenía más contacto con el tío Jaime[...] yo le digo tío y a veces íbamos a su casa y ahí me explicaba viste, el levantamiento de la pollera, los pasos [...] los pasos me costaban, yo bailo folclore nacional [argentino] pero este paso me re-costaba[...] y nada, me explicó que era todo taco-punta taco-punta y hasta que le agarré la mano[...] luego lo fui perfeccionando de a poco y luego se dio la oportunidad de que don Jaime vino a bailar acá..."

La importancia del personaje de China Negra o carichola reside en que es el

origen de todos los otros personajes femeninos<sup>313</sup>. Los otros personajes pueden verse como diferentes configuraciones de este personaje original donde se modifican diferentes variables como el largo de la pollera, el largo de las botas, la ausencia, presencia o lo pronunciado del escote, entre otras características. El estilo de baile aún guarda mucha de la picardía y alegría de la identidad *q'wisa* acentuando la ambivalencia entre lo masculino y lo femenino por medio de elementos como la máscara. Los personajes derivados de la carichola por el contrario, son personajes abiertamente femeninos aunque algunos como la china morena y la dama antigua conserven la máscara. Estos personajes femeninos, sin embargo, están estrechamente ligados con los elementos mencionados del mundo andino y por mucho tiempo las mujeres que bailaban eran quienes se reconocían en este tipo de identidad mestiza urbana con importante influencia indígena. Las mujeres de sectores medios-altos no solían participar de este tipo de danzas hasta que se creó un nuevo personaje donde el transformismo también tiene un papel destacado en su creación: la *figura*.

### *La presencia trans*

En este caso se trata de otro tipo de transformismo diferente al derivado del mundo originario. Hacia los años 70's algunos estilistas homosexuales urbanos tomaron los personajes femeninos derivados de la china negra y crearon un nuevo personaje femenino inspirado en el teatro de revista y vedetes internacionales: la *figura*<sup>314</sup>. El mismo está inspirado en el modelo de belleza hegemónico y al contrario de su predecesor no intenta resaltar la ambivalencia de género sino exaltar la femineidad. Este nuevo personaje permitió incluir en la danza un modelo de belleza femenino que sí podía ser adoptado por las mujeres de las clases medias y altas y con frecuencia fueron motivadas por los mismos creadores del personaje, que eran sus propios estilistas. De esta manera el personaje se popularizó con la llegada masiva de mujeres jóvenes urbanas y sus creadores gradualmente dejaron de ser tan protagónicos y visibles como al principio. En el caso de la danza este transformismo puede ser tanto del tipo “drag” (que no implica necesariamente ser homosexual)

---

313 Probablemente la cholita orureña sea una excepción según lo explicado antes y su origen esté más asociado al acompañamiento de los morenos. Ambas teorías coexisten según la fuente que se consulte.

314 Sigl y Mendoza Salazar, *No se baila así no más. Tomo I.*, 247.

como también pueden incluir la presencia de personas trans-género. Esta presencia es más común en los bloques de figuras, aunque también es común en otros bloques femeninos (imagen 49). La presencia de transformismo masculino, tanto de origen rural originario como de origen urbano metropolitano es común en varias danzas folclóricas urbanas de Bolivia, pero dentro de la morenada orureña tiene una importancia especial. Su influencia creativa ha sido crucial para la aparición y difusión de los personajes femeninos tanto en su vena rural-originaria como en personajes urbanos más recientes<sup>315</sup>.

#### **4. La construcción y disputa de sentidos corporales en la danza**

Claudio Fernando Díaz y Natalia Elisa Díaz analizan la influencia del ideal de cuerpo de la danza clásica y su influencia en la configuración de las danzas folclóricas en Córdoba, Argentina durante el siglo XX. En su trabajo explican cómo la conformación del campo del folclore en la Argentina durante la primera mitad del siglo XX en su búsqueda de legitimidad adoptó los modelos corporales derivados del ballet: rigidez y fuerza en los hombres y pasividad y liviandad en las mujeres<sup>316</sup>. En palabras de los autores, los “cuerpos populares fueron excluidos de los espectáculos folclóricos, excepto en condición de público”<sup>317</sup>. Este proceso de expropiación tenía un fuerte componente ideológico nacionalista que tomaba las danzas populares, antes despreciadas, y luego las devolvía re-codificadas. Los autores cuentan cómo durante la segunda mitad del siglo XX apareció un circuito alternativo que intentaba recuperar los *cuerpos populares* en el contexto folclórico, cuestionando muchos de los paradigmas derivados de la construcción del cuerpo del ballet, rompiendo con la estructura jerárquica de "artistas" y "público" y generando transformaciones como la abolición de la tarima y la ampliación de pistas de baile donde todas las personas pudieran participar.

---

315 En la Kullawada existen *awilas* tremendamente reconocidas como París Galán, que es prácticamente una "rock star" e invitada frecuentemente a bailar en diferentes ciudades de Bolivia y el extranjero, incluyendo Buenos Aires.

316 Para el análisis de intentos por generar una diversidad corporal alternativa al ballet ver: María Paz Brozas-Polo y Miguel Vicente Pedraz, «La diversidad corporal en la danza contemporánea: una mirada retrospectiva al siglo XX», *Arte, Individuo y Sociedad* 29, n.º 1 (2017): 71-87.

317 Claudio Fernando Díaz y Natalia Elisa Díaz, «“Devolverle el cuerpo a la gente”. Danzas folclóricas y disputas por los sentidos de corporalidad» (IX Reunión de Antropología del Mercosur, Curitiba PR., 2011).

Ante este panorama, es evidente el tremendo potencial que brindan otras tradiciones artísticas que recorrieron caminos diferentes a la música y danza académicas del norte global y que pueden ofrecer marcos donde un espectro de corporalidades más amplia tiene lugar. La descripción de los diferentes personajes femeninos dentro de la morenada orureña muestra cómo la influencia de cosmovisiones alternativas a las visiones estéticas del norte global puede ofrecer espacios artísticos donde los participantes se sientan más integrados y que planteen otro tipo de relaciones entre quienes participan de los espacios de música y danza.

El caso de las danzas bolivianas en Buenos Aires es un ejemplo paradigmático de cómo el sur global puede ofrecer alternativas a las visiones hegemónicas de cultura difundidas por los medios de comunicación globales y cómo, al volver la mirada sobre nosotras y nosotros mismos es posible cuestionar y presentar alternativas a los modelos corporales homogeneizados dominantes. A continuación, mostraré un ejemplo de cómo una mirada atenta sobre las prácticas culturales y artísticas provenientes del sur global puede ser la materia prima para producir conocimiento teórico con la solidez y pertinencia suficiente para ser aplicado a campos más generales.

Thomas Turino ha construido un marco de análisis para performances musicales que es perfectamente aplicable a los contextos de danza y que es pertinente para el caso estudiado aquí. El autor parte de observar que en el mundo de la industria musical parece haber una cantidad considerable de etiquetas que identifican estilos muy variados que a su vez tienen muchas subcategorías: folk, popular, classical, world music, (rock) root, psicodelic, alternative, grunge, glam, punk, (metal) heavy, speed, death y un largo etcétera<sup>318</sup>. Turino señala que es importante prestar menos atención a los materiales musicales específicos y más al contexto social en el cual tiene lugar la performance. Es necesario identificar el marco para un determinado tipo de música, su ideología, sus imaginarios y sus expectativas, así como la interacción entre quienes ejecutan las músicas y quienes las escuchan y las características del lugar y los detalles de cómo tiene lugar el evento artístico.

Siguiendo este criterio, el autor propone cuatro "campos musicales" (derivados de Bourdieu) entre los que destacaré dos: las performances

---

318 Turino, *Music as Social Life*.

*presentacionales* y las performances *participativas*<sup>319</sup>. Turino propone que la gran variedad de estilos musicales mencionados antes puede agruparse básicamente en dos modos de hacer música (y danza). En las performances *presentacionales* hay una serie de características que se repiten independientemente de la etiqueta estilística: hay una separación entre ejecutantes y público, se busca un nivel de habilidad musical similar entre ejecutantes, los ensayos son especializados enfocados en detalles y con participación exclusiva de los artistas, hay énfasis en el virtuosismo individual, variabilidad de ritmos y métricas para construir un discurso musical variado y por último: hay un "marco" físico (en el sentido de enmarcado de un cuadro) de la presentación que hace énfasis en los artistas de manera separada al público, normalmente representado en el escenario o tarima. Como podemos ver, esta descripción corresponde a la vasta mayoría de las músicas y danzas que se mueven en el circuito de la industria y que interactúan de manera estrecha con la economía de mercado, donde la música es una mercancía más.

En las performances *participativas* por otro lado, tienen lugar lógicas diferentes. En primer lugar, no siempre hay una clara diferenciación entre "artistas" y público. Quienes no están tocando, cantando o bailando, en un determinado momento pueden sumarse (y se espera que lo hagan) al grupo que interpreta de manera activa la pieza en cuestión. Los ensayos normalmente no se concentran en las habilidades técnicas sino en la socialización y generan la sensación de que cualquiera puede entrar y participar. No quiere decir que sean expresiones artísticas donde no hay dificultad, sino que la misma no es un criterio de entrada y que existen múltiples niveles de dificultad y múltiples curvas de aprendizaje de tal manera que siempre hay un rol o papel donde se puede entrar independientemente del nivel de conocimiento. Estas performances pueden restringir un poco el nivel de creatividad y visibilidad individual, pero a cambio promueven la participación y suelen incluir activamente a una mayor cantidad de miembros de un grupo social que las performances *presentacionales*. Las formas musicales pueden ser menos variadas y más cíclicas incluyendo muchas repeticiones, lo cual facilita el aprendizaje sobre la marcha<sup>320</sup>.

319 Ibid., 23.

320 Como podemos ver, este tipo de performances son menos frecuentes (o menos visibles) a nivel global, pero nos suenan más familiares desde el contexto latinoamericano. De hecho, los ejemplos a partir de los cuales Turino propuso este marco de análisis teórico son expresiones dancístico-musicales que provienen de regiones del sur global, o de sectores sociales subalternos dentro del norte global: la música Shona de Zimbabwe, la música aymara de sikuris en Perú y la Country Dance del medio oeste de los Estados Unidos.

Esto genera menos estrés a la hora de ensayar o presentarse y suelen generar una sensación de identidad común derivada del "moverse como uno"<sup>321</sup>.

Turino menciona cómo la visión presentacional basada en la profesionalización genera una distancia con las prácticas artísticas y cuerpos populares. Es común la expresión en artistas populares: "en realidad no soy músico" haciendo referencia a no contar con un proceso de profesionalización y validación institucional como la que mencionan Claudio y Natalia Díaz en el caso del folclore argentino en Córdoba. De igual manera, es común que prácticas participativas se intenten convertir en presentacionales (muchas veces con la buena intención de "rescatar" o "promover" las mismas) y como resultado se aleje (o incluso aliene) a quienes originalmente cultivaban dichas prácticas y se termine codificando, homogenizando y promoviendo modelos artísticos y corporales restringidos y muchas veces hegemónicos. Los esfuerzos por "devolverle el cuerpo a la gente" que mencionan los autores y las estrategias usadas (como modificar físicamente el espacio donde tienen lugar las performances eliminando la tarima) dan cuenta del gran valor cultural y académico que tienen prácticas culturales alternativas, comunes en el sur global como las que examinamos aquí. Este modelo de análisis permite ver que la supuesta diversidad presente en la industria musical globalizada puede ser sólo aparente y corresponde a un modelo de mercado donde hay múltiples productos para consumir, pero donde todos funcionan más o menos de la misma manera, como los cientos de canales de televisión por cable que básicamente reproducen lo mismo. Lo que muestra una verdadera diversidad son las performances participativas que aportan formas diferentes de entender los sentidos sociales de la música y la danza y que son abundantes en el sur global y otros sectores menos visibilizados.

Si aplicamos este modelo de análisis al tema de la morenada orureña, vemos que hay gran cantidad de elementos en común. No hay restricciones sobre tipos de cuerpos que "no sirvan" para la danza siempre y cuando se esté en un estado de salud relativamente normal para la propia edad. Características corporales como la barriga en los hombres son símbolo de poder y distinción. En cuanto a los bloques de mujeres, en especial el bloque de cholitas orureñas reúne muchas de las características mencionadas: es abierto a cualquier tipo de corporalidad femenina, se acoge a cualquiera que pueda participar sin importar la edad, no hace un énfasis

---

321 Turino, *Music as Social Life*, 43.

grande en la dificultad técnica y promueve el crecimiento del bloque como una tropa amplia que potencia la sensación de moverse "como uno solo".

En rigor, la morenada orureña forma parte de una serie de danzas que como explicamos antes son principalmente urbanas, pero tienen una estrecha relación con elementos de la cultura de las comunidades rurales e indígenas con las que conservan un contacto intenso. En este sentido, estas danzas incluyen importantes características de las prácticas participativas de los pueblos originarios, pero también reciben la influencia urbana de donde provienen otro tipo de sentidos como las estéticas femeninas hegemónicas mencionadas antes o las creativas identidades LGBT urbanas. La danza por tanto posee elementos tanto participativos como presentacionales, pero los primeros tienen un papel tanto o más importante que los segundos. Hay espacios que tienden a lo presentacional como las entradas más institucionalizadas (Avenida de Mayo, Carnaval de Oruro) pero otros tipos de espacios también importantes como los ensayos, las veladas, otras entradas (Charrúa) son más abiertas a la interacción con el público. El hecho que el escenario ideal de presentación haya sido y siga siendo la calle y no una tarima es una característica que permite una mayor interacción, así las autoridades de las fiestas más institucionalizadas hagan reiterados esfuerzos por mantener el límite entre unos y otros. Esta particular combinación de elementos presentacionales y participativos, hace que la danza sea una expresión tremendamente inclusiva desde lo corporal y las identidades etarias y de género. El contexto migratorio incluso amplía esta posibilidad a diferencia de las fraternidades de Oruro donde el gran tamaño alcanzado limita la posibilidad de ingresar a algunas fraternidades o personajes.

Esta inclusividad identitaria relacionada con el género y la edad además está entrelazada con las otras dimensiones analizadas antes como son la región, la clase, la religiosidad o la etnicidad. Este campo de posibilidades permite a los y las participantes circular por los diferentes espacios de la danza a medida que su proceso identitario personal va teniendo lugar en el tiempo. Se puede arrancar en un bloque y rotar por otros, cambiar de bloque o personaje, cambiar de fraternidad o incluso circular por otras danzas asociadas a un momento específico y luego regresar<sup>322</sup>.

---

<sup>322</sup> Es muy común que las jóvenes que bailan de figuras también bailen caporales de manera simultánea o alternada.

# Conclusiones y perspectivas

## 1. Conclusiones

A lo largo del trabajo, he intentado mostrar cómo la danza expresa y construye sentidos identitarios en diferentes dimensiones sociales y la consiguiente potencialidad como objeto de estudio derivada de esta multidimensionalidad aplicada al caso de estudio de la morenada orureña en Buenos Aires.

En el capítulo 1 explicaba la relación de la danza con el poder económico asociado a determinados grupos sociales que constituyen élites urbanas de carácter "mestizo" asociadas a rubros económicos relacionados con regiones y subregiones específicas dentro de Bolivia. También expliqué, siguiendo a Bourdieu, cómo la práctica de la danza implica diferentes formas de construir y poner en disputa diferentes formas de *capital cultural* in-corporado (*hábitus*) y objetivado. Elementos como la fuerza física, la forma de moverse o la posesión de objetos relacionados con determinadas fraternidades proveen de un reconocimiento específico en contraste con otras danzas o fraternidades que no cumplen con dichos parámetros. De igual manera, analicé las implicancias regionales de dichos capitales culturales, mostrando cómo están asociados a *campos* culturales independientes donde la región de Oruro presenta una ventaja por el reconocimiento por parte de la UNESCO como patrimonio cultural de la humanidad y cómo la subregión de La Paz ha intentado (y recientemente logrado) nivelar esta desventaja realizando una postulación propia. También mostré cómo estos contextos regionales, que no necesariamente se cruzan en el contexto de origen, chocan fuertemente en el contexto migratorio desencadenando pujas de poder hasta el punto de proponer la aparición de asociaciones independientes para intentar nivelar con poder económico la desventaja establecida en el campo del capital cultural.

En el capítulo 2 abordé las dimensiones religiosa y étnica de la danza, mostrando la particular interacción entre los elementos religiosos provenientes del "mundo originario" y los de la iglesia católica, y cómo dicha interacción se manifiesta y construye a través de las prácticas de la danza y se materializa en la simbología propia de la misma. También expliqué la estrecha relación de elementos polémicos desde el punto de vista moral dentro de la ritualidad de la danza como el

consumo de hoja de coca y alcohol y su importancia en la construcción de una identidad construida de espaldas a lo étnico pero que al mismo tiempo hereda múltiples elementos del mundo originario. Por último, señalé la interrelación de estas dimensiones con las abordadas en el capítulo anterior como puede verse en la especificidad de la simbología étnica presente en los trajes y el culto a una Virgen específica de la región, así como la conversión de cierto tipo de *capital religioso* en *capital cultural* muy valioso en el contexto migratorio del AMBA.

En el capítulo 3, he explicado cómo interactúan las dimensiones etarias y de género con las descritas anteriormente. He explicado cómo funciona el papel de las nuevas generaciones en la danza y cómo funcionan de manera particular las tensiones en un *campo cultural migrante* donde los y las jóvenes disputan con los mayores el derecho a innovar y ser voceros de su colectividad en sus propios términos. También mencioné la inclusividad hacia otros sectores como los niños y los adultos mayores que también tienen lugar mediante personajes específicos alusivos a su edad. Luego describí en detalle los diferentes personajes femeninos (y los personajes masculinos faltantes) dando cuenta de la amplia diversidad de sentidos corporales que permiten plantear alternativas a las corporalidades hegemónicas. Expliqué cómo el folclore también se alimenta de estas visiones idealizadas del cuerpo y cómo la morenada orureña permite visualizar alternativas que también se han buscado en enfoques renovadores del folclore. A través del concepto de *performances participativas* propuesto por Thomas Turino, he mostrado cómo las danzas folclóricas bolivianas tienen un potencial de inclusión muy poderoso derivado en parte de su cercanía con el mundo simbólico de los pueblos originarios y visiones corporales derivadas de los mismos, que pueden aportar alternativas aún más radicales a los esfuerzos por democratizar la danza acometidos en nuestro contexto académico o folclórico.

#### *Las danzas como hecho social total: el caso de la morenada orureña*

Recordemos de la introducción que Mauss definía los *hechos sociales totales* como aquellos en los que:

se expresan a la vez y de golpe todo tipo de instituciones: las religiosas, jurídicas, morales -en estas tanto las políticas como las familiares- y económicas, las cuales adoptan formas especiales de producción y consumo, o mejor de prestación y de distribución, y a las cuales hay que añadir los fenómenos estéticos a que estos hechos dan lugar, así como los fenómenos morfológicos que estas instituciones producen<sup>323</sup>.

A lo largo del *Ensayo*, la referencia a la dimensión estética mencionada en la definición no se aborda en detalle. La estrecha vinculación con la visión estética está sugerida durante todo el texto como cuando Mauss menciona que entre los tlingit el *potlatch* se llama "danza de la guerra"<sup>324</sup>. Sin embargo, el autor no entra en detalles y en varias ocasiones se excusa<sup>325</sup> por no abordar el tema, especialmente en la sección de conclusiones donde intenta resarcir esta omisión explicando que:

por otra parte, estas instituciones tienen una vertiente estética importante de la que hemos hecho abstracción, intencionadamente, en este trabajo. Las danzas que se ejecutan alternativamente, los cantos y paradas de todo tipo, las representaciones dramáticas que se hace un grupo a otro grupo, un socio a otro; los objetos que se fabrican, que se usan, aquellos con los que adornan y se limpian, y aquellos que se reciben y transmiten con amor, en fin, todo cuanto se recibe con alegría y se ofrece con éxito, las mismas fiestas en que todos participan, todo, alimentos, objetos de servicio, incluso «el respeto» como dicen los tlingit, es causa de emoción estética, y no sólo de sentimientos de tipo moral o de interés<sup>326</sup>.

Teniendo en cuenta los cuidados comentados en la introducción, ¿podemos afirmar que la morenada de Oruro, funciona como un *hecho social total*? Es recurrente en la literatura antropológica sobre cuerpo y danzas (y sobre arte en general) encontrar la afirmación de que la danza trasciende la dimensión estética e impacta otras dimensiones de la vida social. Solo como repaso, Archeti dice que “deporte y danza son arenas privilegiadas para entender la liminalidad y la

---

323 Mauss, «Ensayo sobre los dones», 157.

324 Ibid., 201.

325 En la página 203 se excusa diciendo: "pasaremos por alto los fenómenos estéticos que son muy importantes".

326 Mauss, «Ensayo sobre los dones», 259.

creatividad cultural"<sup>327</sup> y que "el estudio de formas y prácticas de danza hace posible un entendimiento más profundo de una sociedad dada por la estrecha conexión entre danza y cultura". Wulff señala que las danzas pueden funcionar como un reflejo de la vida social pero también pueden impactar en sentido contrario generando transformaciones sociales<sup>328</sup>. Dyck y Archetti señalan que las investigaciones de su recopilación

indagan las formas en que proyectos y configuraciones etnográficas e históricas particulares sirven para marcar tanto al deporte y la danza como actividades incorporadas y como objetos para la contemplación, reconocimiento y discurso que dan lugar a una variedad de identidades nacionales, étnicas, de clase, de género y personales reelaboradas<sup>329</sup>.

Todo lo anterior, por tanto, no es nada nuevo y ha sido investigado repetidamente. El aporte principal de la presente investigación ha sido mostrar a partir del estudio etnográfico de un caso específico, cómo la danza (la morenada orureña en este caso) puede impactar y afectar los procesos de construcción identitaria de un grupo social (los y las migrantes bolivianas en la Argentina) en todas esas dimensiones simultáneamente y efectivamente constituyendo por tanto un *hecho social total*.

Luego del reciente golpe de estado en Bolivia decía el vicepresidente en el exilio Álvaro García Linera luego de salir del país a salvo:

Como una espesa niebla nocturna, el odio recorre vorazmente los barrios de las clases medias urbanas tradicionales de Bolivia. Sus ojos rebalsan de ira. No gritan, escupen; no reclaman, imponen. Sus cánticos no son de esperanza ni hermandad, son de desprecio y discriminación contra los indios. Se montan en sus motos, se suben a

---

327 Archetti, «Playing Football and Dancing Tango: Embodying Argentina in Movement, Style and Identity», 217.

328 Wulff citada en: Heike Wieschialek, «'Ladies, Just Follow His Lead!': Salsa, Gender and Identity», en *Sport, Dance and Embodied Identities*, ed. Eduardo P. Archetti y Noel Dyck (Oxford: Berg, 2003), 117.

329 Dyck y Archetti, «Embodied Identities», 2.

sus camionetas, se agrupan en sus **fraternidades carnavaleras** y universidades privadas y salen a la caza de indios alzados que se atrevieron a quitarles el poder.<sup>330</sup>

Para bien y/o para mal, el mundo de las danzas trasciende lo puramente estético y permea todas las dimensiones sociales que hemos recorrido durante esta investigación y que son centrales para comprender los procesos de comunalización entre migrantes bolivianos en esta ciudad y en el mundo como herramientas de construcción de sentidos de pertenencia y como capitales que pueden ser y son apropiados por los distintos agentes que componen este campo cultural. Este trabajo ha pretendido mostrar cómo el estudio de las expresiones artísticas es un lugar privilegiado para entender problemas complejos de la vida de los grupos sociales y por tanto debería constituir una línea de reflexión estable y no un tema de segunda importancia en la investigación social.

## 2. Hipótesis y perspectivas de investigación a futuro

Como hemos visto, cualquiera de las temáticas abordadas en los capítulos podría constituir una investigación en sí misma, pero he optado por resaltar la potencialidad general y la multidimensionalidad del fenómeno en estudio, y dejar el nivel de detalle de cada dimensión para futuros trabajos de investigación propios o ajenos. En todo caso, si se opta por investigar una sola dimensión en particular (religión, género, etnicidad, entre otras) es importante que dicha pesquisa se realice de manera transversal y comparativamente a todas o un grupo seleccionado de danzas. En este sentido, el concepto de *interseccionalidad* aportado por la teoría feminista a los estudios migratorios es un concepto que guarda estrecha relación con la visión multidimensional que he planteado acá y debería ser explorado en el futuro aplicado a las prácticas artísticas de los y las migrantes.

Otras preguntas interesantes son: ¿Cómo cambian las posiciones políticas de los y las integrantes de diferentes agrupaciones?<sup>331</sup>, ¿por qué han proliferado danzas

---

330 <https://www.jornada.com.mx/ultimas/mundo/2019/11/17/el-odio-al-indio-alvaro-garcia-linera-1894.html>. Resaltado propio.

331 Durante el transcurso de la investigación me fue posible observar cómo muchos migrantes que habían experimentado procesos de estabilización económica y ascenso social defendían activamente las políticas de un gobierno abiertamente xenófobo como el de Mauricio Macri o incluso apoyaron el golpe de estado en Bolivia que depuso al presidente Evo Morales. No me fue posible incluir este aspecto porque excedía el ámbito de la presente investigación.

dominadas por los jóvenes como los "caporales" y "tobas"?, ¿qué significado tiene la reciente proliferación de danzas con sentidos regionales alternativos como el "Salay" del sur de Bolivia?, ¿qué relación existe entre grupos con temáticas "originarias" como los "Tinkus", "Tobas", "Pujllay" o la "Llamerada", entre otras? ¿Son éstas danzas "de" pueblos originarios o danzas "sobre" pueblos originarios? Las posibilidades de exploración de cada una de estas dimensiones son prácticamente inagotables y pueden proveer una mirada valiosa sobre el devenir y desarrollo de la colectividad boliviana en Argentina.

Una primera línea de indagación posible es cómo funcionan las dimensiones analizadas en este trabajo en otras danzas. Es interesante analizar la presencia y configuración de estas (u otras) dimensiones expresadas y construidas a través de cada danza y cuál es el balance y énfasis de las dimensiones estudiadas en cada una de ellas. Así como la diablada parecería tener un mayor acento en la dimensión religiosa y la morenada orureña en la dimensión económica, es muy interesante explorar cómo funciona dicho balance de dimensiones identitarias en otro tipo de expresiones artísticas como las danzas urbanas con temáticas originarias o las danzas con una pertenencia regional diferente a la andina dominante como es el Salay.

Una segunda línea posible de investigación tiene que ver con el asociacionismo migrante enfocado en las instituciones ligadas a las danzas. En la presente investigación no me fue posible profundizar en el sentido del concepto de *fraternidad* como grupo social que debería investigarse de manera transversal y comparativa para entender cómo funciona en todas las danzas urbanas y analizar sus relaciones con los grupos rurales. También es muy importante estudiar las asociaciones de fraternidades como ACFORBA, UFFOBOL, la "Federación de Morenadas", el "Bloque Tinkus Rojo, Amarillo y Verde", que como se alcanzó a vislumbrar en el trabajo agrupan fraternidades afines entre sí y disputan activamente espacios de visibilidad para sus asociados donde nuevamente se cruzan todas las dimensiones sociales estudiadas en este trabajo. Estas asociaciones se convierten en interlocutoras de la comunidad migrante frente al estado local en las negociaciones por el uso del espacio público para eventos culturales como las fiestas donde las danzas tienen lugar, ¿dicha capacidad de mediación podría alcanzar otro tipo de dimensiones de carácter más abiertamente político donde la colectividad tiene que negociar con las instituciones estatales de la sociedad receptora?

Por último, conviene recordar que, al hablar de las diferentes dimensiones presentes en la danza, he hablado del estado actual de la danza estudiada y sus características específicas en el contexto migratorio durante un periodo de tiempo acotado comparado con el largo plazo de los procesos sociales. Por tanto, no he podido abordar en profundidad los procesos históricos de cambio que hacen que cada danza manifieste algunas o todas de las dimensiones mencionadas o un balance diferente de las mismas en distintos momentos sociohistóricos. ¿Es este proceso aleatorio o dirigido por sus integrantes? ¿Pueden los y las integrantes acentuar algunos aspectos y atenuar otros de manera deliberada? ¿pueden ocurrir procesos de blanqueamiento o des-etnicización de una determinada danza al ser cooptada por un grupo social diferente al que inicialmente la practicaba?, ¿cómo cambian los roles de género a partir del masivo ingreso de mujeres a la práctica de las danzas y el crecimiento del feminismo?<sup>332</sup>

Es importante señalar que los contextos migratorios son especialmente fértiles para que diferentes grupos sociales reinterpreten prácticas culturales que en el contexto de origen no admitían (supuestamente) cuestionamientos. El contexto migratorio es un espacio donde la creatividad permite disputar paradigmas aparentemente inamovibles en origen y donde también la sociedad de destino puede aprender a valorar y disfrutar las prácticas culturales de sus grupos migrantes. Es una oportunidad para dejar de ver la migración regional como un problema y empezar a verla como un espacio de crecimiento cultural común, y un tesoro que debemos explorar, conocer y valorar.

---

332 Durante este trabajo he mencionado brevemente el trabajo de Viviana Vega sobre roles de género en diferentes danzas bolivianas en el AMBA. La presente investigación se desarrolló de manera simultánea pero independiente de dicho trabajo y los textos se escribieron prácticamente al mismo tiempo, por lo que he podido retomar algunos aspectos de ese trabajo sólo parcialmente.

# **ANEXO: IMÁGENES**



Imagen 01. Traje de moreno con máscara. Av de Mayo 2014. Foto: Autor



Imagen 02. Trajes de moreno orureño, sección superior (charretera y máscara). Av. de Mayo 2014. Foto: autor.



Imagen 03. Morenos caporales y morenos orureños (sin máscara). Entrada Av. Roca 2016. Foto: autor.



Imagen 04. Reyes Morenos orureños durante la entrada de Av. de Mayo 2015. Foto: autor.



Imagen 05. Reyes Morenos orureños durante la entrada de Av. de Mayo 2015. Foto: autor.

# Av. ROCA 2016

1ra en Av. Roca de las danzas pesadas

	9:00	Entrada autoridades
1	9:30	<b>Unión Taraco</b> Danzas livianas
2	10:00	<b>Central Liniers</b> Danzas livianas
3	10:30	<b>5 de Agosto</b> Danzas livianas
4	11:00	<b>Real Urkupiña</b> Danzas livianas
5	11:30	<b>Union Camacho</b> Danzas livianas
6	12:00	<b>Intocables Unión Talleres</b> Danzas livianas
7	12:30	<b>Fanáticos del Folklore</b> Danzas livianas
8	13:00	<b>Gran Poder</b> Danzas livianas
9	13:30	<b>Rebeldes del pelo largo</b> Danzas livianas
10	14:00	<b>La Nueva Elegancia</b> Danzas livianas
11	14:30	<b>Central Socavón Oruro</b> Danzas livianas
12	15:00	<b>Real Oruro</b> Danzas livianas
13	15:30	<b>Chacaltaya 97.16</b> Danzas livianas
14	16:00	<b>25 de Julio Illimani</b> Danzas livianas
15	16:30	<b>Quirquinchos de Corazón</b> Danzas livianas
16	17:00	<b>Illimani</b> Danzas livianas
17	17:30	<b>Liberación</b> Danzas livianas

Imagen 06. Rol (orden) de entrada Av. Roca 2016. Todas las resaltadas en negrita son morenadas.



Imagen 07. Morenos con sombreros de las morenadas “Central Cocanis” (Izq) y “Central Oruro” (Der.). Foto: autor.



Imagen 08. Sombrero y pin de de morenada “Central Cocanis” de Oruro (en Buenos Aires) . Foto: autor.



Imagen 09. Detalle de pines de morenada “Central Oruro” (en Buenos Aires) . Foto: autor.



Imagen 10. Matraca de Quirchincho adornada con traje “de convite” de moreno orureño . Foto: autor.



Imagen 11. Morenos Paceños durante la entrada de Charrúa 2014. Foto: autor.



Imagen 12. Morenos Paceños en traje "de convite" (corbata y sobretodo) durante la entrada de Charrúa 2015. Foto: autor.

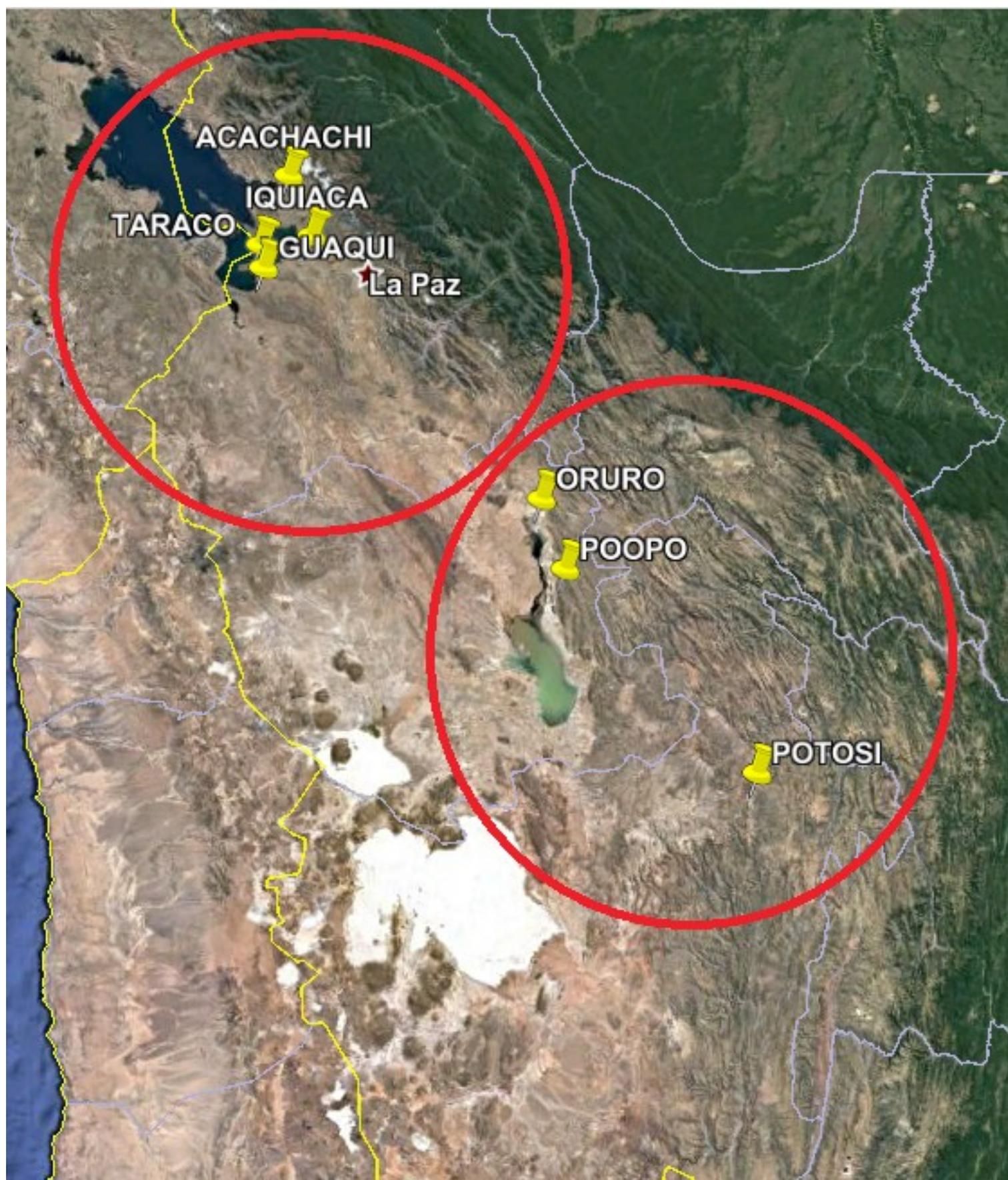


Imagen 13. Mapa de zonas de influencia de Oruro y La Paz.



Imagen 14. Trajes de "civil" de morenada orureña. Bloque de morenos en Luján. Foto: autor



Imagen 15. Trajes de "civil" de morenada orureña. Reyes morenos y "figuras". Foto: autor.



Imagen 16. Traje *de civil* de "Cholita Orureña". Fiesta de Ituzaingó 2013. Foto: Autor.



Imagen 17. Banda orureña. Entrada de Av. de Mayo 2014. Foto: autor.



Imagen 18. Grupo *Jach'a Mallku* durante grabación de videoclip en Puerto Madero en 2013. Fuente: Autor.



Imagen 19. Monumento a la Virgen del Socavón en Oruro. Foto: autor.



Imagen 20. Virgen del Socavón en la fiesta de Lujan de 2013. Foto: autor.



Imagen 21. Velada-ensayo. Septiembre de 2015. Foto: autor.



Imagen 22. Quema de mesa dulce. Viernes de Challa, Carnaval de Oruro 2014. Foto: autor.



Imagen 23. Preparación de mesa dulce para quemar. Ch'alla de trajes 2015. Foto: autor.



Imagen 24. Ch'alla de trajes con alcohol y quema de mesa dulce. 2015. Fuente: Autor.



Imagen 25. Bordados en poncho de cholita orureña: lagarto. Foto: autor.



Imagen 26. Bordados en poncho de cholita orureña: sapo. Foto: autor.



Imagen 27. Bordado en capa de Rey Moreno: lagarto y quirquincho. Foto: autor.



Imagen 28. Bordado en trajes de moreno y Achachi: quirquincho, sapo, lagarto y serpiente. Foto: autor.



Imagen 29. El Tío de la mina. Museo del Socavón, Oruro. Fuente: Autor.



Imagen 30. Figuras de la Morenada Central Cocanis. Hojas de coca en sombrero, cintura y botas. Carnaval de Oruro 2014. Foto: autor.



Imagen 31. Reyes morenos de la Morenada Central Cocanis. Hojas de coca en la corona. Carnaval de Oruro 2014. Fuente: Autor.

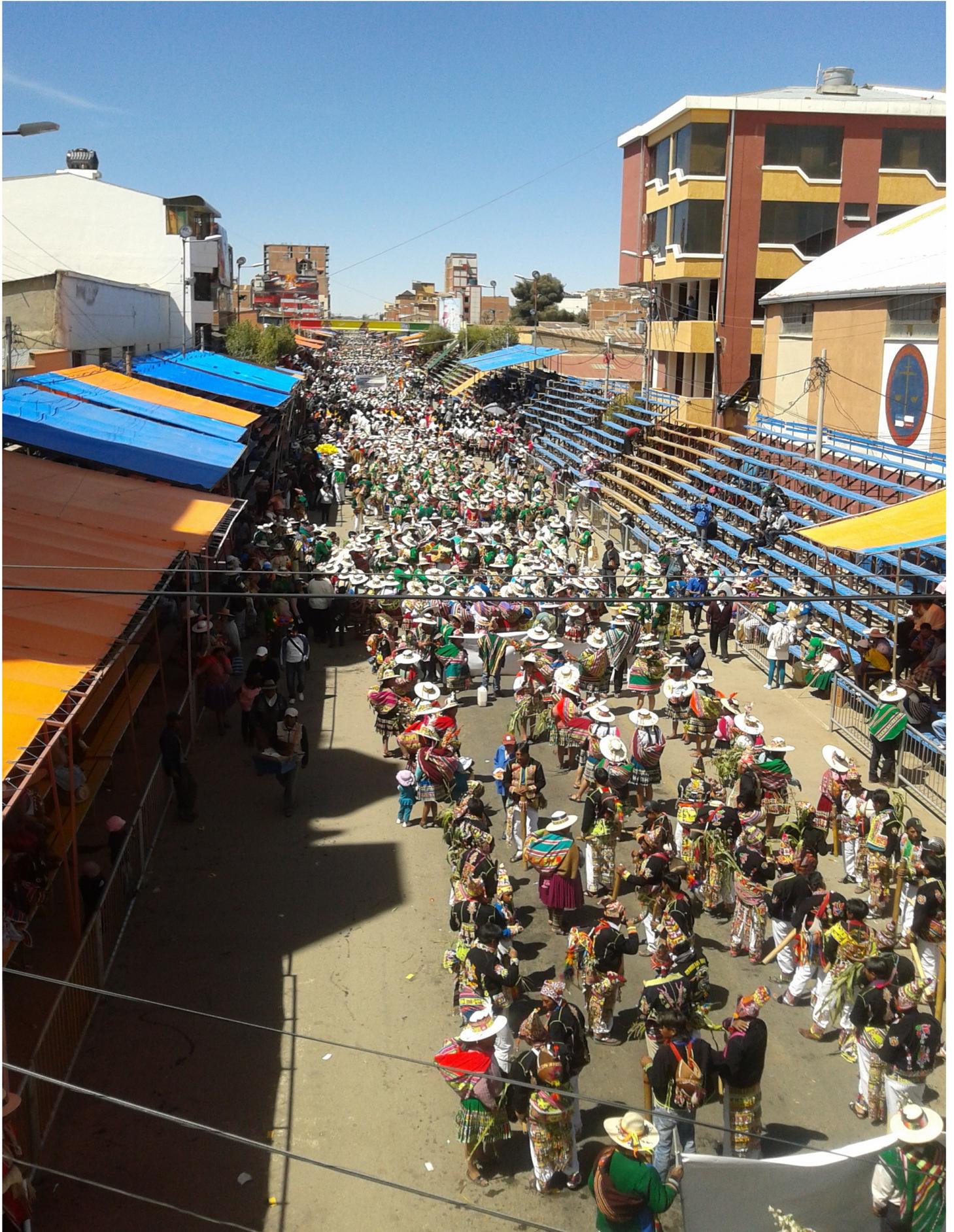


Imagen 32. Anata andina durante el Carnaval de Oruro 2014. Foto: Autor.



Imagen 33. Niños y niñas en la entrada de Av. Roca en 2016. Foto: autor.



Imagen 34. Niños antes de la fiesta de Lujan en 2013. Foto: autor.



Imagen 35. Bloque de Figuras-Caporal en entrada de Av. de Mayo 2015. Foto: autor.



Imagen 36-Sombrero de joven moreno. Nótese pines de la franquicia "Transformers" y de la banda "Nirvana" en los extremos. Foto: autor.



Imagen 37. Bloque de *Achachi*. Entrada Av. Roca 2016. Foto: autor.



Imagen 38. Bloque de *Super Achachis*. Entrada de Av. de Mayo 2015. Foto: autor.



Imagen 39. Cholitas orureñas y morenos durante la grabación de un videoclip en Puerto Madero. Foto: autor.



Imagen 40. Matraca de cholita orureña con su propio traje completo de cholita. Foto: autor.



Imagen 41. Cholas Antiguas en la entrada de Av. de Mayo 2015. Foto: autor.



Imagen 42. Bloque de *figuras* en la entrada de Av. de Mayo 2015. Foto: autor.

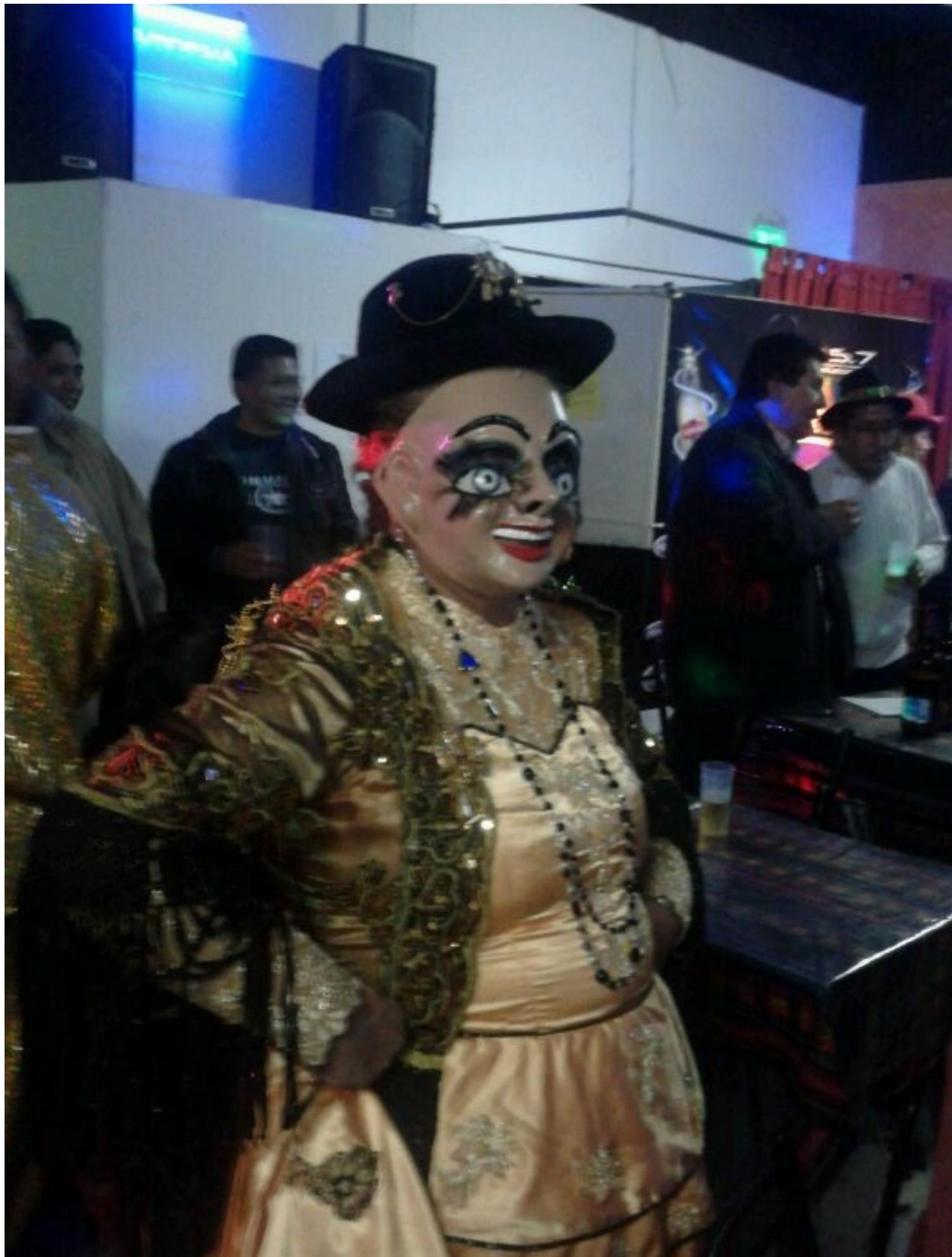


Imagen 43. Chola antigua con máscara en un evento privado en Buenos Aires. Foto: autor.



Imagen 44. Bloque de chinas morenas en la entrada de Av. de Mayo 2015. Foto: autor.



Imagen 45. Revistas de muestrarios en el local de la bordadora "Mónica", una de las más cotizadas en Oruro, durante el carnaval 2014. Foto: autor.



Imagen 46. Trenzado antes de una presentación en la sede de la morenada. Foto: autor.



Imagen 47. "Tropa" de cholitas orureñas encabezada por su "predilecta", Av. de Mayo 2018. Foto: autor.



Imagen 48. Iván con su traje de china negra/carichola. Entrada de Av. Roca 2016. Foto: autor.



Imagen 49. Figura trans en la elección de predilecta 2014 (ganó 2da princesa). Foto: Cortesía Fernando Minnicelli.

## Bibliografía

- Abercrombie, Thomas. «La fiesta del carnaval Postcolonial en Oruro: Clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica». *Revista Andina* 10 (1992).
- Abercrombie, Thomas Alan. *Pathways of Memory and Power: Ethnography and History Among an Andean People*. Univ of Wisconsin Press, 1998.
- Ancapi Landaeta, Ana Esther. «Las organizaciones y comunidades indígenas en la conformación de la base social para la asamblea constituyente en Bolivia: La experiencia de los Consejos Educativos de Pueblos Originarios (CEPOS) bolivianos». En *Por una Asamblea Constituyente Constitución*, editado por Francisco Quiero y Jaime Gajardo, 341-54. mecanismos, procesos y contenidos para una nueva. CLACSO, 2016.
- Archetti, Eduardo P. «Playing Football and Dancing Tango: Embodying Argentina in Movement, Style and Identity». En *Sport, Dance and Embodied Identities*, editado por Eduardo Archetti y Noel Dyck, 217-30. Oxford: Berg, 2003.
- Aschieri, Patricia, y Silvia Citro, eds. *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- Barrientos Sanz, Rolando. «El Carnaval de Oruro, espacio natural de José Jach'a Flores». En *El Carnaval de Oruro IV (Aproximaciones)*, editado por Carlos Condarco Santillán, 57-74. Oruro: Latinas Editores, 2005.
- Barth, Fredrik. *Los grupos étnicos y sus fronteras*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Bastia, Tanja. «From Mining to Garment Workshops: Bolivian Migrants in Buenos Aires». *Journal of Ethnic and Migration Studies* 33, n.º 4 (2007): 655-69.
- Benencia, Roberto. «Argentina: la problemática social de la migración limítrofe». *Comercio Exterior*, marzo de 2000.
- . «Colectividades de Extranjeros En Neuquén: Génesis y Trayectorias de Sus Organizaciones». *Estudios Migratorios Latinoamericanos* 15, n.º 45 (2000): 299-336.
- . «De peones a patronos quinteros. Movilidad social de familias bolivianas en la periferia bonaerense». *Revista Estudios Migratorios Latinoamericanos* Año 12, n.º No. 35 (1997).
- . «El infierno del trabajo esclavo. La contracara de las exitosas economías étnicas. En: Avá, n.º 15», 28 de julio de 2014.
- . «Inserción de bolivianos en el mercado de trabajo de la Argentina». Río de Janeiro, 2009.
- . «Participación de los inmigrantes bolivianos en espacios específicos de la producción hortícola en la Argentina». *Política y Sociedad* 49, n.º 1 (2012): 163-78.
- . «Redes sociales de migrantes limítrofes: lazos fuertes y lazos débiles en la conformación de mercados de trabajo hortícola (Argentina)». Buenos Aires, 2015.
- Benencia, Roberto, y Santiago Canevaro. «Migración boliviana y negocios. De la discriminación a la aceptación. La salada como fenómeno social». *REMHU: Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana* 25, n.º 49 (abril de 2017): 175-96.
- Blásquez, Gustavo, y Marcelo Nusenovich. «El poder en el Gran Poder». En *Arte y Poder*, Centro Argentino de Investigadores en Artes Universidad Nacional

- de Buenos Aires., 313-25. Buenos Aires, 1993.
- Bonfil Batalla, Guillermo. «El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial». *Anales de Antropología* 9, n.º 0 (1972).
- Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus, 1991.
- . *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.
- . «Los Tres Estados del Capital Cultural». *Sociológica (México)* 2, n.º 5 (1987): 11-17.
- . «Marginalia: algunas notas adicionales sobre o dom». *Mana-estudios De Antropología Social - URRJ* 2 (1 de octubre de 1996).
- Brozas-Polo, María Paz, y Miguel Vicente Pedraz. «La diversidad corporal en la danza contemporánea: una mirada retrospectiva al siglo XX». *Arte, Individuo y Sociedad* 29, n.º 1 (2017): 71-87.
- Brubaker, Roger, y Frederick Cooper. «Más allá de “identidad”». *Apuntes de Investigación del CECYP* 0, n.º 7 (6 de mayo de 2019): 30-67.
- Bruno, Sebastián. «Cifras imaginarias de la inmigración limítrofe en la Argentina». En *Migraciones y Mercosur: una relación inconclusa*, editado por Susana Novick, 95-110. Buenos Aires: Catálogos, 2010.
- Caggiano, Sergio. «El Centro de Estudiantes Bolivianos de La Plata». Villa Giardino, Cordoba, Argentina, 2004.
- . *Lo que no entra en el crisol: inmigración boliviana, comunicación intercultural y procesos identitarios*. Buenos Aires. Prometeo Libros Editorial, 2005.
- Canclini, Néstor García. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, 2001.
- Canelo, Brenda. «Criminalizar al inmigrante. Nuevas prácticas sobre viejas matrices políticas». *Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación* 131 (2017).
- . «El Parque Indoamericano antes de su “ocupación”». *Temas de Antropología y Migración* 1 (junio de 2011): 13-25.
- . «La producción espacial de fronteras “ nosotros ” / “ otros ”. Migrantes bolivianos y agentes estatales de la ciudad de Buenos Aires ante disputas por usos de un cementerio público». San Francisco, California, 2012.
- . «Políticas públicas y migración en perspectiva antropológica El Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires ante usos del Cementerio de Flores por migrantes bolivianos». *Temas de Antropología y Migración*, 8-33, 1 (junio de 2011).
- . «Un relato de los hechos». *Temas de Antropología y Migración* 1 (junio de 2011): 10-12.
- Canelo, Brenda, Natalia Gavazzo, y Lucila Nejamkis. «Nuevas (viejas) políticas migratorias en la Argentina del cambio». *Si Somos Americanos* 18, n.º 1 (junio de 2018): 150-82.
- Canevaro, Santiago, y Natalia Gavazzo. «Corporalidades de la migración: Performances e identificaciones bolivianas y peruanas en Buenos Aires». *Espaço Plural* 10, n.º 20 (2009): 31-40.
- Carmona, Alicia. «Bailaremos. Participation in morenada dance fraternities among Bolivian immigrants in Argentina». Doctor of Philosophy thesis, Department of Anthropology, New York University, 2008.
- Carmona, Alicia, Natalia Gavazzo, y Consuelo Tapia Morales. «Fútbol, coca y chicharrón: un paseo hacia “lo boliviano”. Usos del espacio y diversidad cultural en el Parque Avellaneda». *Voces Recobradas* 7, n.º 19 (2004): 38-47.
- Carozzi, María Julia. «Circular o hacer figuras». En *Escribir las danzas*.

- Coreografías de las Ciencias Sociales*, 87-116. La Plata: Editorial Gorla-Ediciones de Periodismo y Comunicación, 2015.
- Cazorla Murillo, Fabricio. «La simbología de la danza de los ‘morenos’ a partir del análisis de su indumentaria.» En *El Carnaval de Oruro. 1 Aproximaciones.*, editado por Carlos Condarco Santillán. Oruro: Latinas Editores, 2002.
- Cazorla Murillo, Fabricio, y Maurice Cazorla Murillo. «La Fraternidad en su Historia». En *El Carnaval de Oruro IV (Aproximaciones)*, editado por Carlos Condarco Santillán, 105-21. Oruro: Latinas Editores, 2005.
- Cerrutti, Marcela, ed. *Salud y Migración Internacional Mujeres Bolivianas en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Población de las Naciones Unidas, UNFPA y Centro de Estudios de Población, CENEP. Buenos Aires: Programa Naciones Unidas para el Desarrollo - PNUD; Centro de Estudios de Población - CENEP; UNFPA Argentina, 2011.
- Ciarallo, Ana, y Verónica Trpin. «Familias migrantes hortícolas en el Valle Medio del río Negro. Cruces identitarios en las experiencias de vida y de trabajo». En *Migraciones en la Patagonia: Subjetividades, diversidad y territorialización*, editado por Ana Inés Barelli y Patricia Dreidemie, 71-86. Aperturas. Viedma: Editorial UNRN, 2018.
- Circosta, Carina. «La fiesta-feria de Alasitas en la Waka del Parque Avellaneda (C.A.B.A.). Acerca de la presencia de los pueblos originarios y su incidencia en el arte y la cultura argentinos». Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín, 2010.
- Citro, Silvia. «Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas». En *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*, editado por Silvia Citro y Patricia Aschieri. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- . «Cuerpos significantes: una etnografía dialéctica con los toba takshik». Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2003.
- . «El análisis de las performances: Las transformaciones de los cantos-danzas de los toba orientales.» En *Simbolismo, Ritual y Performance*, editado por Guillermo Wilde y Pablo Schamber, 83-120. Buenos Aires: Paradigma Indicial, 2006.
- Citro, Silvia, Lucrecia Greco, y Manuela Rodríguez. «Cuerpos e identidades en la danza de orixás, entre Brasil y Argentina». *Claroscuro. Revista del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural*. Año VII, N7, diciembre de 2008, diciembre de 2008.
- Condarco Santillán, Carlos. «Tres leyendas marianas en el contexto del Carnaval de Oruro». En *El Carnaval de Oruro IV (Aproximaciones)*, 139-59. Oruro: Latinas Editores, 2005.
- Connors, Robert J. «The Rhetoric of Citation Systems, Part II: Competing Epistemic Values in Citation». *Rhetoric Review* 17, n.º 2 (1999): 219-45.
- Dandler, Jorge, y Carmen Medeiros. «Migración temporaria de Cochabamba, Bolivia, a la Argentina: patrones e impacto en las áreas de envío». En *Fronteras Permeables. Migración laboral y movimientos de refugiados en América*, editado por Patricia R. Pessar, Planeta., 19-54. Buenos Aires, 1991.
- Davis, Kathy, y Montse Conill. «De mujer-objeto a sujeto individualizado: Un enfoque biográfico de la cirugía estética». *Historia y Fuente Oral*, n.º 13 (1995): 57-71.
- Díaz, Claudio Fernando, y Natalia Elisa Díaz. «“Devolverle el cuerpo a la gente”».

- Danzas folklóricas y disputas por los sentidos de corporalidad». Curitiba PR., 2011.
- Dyck, Noel, y Eduardo Archetti. «Embodied Identities: Reshaping Social Life through Sport and Dance». En *Sport, Dance and Embodied Identities*, editado por Noel Dyck y Eduardo Archetti. Oxford: Berg, 2003.
- Escalier Peña, Victor. «Creación y patrimonio Toba. El personaje “Bricolage”». En *El Carnaval de Oruro IV (Aproximaciones)*, editado por Carlos Condarco Santillán, 23-26. Oruro: Latinas Editores, 2005.
- Escarzaga Nicté, Fabiola. «Las comunidades interculturales y la política agraria del gobierno de Evo Morales (2006-2009)». En *Bolivia hoy: ¿una democracia poscolonial o anticolonial?*, editado por Juan Carlos Gómez Leyton, 105-32. CLACSO, 2019.
- Faruqi, Lois Ibsen al. «Dance as an Expression of Islamic Culture». *Dance Research Journal* 10, n.º 2 (1978): 6-13.
- Gago, Verónica. «La Salada: ¿un Caso de Globalización “desde Abajo”? Territorio de Una Nueva Economía Política Transnacional». *Nueva Sociedad*, n.º 241 (octubre de 2012).
- García Borrego, Iñaki. «Los hijos de inmigrantes extranjeros como objeto de estudio de la sociología». *Anduli. Revista Andaluza de ciencias Sociales*, n.º 3 (2003): 27-46.
- Gavazzo, Natalia. «Hijos de Bolivianos y Paraguayos en el Área Metropolitana de Buenos Aires. Identificaciones y participación entre la discriminación y el reconocimiento.» Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2012.
- . «Identidad Boliviana En Buenos Aires: Las Políticas de Integración Cultural». *Theomai*, n.º 9 (2004).
- . «La Diablada de Oruro en Buenos Aires. Cultura, identidad e integración en la inmigración boliviana.» Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires, 2002.
- . «Música y danza como espacios de participación de los jóvenes hijos de migrantes bolivianos y paraguayos en Buenos Aires (Argentina)». *Revista del Museo de Antropología* 9, n.º 1 (junio de 2016): 83-94.
- . «Una conversación con Roberto Benencia. Entrevista realizada por Natalia Gavazzo. Buenos Aires, junio de 2012.» *Temas de Antropología y Migración* 3 (junio de 2012): 94-11.
- Giobellina Brumana, Fernando. «El don del ensayo. Estudio preliminar». En *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*, de Marcel Mauss, 1ra ed. Buenos Aires: Katz Editoriales, 2009.
- Giorgis, Marta. *La virgen prestamista: la fiesta de la Virgen de Urkupiña en el boliviano Gran Córdoba*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia, 2004.
- Godelier, Maurice. *El enigma del don*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Godínez Quinteros, Jorge. «Contexto etnohistórico de la cultura negra en Bolivia». En *El Carnaval de Oruro II (Aproximaciones)*, editado por Carlos Condarco Santillán, 9-19. Oruro: Latinas Editores, 2003.
- Gremillion, Helen. «The Cultural Politics of Body Size». *Annual Review of Anthropology* 34 (2005): 13-32.
- Grimson, Alejandro. «Culture and identity: two different notions». *Social Identities* 16, n.º 1 (enero de 2010): 61-79.
- . *Relatos de la diferencia y la igualdad: los bolivianos en Buenos Aires*.

- Comunicación y sociedad. Buenos Aires: Eudeba, Felafacs, 1999.
- Guaygua Ch., German. «La Fiesta del Gran Poder: el escenario de construcción de identidades urbanas en la ciudad de La Paz, Bolivia». *Temas Sociales*, n.º No. 24 (2003): 171-84.
- Hall, Stuart. «Introducción - Quién necesita identidad?» En *Cuestiones de identidad cultural*, 13-39. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1996.
- Halpern, Gerardo. «Avances reflexivos en torno de los inmigrantes regionales y (su) prensa». Buenos Aires, 2009.
- Hang, Julia. «“Qué baje el dólar, la puta que lo parió”. Rusia 2018: entre el fútbol y la política». En *Los días del mundial*, editado por Verónica Moreira, David Leonardo Qutián Roldán, y Rodrigo Soto Lagos, 19-22. Miradas críticas desde América Latina sobre Rusia 2018. CLACSO, 2018.
- Hinojosa, Alfonso, y Germán Guaygua. «La transnacionalización de la fiesta en el altiplano paceño». *Tinkazos* 18, n.º 37 (julio de 2015): 153-72.
- Hirose, María. «Los certámenes de danza folklórica: Las formas estilizadas como estrategias de ritualización». *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, 1 de julio de 2009, 55-65.
- Ibañez, Carmen. «El cuerpo como evidencia: etnicidad y género en los Andes». *Forum for Interamerican Research* 10.2 (noviembre de 2017): 66-84.
- Inarra, Wendy. *Migración, comunicación y derechos humanos: los bolivianos en la capital porteña* /. 1. ed. La Paz : CBDHDD , 2006.
- Jelin, Elizabeth, Alejandro Grimson, y Nina Zamberlin. «¿Servicio? ¿Derecho? ¿Amenaza? La llegada de inmigrantes de países limítrofes a los servicios públicos de salud». En *Salud y migración regional. Ciudadanía, discriminación y comunicación intercultural*, editado por Elizabeth Jelin, 33-46. Buenos Aires: IDES, 2006.
- Karasik, Gabriela. «Subalternidad y ancestralidad colla: transformaciones emblemáticas y nuevas articulaciones de lo indígena en Jujuy». En *Movilizaciones indígenas e identidades en disputa*, editado por Gastón Gordillo y Silvia Hirsh. La Crujía, 2010.
- Kuper, Adam. *Cultura: La versión de los antropólogos*. Grupo Planeta (GBS), 2001.
- Lara Barrientos, Marcelo. «Rituales del tiempo de lluvias: La estructura base del Carnaval de Oruro». En *El Carnaval de Oruro I (Aproximaciones)*, editado por Carlos Condarco Santillán, 33-42. Oruro: Latinas Editores, 2002.
- Laumonier, Isabel. *Festividad de Nuestra Señora de Copacabana: Un foco de cohesión de los migrantes bolivianos en la Argentina*. Buenos Aires: CEMLA, 1990.
- Lenoir, Raymond. «Les expéditions maritimes, institution sociale en Mélanésie Occidentale». *L'Anthropologie*, 1924.
- Levi-Strauss, Claude. «Introducción a la obra de Marcel Mauss». En *Sociología y Antropología*, de Marcel Mauss. Madrid: Tecnos, 1979.
- Lorda, María Amalia, y Eloísa Gaído. «Actores y escenarios posibles en la actividad hortícola en el marco del desarrollo local. Cuenca del Sauce Chico». Buenos Aires, s. f.
- Lucifora, Silvia Graciela. «Presencias andinas en el Sudeste bonaerense: horticultores y ladrilleros». Universidad Nacional de La Plata, 1997.
- Maguid, Alicia. «El chivo expiatorio». *Encrucijadas, Revista de la Universidad de Buenos Aires*, Año 1, n.º No. 7 (mayo de 2001).
- . «Migrantes limítrofes en la Argentina: su inserción e impacto en el mercado

- de trabajo». *Estudios del trabajo*, n.º 10, 2do semestre (1995).
- Manigat, Leslie F. «Del perfil del pasado a las interpelaciones del presente, y a la proyección del porvenir: el itinerario de la historia - problemas hacia el nuevo Haití de mañana.» En *Antología del pensamiento crítico haitiano contemporáneo*, editado por Camila Valdés León y Frantz Voltaire, 333-60. CLACSO, 2018.
- Mardones, Pablo. «Buenos Aires Jacha Marka: Migrantes aymaras y quechuas en Buenos Aires en los umbrales de un nuevo pachakutik». Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, 2015.
- . «Volveré y Seré Millones. Migración y Etnogénesis Aymara En Buenos Aires (2012)». Tesis de Maestría en Políticas de Migraciones Internacionales, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Psicología, 2011.
- Mardones, Pablo, y Fernando Barragán. *CHE SIKURI*. Buenos Aires: Alpaca Producciones, 2015.
- Margulis, Mario, y Marcelo Urresti. *La segregación negada: cultura y discriminación social*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1999.
- Martínez Bonora, María Virginia. «Inmigración, trabajo y racismo en Argentina». Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, s. f.
- Massud Rodríguez, Said. «El drama inca en el Carnaval de Oruro». En *El Carnaval de Oruro IV (Aproximaciones)*, editado por Condarco Santillán, Carlos, 75-104. Oruro: Latinas Editores, 2005.
- Mauss, Marcel. «Ensayo sobre los dones. Razón y forma del cambio en las sociedades primitivas.» En *Sociología y Antropología*, 155-263. Madrid: Editorial Tecnos, 1979.
- Mauss, Marcel. *Sociología y Antropología*. 1ra edición. Madrid: Editorial Tecnos, 1979.
- Medina, Jorge. «La situación de la comunidad afro en Bolivia». En *Los Afroandinos de los siglos XVI al XX*, editado por Susana Finocchietti, 120-28. Perú: UNESCO, 2004.
- Melella, Cecilia. «Migraciones, medios de comunicación y construcción de identidades: El caso del periódico Renacer». Buenos Aires, 2011.
- Nash, June C. «*Comemos a las minas y las minas nos comen a nosotros*»: dependencia y explotación en las minas de estaño bolivianas. Editorial Antropofagia, 2008.
- Nava Rodríguez, Ascanio J. «El Carnaval de Oruro y la danza del Caporal». En *El Carnaval de Oruro III (Aproximaciones)*, editado por Carlos Condarco Santillán, 35-52. Oruro: Latinas Editores, 2003.
- Nejamkis, Lucila. «Políticas migratorias en tiempos kirchneristas (2003-2010): ¿Un cambio de paradigma?» *Migración y políticas públicas. Nuevos escenarios y desafíos*, 2012, 89-115.
- Olivera, Cynthia. «¿Bailando por un sueño? Espacios de construcción de identidades.» En *Buenos Aires Boliviana.*, editado por Leticia Maronese, 1ra ed., 109-20. Temas de Patrimonio Cultural 24. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009.
- Olivera, Martina. «Migrantes en la República Argentina del 2016-2017: una perspectiva desde el Derecho Internacional de los Derechos Humanos». San Martín, Prov. de Buenos Aires, 2017.

- Oteiza, Enrique, Susana Novick, y Roberto Aruj. *Inmigración y discriminación: políticas y discursos*. Buenos Aires: Trama Editorial / Prometeo Libros, 2000.
- Pacecca, María Inés. «Legislación, migración limítrofe y vulnerabilidad social». *Realidad Económica*, n.º 171 (mayo de 2000): 111-34.
- Pacecca, María Inés, y Corina Courtis. *Inmigración contemporánea en Argentina: dinámicas y políticas*. Serie población y desarrollo 84. Santiago de Chile: CELADE-CEPAL, 2008.
- Penchaszadeh, Ana Paula, y Lila Emilse García. «Política migratoria y seguridad en Argentina hoy: ¿el paradigma de derechos humanos en jaque? / Migration policy and security in Argentina today: human rights paradigm in jeopardy?» *URVIO. Revista Latinoamericana de Estudios de Seguridad*, n.º 23 (26 de noviembre de 2018): 91-109.
- Pereyra, Brenda. «Las organizaciones de inmigrantes latinoamericanos en Buenos Aires». Tesis de Maestría, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2001.
- Pérez-Zubieta, José Carlos. «Intensidad de uso de Hábitat del Quirquincho Andino (*Chaetophractus nationi*) en Zonas Aledañas a Asentamientos Humanos de la Provincia Sur Carangas, Oruro, Bolivia». *Edentata* 12, n.º 1 (1 de diciembre de 2011): 28-35.
- Podhajcer, Adil. «El diálogo musical andino: emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de “música andina” de Buenos Aires (Argentina) y Puno (Perú)». *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 32, n.º 2 (2011): 269-93.
- Portes, Alejandro. «Introduction: Immigration and Its Aftermath». *The International Migration Review* 28, n.º 4 (1994): 632-39.
- Portes, Alejandro, y Robert L. Bach. *Latin Journey: Cuban and Mexican Immigrants in the United States*. University of California Press, 1985.
- Rabotnikof, Nora. «Público-Privado». *Debate Feminista* 18 (1998): 3-13.
- Randall, Robert. «Los dos vasos. Cosmovisión y política de la embriaguez desde el inkánato hasta la colonia». En *Borrachera y memoria. La experiencia de lo sagrado en los andes*, editado por Thierry Saignes. La Paz: Hisbol/IFEA, 1993.
- Rivero Sierra, Fulvio. «El “comunitarismo” de los Saropalqueños y el “individualismo” de los Calileños. Pistas para entender distintas lógicas migratorias entre los Toropalqueños de Potosí, Bolivia». *ODISEA. Revista de Estudios Migratorios* 0, n.º 2 (8 de octubre de 2015): 412-32.
- Roca, José Luis. «El regionalismo como método de análisis histórico en la Bolivia del siglo XX». En *Visiones de fin de siglo : Bolivia y América Latina en el siglo XX*, editado por Iris Villegas, Dora Cajías, Magdalena Cajías, y Carmen Johnson, 117-33. Travaux de l'IFEA. Lima: Institut français d'études andines, 2016.
- Roncaglia, Sara. «Conclusions: Tastes and Cultures». En *Feeding the City*, 1.ª ed., 119-54. Work and Food Culture of the Mumbai Dabbawalas. Open Book Publishers, 2013.
- Rostworowski, María. *Historia del Tahuantinsuyu*. IEP, Instituto de Estudios Peruanos, 1999.
- Rudy, Kathy. «Queer theory and feminism». *Women's Studies* 29, n.º 2 (1 de enero de 2000): 195-216.
- Sahlins, Marshall. *Economía de la Edad de Piedra*. Madrid: Ediciones Akal, 1974.

- Saignes, Thierry, ed. *Borrachera y memoria: la experiencia de lo sagrado en los Andes*. La Paz: Hisbol/IFEA, 1993.
- Sala, Gabriela Adriana. «Mano de obra Boliviana en el tabaco y la caña de azúcar en Jujuy, Argentina». *Estudios Migratorios Latinoamericanos* 15, n.º 45 (1 de agosto de 2000): 337-63.
- Sassone, Susana, y Carolina Mera. «Barrios de migrantes en Buenos Aires: Identidad, cultura y cohesión socioterritorial». Bruselas, 2007.
- Sassone, Susana, Olga Marisa Owen, y Judith Corinne Hughes. «Migrantes bolivianos y horticultura en el Valle Inferior del Río Chubut». Tarija, Bolivia, 2003.
- Segato, Rita L. «Identidades políticas / Alteridades históricas una crítica a las certezas del pluralismo global». *RUNA, archivo para las ciencias del hombre* 23, n.º 1 (2002): 239-75.
- Sigaud, Ligia. «“Se eu soubesse”. Os dons, as dívidas e suas equivalências». *Ruris* 1, n.º 2 (septiembre de 2007): 123-53.
- Sigl, Eveline. «Erotismo, sexualidad y humor en las danzas del altiplano boliviano». *Maguaré* 26, n.º 2 (1 de julio de 2012): 51-86.
- Sigl, Eveline, y David Mendoza Salazar. *No se baila así no más... Tomo I: Género, poder, política, etnicidad, clase, religión y biodiversidad en las danzas del altiplano boliviano*. Primera edición. La Paz, 2012.
- . *No se baila así no más... Tomo II: Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia*. La Paz, 2012.
- Smith, Benjamin R. «Towards an uncertain community?: The social effects of native title in central Cape York Peninsula». En *The Social Effects of Native Title*, editado por Benjamin R. Smith y Frances Morphy, 27:117-34. Recognition, Translation, Coexistence. ANU Press, 2007.
- Strathern, Marilyn. *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*. University of California Press, 1988.
- Tellez Nava, Felix P. «Anata. Expresión cultural del mundo andino en el contexto del Carnaval de Oruro.» En *El Carnaval de Oruro III (Aproximaciones)*, editado por Carlos Condarco Santillán, 9-34. Oruro: Latinas Editores-Casa Municipal de la Cultura, 2003.
- Toranzo, Carlos. «Burguesía chola y neoliberalismo popular. Entrevista.» *DECURSOS Revista de Ciencias Sociales*. Año XIV, n.º 25 (agosto de 2012): 7-23.
- Toranzo Roca, Carlos. «Let the Mestizos Stand Up and Be Counted». En *Unresolved Tensions: Bolivia Past and Present*, editado por John Crabtree y Laurence Whitehead, 35-50. Pitt Latin American Studies. University of Pittsburgh Press, 2008.
- Turino, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. University of Chicago Press, 2008.
- . «The Urban-Mestizo Charango Tradition in Southern Peru: A Statement of Shifting Identity». *Ethnomusicology* 28, n.º 2 (1984): 253-70.
- Urresti, Marcelo. «Los bolivianos orientales en la Ciudad de Buenos Aires: violencia simbólica en un contexto de migración.» En *La segregación negada. Cultura y discriminación social*, editado por Marcelo Urresti y Mario Margulis. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1999.
- Vargas, Jorge. «Matices cruzadas en nuestras dicotomías actuales: civilización y barbarie, Facundo y las morenadas». En *Dinámicas Interculturales en*

- Contextos (trans)andinos*, editado por Koen de Munter, Marcelo Lara, y Máximo Quisbert. Oruro: CEPA-VliR-Ministerio de Relaciones Exteriores y Cultos del Estado Pluri-nacional de Bolivia, 2009.
- Vargas, Patricia. *Bolivianos, paraguayos y argentinos en la obra: identidades étnico-nacionales entre los trabajadores de la construcción*. IDES, Centro de Antropología Social, 2005.
- Vega, Viviana. «Machas, Chinas, Cholas y Kalinchas. La feminización de las Entradas Folkloricas en el AMBA». Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, 2019.
- Véliz López, Vladimir. «La estructura de la danza de la diablada a partir de un mito de origen.» En *El Carnaval de Oruro III (Aproximaciones)*, editado por Carlos Condarco Santillán, 98-121. Oruro: Latinas Editores, 2003.
- Véliz López, Vladimir F. «Anata Andina». En *El Carnaval de Oruro I (Aproximaciones)*, editado por Carlos Condarco Santillán, 67-84. Oruro: Latinas Editores-Casa Municipal de la Cultura, 2002.
- Wacquant, Loïc. *Entre las cuerdas: cuadernos de un aprendiz de boxeador*. 1a ed. Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina, 2006.
- Wendling, Thierry. «Us et abus de la notion de fait social total.» *Revue du MAUSS* n° 36, n.º 2 (2010): 87-99.
- Wieschialek, Heike. «‘Ladies, Just Follow His Lead!’: Salsa, Gender and Identity». En *Sport, Dance and Embodied Identities*, editado por Eduardo P. Archetti y Noel Dyck, 114-38. Oxford: Berg, 2003.
- Wilce, James M., y Janina Fenigsen. «Mourning and Honor: Register in Karelian Lament». En *Registers of Communications*, editado por Asif Agha y Frog, 18:187-209. Finnish Literature Society, 2015.
- Wright, Susan. «La Politización de la Cultura». En *Constructores de otredad. Una introducción a la Antropología Social*, editado por Mauricio Boivin, Ana Rosato, y Victoria Arribas. Buenos Aires: Antropofagia, 2004.
- Wulff, Helena. «The Irish Body in Motion: Moral Politics, National Identity and Dance». En *Sport, Dance and Embodied Identities*, editado por Archetti Eduardo P. y Noel Dyck, 179-98. Oxford: Berg, 2003.
- Zermeño Padilla, Guillermo. «Del mestizo al mestizaje: arqueología de un concepto». En *Historias Conceptuales*, 261-96. Ciudad de México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2017.