

**LAS DANZAS DE ORURO EN BUENOS AIRES:
TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN EL CAMPO CULTURAL BOLIVIANO**

(ORURO 'S DANCES IN BUENOS AIRES:
TRADITION AND INNOVATION INTO THE BOLIVIAN CULTURAL FIELD)

Natalia GAVAZZO *

RESUMEN

El presente trabajo constituye un fragmento de una investigación realizada entre 1999 y 2002 sobre la *migración boliviana en Buenos Aires*. La misma describía las diferencias que se dan entre la práctica de las *danzas del Carnaval de Oruro* en esta ciudad, y particularmente la *Diablada*, y la que se da en Bolivia, para poner en evidencia las disputas que los cambios producido por el proceso migratorio conllevan en el plano de las relaciones sociales. Este trabajo analizará entonces los complejos procesos de selección, reactualización e invención de formas culturales bolivianas en Buenos Aires, particularmente de esas danzas, como parte de la dinámica de relaciones propia de un *campo cultural*, en el que la construcción de la autoridad y de poderes constituyen elementos centrales. Un análisis de las *actuaciones* de estas danzas, que forman parte importante de las identidades que los bolivianos construyen en el contexto migratorio, permitirá comprender el carácter cambiante de toda *cultura*, contribuyendo así con la tarea de elaborar una "nueva" definición del concepto, creando una imagen compleja de la "colectividad". Partiendo de la idea de que la cultura constituye un proceso disputado de construcción de significados, este trabajo plantea que el estudio de este *campo cultural boliviano* que hace posible la práctica de las danzas de Oruro, es un punto de partida para conocer otros aspectos de la migración de Bolivia a la Argentina a partir de la configuración de relaciones sociales que determina.

Palabras Clave: actuación, danzas Oruro, campo cultural, identidad, migración, tradición.

ABSTRACT

This paper describes research on Bolivian migration to Buenos Aires undertaken between 1999 and 2002. The project described differences between Bolivian Carnival dance practice (specifically, performances of the Diablada) in Buenos Aires, Argentina and in Oruro, Bolivia, which in turn brought into focus the disputes that such transformations generate on the plane of social relations. This

* Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - Puán 470 – CP 1406 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Buenos Aires - Argentina.
Correo Electrónico: navegazzo@yahoo.com

paper will analyse the selection, transformation and invention of Bolivian cultural forms in Buenos Aires, and particularly of these dances, as part of the dynamic of relations that occur in within a cultural field where authority and power are key elements. The analysis of these performances as an important component of the identities that Bolivians build in the migratory context will allow a better understanding of culture, contributing to the elaboration of a "new" definition of this concept and a more complex imagining of this "community". Starting by considering culture as a disputed process of meaning construction, I argue that studying Bolivian cultural fields in which particular social relationships generate a certain practice of dance allows us to understand other aspects of Bolivian migration to Argentina.

Keywords: *cultural field, identity, migration, Oruro's dances, performance, tradition.*

INTRODUCCION

*"La tradición (...) siempre es algo más que un segmento histórico inerte; es en realidad el medio de incorporación práctico más poderoso."
(Raymond Williams: 1977: 137)*

Partiendo de la base de que "transitar de un espacio a otro implica necesariamente transportar cuerpos, ropas, lenguajes, prácticas, creencias" entiendo que se haya extendido tanto la idea "de que la gente se mueve por el mundo *con su cultura*, llevando consigo un *equipaje cultural*" (Grimson y Godoy-Anatívia, 2004). Esta idea trasladada al campo de los estudios migratorios, nos permite comprender la existencia de una *dimensión cultural* que, aunque no puede ser separada del resto de las dimensiones que componen el fenómeno migratorio, merece ser explorada en detalle. En este sentido, mi interés es apoyar una determinada definición de la *cultura* entendida como un proceso disputado de construcción de significados, dentro del cual diversos agentes usan la cultura en relación a sus posicionamientos diferenciales dentro de un campo de poder. Es decir, que la *cultura*, lejos de ser esa entidad fija y homogénea que la antropología clásica inventó, cambia constantemente de acuerdo a los contextos sociohistóricos en que se produce (Wright, 1996).

Con estas ideas, el presente trabajo intenta resumir partes de una investigación realizada entre 1999 y 2002 sobre la migración boliviana en Buenos Aires. La misma intentó revelar distintos aspectos de la práctica de las danzas del Carnaval de Oruro en Buenos Aires, y particularmente de la Diablada, una de las más características de esta fiesta. De este modo, pretendió caracterizar en parte lo que se puede denominar *nueva bolivianidad* (Grimson 1999), propia del contexto migratorio de Buenos Aires, centrándose en la práctica de estas danzas que constituyen una de sus partes fundamentales. Retomando este desarrollo, en el presente trabajo intentaré responder a una pregunta central: ¿qué papel juega la *cultura* que los inmigrantes bolivianos traen desde su lugar de origen, y que recrean permanentemente en el contexto migratorio, en las relaciones sociales que allí construyen, tanto entre sí como con los "otros"? Mi intención es caracterizar las principales diferencias que

se dan entre la práctica de las danzas de Oruro en Buenos Aires, y particularmente la Diablada, y la que se da en el lugar de origen, ya que “la cultura de los bolivianos en el contexto migratorio de Buenos Aires es algo nuevo que remite a un complejo proceso de selección, reactualización e invención de formas culturales” (Benencia y Karasik, 1995:36).

Por un lado, describiré las transformaciones en las danzas a partir de algunos conceptos provenientes de lo que se ha dado en llamar Nuevas Perspectivas en Folklore, como el de **actuación** o **performance**. En primer lugar, atenderé a la *entextualización* de las danzas, es decir a la elaboración colectiva de un texto único en relación a cuáles son los elementos constitutivos de esta danza, y sobre todo cómo deberían ser (me refiero al vestuario, la música, la coreografía, la organización de los conjuntos, y los motivos para bailar). En segundo lugar, atenderé al proceso de su *recontextualización* en Buenos Aires, es decir, al modo en que se comporta dicho texto durante las actuaciones concretas, a través de la explicitación de los contextos más frecuente de su puesta en acto dichas prácticas. En todo momento, retomaré la definición de *performance* o *actuación* para poder caracterizar los contextos en que las danzas se “actúan” en Buenos Aires.

Por otro lado, intentaré describir el funcionamiento de un campo cultural que es el que hace posible esta práctica a partir de la red de relaciones sociales que la sustentan, en las que la autoridad y la construcción de poderes constituyen elementos centrales. Esto permitirá comprender la dinámica de las interacciones que se dan entre los residentes bolivianos y también con los no bolivianos en la ciudad de Buenos Aires. Para ello, será pertinente retomar algunos de los conceptos centrales de la teoría de Pierre Bourdieu como son la noción de *campo*, de *habitus*, de *capital simbólico*, *social* y *cultural*.

LA TRADICIONALIZACIÓN DE LAS DANZAS DE ORURO EN BUENOS AIRES

Según Bauman, la **actuación** es “un modo de comunicación estéticamente marcado, enmarcado de una manera especial y actuado frente a una audiencia para su evaluación. Por lo tanto es un proceso de comunicación en el cual se resaltan las dimensiones estética, social y cultural” (Bauman, 1975:11). Las *actuaciones* o *performances* presentan lo que este autor denomina una *dimensión emergente*, que es la que refiere a los cambios que existen entre una actuación y otra. Estos cambios operan de acuerdo a lo que se denomina *brecha intertextual*, que es la distancia que existe entre dos polos: *textos nuevos* y *textos fijos*. En esta brecha aparece la estructura emergente de la actuación empírica, ya que si bien nunca dos actuaciones son iguales pueden tender hacia uno u otro polo (Bauman, 1975:35).

De este modo, acercándose o alejándose del “texto original” de las de Oruro en Bolivia, se crean y recrean las danzas en Buenos Aires. Siguiendo a Bauman, entiendo que la dimensión emergente en estas actuaciones no necesariamente están estabilizadas en una “nueva forma” fija, así como tampoco entiendo eso para la “práctica originaria” en Oruro. Algunos elementos “originarios” perduraron y se

estabilizaron, concretándose en formas estables en las que la emergencia fue reducida al mínimo, mientras que en otros tantos lo acontecido durante la actuación en el contexto migratorio no siguió con lo indicado para la práctica en el contexto originario. Esto derivó en diversas discusiones acerca de la 'pureza' o 'autenticidad' del género carnavalesco, al igual que las que se dan en Oruro pero transformadas en relación al nuevo contexto. De esta misma manera, el *género* que componen la práctica de danzas de Oruro se ha modificado con la migración e incluso redefinido. La definición del *género* y su apelación a la *tradición* como formas de congelamiento de una forma del mismo, entran en contradicción con este carácter emergente que Bauman concibe como una parte constitutiva de toda práctica cultural. Esta es la perspectiva que me interesa seguir para el análisis.

Desde este enfoque, me interesa describir los *elementos emergentes* de la actuación de las danzas de Oruro en Buenos Aires, comprendiendo las diferencias con la práctica en el contexto migratorio, como si fuese un juego de tensión entre esos dos polos, uno estructural (vinculado a los textos fijos o modelos genéricos) y otro emergente (textos nuevos y cambiantes). Una tensión que es en definitiva disputada entre la **tradición** y la **innovación**. Considero que este aspecto dinámico de la *emergencia* es crucial para comprender las continuas luchas por apropiación y definición de las danzas como un género que se ha transformado considerablemente desde su surgimiento. En este sentido, acuerdo con Williams en que "lo que debemos comprender no es precisamente "una tradición", sino una tradición selectiva: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social" (Williams: 1977: 137).

LA ENTEXTUALIZACIÓN

Los elementos que se consideran como constitutivos de la danza de la Diablada son los que la caracterizan como una manifestación artística y expresiva local de Oruro, y de Bolivia en general. Si bien en Buenos Aires se intenta reproducir la danza imitando todos los elementos de la *originaria* (que funciona como el modelo genérico del texto nuevo de la danza en contexto migratorio), la práctica de estas danzas debe adaptarse permanentemente a los recursos disponibles. La tensión entre el *texto fijo* de Oruro y el *texto nuevo* de Buenos Aires se pone de manifiesto en el modo en que se utilizan esos recursos, ya sea a través de cierta elección del vestuario, de la música o bien de las coreografías. Estos usos varían de acuerdo a cómo se intente manejar la mencionada distancia: algunos se sitúan del lado de la tradición y otros del lado de la innovación, minimizando o maximizando la *brecha intertextual* entre ambas formas textuales.

Vestuario

El vestuario que se utiliza en Buenos Aires para la práctica de la Diablada y de las demás danzas del Carnaval de Oruro, debe traerse de Bolivia debido a que

prácticamente no hay artesanos bordadores, zapateros o mascareros en la ciudad que se dediquen exclusivamente a esta actividad. Muchas veces, los mismos bailarines intentan reproducir los trajes originales pero reconocen que la tarea demanda un saber que no sólo se adquiere con experiencia sino a través de la celosa transmisión oral por parte de los artesanos de Oruro, que guardan sus secretos profesionales sólo para sus aprendices. Por estos motivos, las fraternidades de danzas orureñas en Buenos Aires deben pedir el envío de trajes desde Bolivia. Y si no, como en ocasiones se hace, deben convocar a algún artesano boliviano para que viaje a Buenos Aires a fabricarles los trajes. Cabe aclarar que si bien se han comentado que esto se ha hecho, no es frecuente debido a los altos costos del traslado y mantenimiento del artesano en esta ciudad.

Por todo esto, para poder bailar las danzas con el vestuario "originario" se deben evadir un número considerable de obstáculos. El primero, es el de las demoras en los envíos de trajes por parte de los artesanos bolivianos, las cuales suceden no sólo por las dificultades en la comunicación con Bolivia sino sobre todo por problemas en el paso por la frontera aduanera. En este sentido, se entienden las faltas de vestuario "tradicional" que se cubren con lo que se encuentra a mano. Por ejemplo, es común ver que el calzado no es el "original" boliviano sino que es el "calzado de salir" de los bailarines. El calzado original es costoso y demanda largas horas de fabricación. En Buenos Aires, las botas originales se mezclan con zapatillas, botas de plataforma y otros zapatos de moda, de esos que se pueden comprar en distintos centros comerciales de la ciudad. Es decir que lo artesanal que remite a la *bolivianidad originaria* (fija en la mente de los danzarines) debe convivir necesariamente con lo industrializado propio de la *nueva bolivianidad* (Grimson, 1999). Sobre todo en el caso de los jóvenes o de quienes aprendieron las danzas en el contexto migratorio, que son más propensos a situarse en el polo de la innovación.

La ornamentación de los trajes (sobre todo de los de Diablada pero también los de Morenada o Caporal) es habitualmente más sencilla que la de los trajes de Oruro ya que –según se comenta– es muy complicado conseguir ciertas piedras o hilos que sólo se compran en mercados bolivianos. Es común observar apliques que se compran en mercaderías barriales al por mayor. En relación a esto, me parece importante mencionar que en gran parte de los trajes se utilizan motivos que representan los colores de las banderas boliviana y argentina. Tanto en los pompones de las trenzas de las bailarinas de Caporales, como en las faldas, botas y tocados de las figuras de la Morenada, o en las capas de los Diablos, se mezclan estos símbolos nacionales como una metáfora de la migración como unión entre dos países, como una señal distintiva de esta *nueva bolivianidad*, que parece interpelar la emergencia de un nuevo nacionalismo (al que Grimson denominaría *nacionalismo cultural*).

Música

La *brecha intertextual* en la cuestión de la música que acompaña a las danzas se parece en ciertos aspectos a la ocurrida en relación a los trajes. Con esto,

quiero decir que prácticamente no existen músicos especializados en el arte musical del carnaval boliviano. En Oruro, las bandas que acompañan a los conjuntos de danza se componen de varias decenas de músicos(1), quienes cuentan con instrumentos de gran calidad. Estas bandas son dirigidas por expertos en el género carnavalesco y se presentan con los conjuntos de danzas que los contratan para sus presentaciones en la Entrada del carnaval. En Buenos Aires, sin embargo, a falta de músicos profesionales, lo más usual es que se utilice audio grabado en una cinta de cassette o en CD. Estas grabaciones de bandas populares bolivianas se emiten por parlantes que se colocan en el techo de algún auto o camioneta. Esta movilidad pertenece comúnmente a algún miembro del conjunto y va siguiendo al conjunto marcando el paso del baile. Las cintas o CD de audio también se utilizan desde los escenarios cuando las actuaciones se dan ámbitos que no implican un recorrido por la calle.

Sin embargo, aquellos que no pretenden alejarse demasiado del polo de la tradición llegan incluso a contratar a las bandas de Oruro o La Paz para algunas de las presentaciones importantes del año. Esto implica altísimos costos puesto que los honorarios de los músicos se pagan en dólares y la cantidad de músico generalmente supera la veintena. A estas bandas, además de los honorarios hay que pagarles el pasaje en micro y la estadía, lo cual demanda un ahorro del conjunto de danza a lo largo de todo el año. Entonces esta opción es tomada generalmente por los conjuntos que cuentan con gran cantidad de danzarines (más de 100 o 150), como las Morenadas o los Caporales, no sólo por su mayor capacidad de reunir el dinero sino también por la necesidad de que la música acompañe a un grupo que quizás se expanda a lo largo de más de cien metros en la calle.

Otra opción, cada vez más frecuente, es recurrir a músicos no profesionales que subsisten gracias a empleos que nada tienen que ver con la música pero que para estas fiestas ensayan y se presentan con algún conjunto de danza. Muchos de ellos lo hacen como una manera de complementar sus ingresos de dinero o para agradecerle a la Virgen un favor recibido, mientras que otros lo hacen por lealtades parentales o amistosas. Frecuentemente, cuentan con instrumentos de más baja calidad o modelos de instrumentos para principiantes o “de estudio”, e interpretan las melodías de Oruro en grupos de no más de 15 o 20 músicos. Estas bandas han ido aumentando en los últimos años(2), quizás debido también al aumento de la cantidad de grupos de danza y a la inclusión dentro de estos grupos de personas con mayores ingresos que permiten una continuidad de trabajo en esta actividad. De todos modos, hay que decir que algunas de las bandas de música de Oruro tienen también vestuario propio, lo cual es algo más difícil que ocurra en Buenos Aires. Por supuesto que hay excepciones, pero mientras que en Oruro se observará que la vestimenta de los músicos es siempre especialmente diseñada para el Carnaval, en Buenos Aires se utilizan trajes comunes, formales pero diferentes para cada músico(3).

Finalmente, en ocasiones se recurre a bandas profesionales pero que no conocen en lo más mínimo la tradición de Oruro. Tal fue el caso de la Diablada de Morón que tuvo que recurrir a una banda de músicos de la Marina. Los militares

debieron aprender las diversas ritmos que permiten bailar la Diablada (tradicional, cueca y mecapaqueña) y se presentaron con ellos en varias festividades realizadas en el año 1992, reemplazando de este modo al audio que hasta ese momento era la única opción de esa fraternidad para sus actuaciones.

Motivos

Uno de los cambios que se dan en las danzas es en los motivos para bailar. En Bolivia, las danzas se bailan casi exclusivamente en el contexto del Carnaval de Oruro o de fiestas como la del Gran Poder en La Paz o la de la Virgen de Urkupiña en Cochabamba, y sólo ocasional y muy justificadamente en otros espacios oficialmente autorizados. En cambio, en Buenos Aires se la baila en una enorme diversidad de festejos y encuentros(4). Pero sobre todo, se resalta que en Bolivia se baila únicamente por devoción a la Virgen, mientras que en Buenos Aires se la baila para todos los santos.

Además, para algunos el motivo devocional se va “perdiendo” en el contexto migratorio puesto que van apareciendo nuevos motivos para danzar. Uno de ellos es la nostalgia, propia de todo inmigrante, que busca reproducir su lugar de origen en su nuevo lugar de residencia. De hecho, puede decirse que este es uno de los más grandes motivos expresados por los bolivianos que asisten a las diversas fiestas y eventos en donde se bailan las danzas de Oruro, como motivo para participar en los conjuntos. Como símbolos de la bolivianidad, participar activamente (por ejemplo, a través de una danza) en un evento cultural de la colectividad los acerca a su lugar de origen(5).

Otros de los motivos aceptados como válidos para bailar es el de la discriminación, que por sus enormes alcances políticos e ideológicos analizaré en la próxima parte cuando me refiera al campo cultural migrante. También, hay quien baila “por mostrarse” o por “demostrar que tiene más que su vecino”. El que baila por mostrarse, no tiene ni devoción ni está intentando reivindicar una identidad étnica subordinada, sino simplemente divertirse y pasarla bien. La práctica de las danzas, de este modo, estaría fundada en un uso particular del tiempo libre y de un consumo cultural que tiene un mercado propio. Por otro lado, el “demostrar status económico” es algo que está asignado prácticamente a los pasantes y a los promeseros (arqueros, cargamenteros y padrinos) quienes son los que financian la fiesta en Buenos Aires.

Organización de las fraternidades

Por otro lado, hay también enormes diferencias en cuanto al funcionamiento de los conjuntos o fraternidades de danza. Algo de esto se desprende de los casos expuestos en el punto anterior pero ahora podemos afirmar con algo más de seguridad que las fraternidades de Buenos Aires son menos institucionales, más familiares y por lo tanto se comportan de forma más espontánea y menos estricta en cuanto a sus reglamentos internos.

Sólo por tomar una de referencia, decimos que en Buenos Aires existen al menos 5 conjuntos dedicados a la danza de la Diablada, los que se localizan en barrios como Villa Lugano, Berazategui, Villa Celina y dos en la localidad de Morón(6). En su mayoría, estos conjuntos ensayan una vez por semana en una *sede social*, que suele ser la casa de alguno de los miembros (generalmente los fundadores o los directores de danza). Algunas de estas fraternidades son más “tradicionalistas”, mientras que otras son más “innovadoras”, en relación a cómo resuelven la tensión entre el modelo genérico de la danza y su *recontextualización* en Buenos Aires. Entre las primeras podemos citar el caso de la **Fraternidad Artística La Diablada**, cuya sede está situada en el barrio de Gonzalez Catán, Partido de La Matanza, en el Gran Buenos Aires. En su mayoría inmigrantes bolivianos han sido entrenados por un “especialista” en esta danza (nacido en Oruro, bailarín desde su temprana infancia) quien se encargó de hacerles conocer todos los detalles de la práctica en el contexto originario. Así, esta fraternidad se ha esforzado por reproducir al máximo la tradición de Oruro, funcionando con un directorio que se renueva año tras año y que redacta estatutos que regulan las actividades del conjunto. En dicho estatuto están plasmados los derechos y obligaciones de los socios danzarines. Este directorio le rinde cuentas de sus acciones y decisiones a todos ellos, sean activos(7) o pasivos(8), en el marco de periódicas asambleas que se llevan a cabo en la casa del matrimonio fundador de la fraternidad. En ellas todos tienen derecho a expresar sus opiniones y a pedir explicaciones. Durante la asunción del directorio en el mes de octubre de 2001, todos sus miembros me contaron que el motivo principal para bailar en ese conjunto era el de la devoción a la Virgen de Copacabana. Además de tener su imagen en la sede social, al finalizar la asunción del directorio se realizaron una serie de oraciones dirigidas a la Virgen, tal como lo hacen siempre que se reúnen según me comentaron ellos mismos.

En el otro punto de la recta que separa el *polo tradicionalista* del *polo innovador*, podemos citar a la **Fraternidad Folklórica La Diablada** quienes ensayan también en el partido de La Matanza, pero en el barrio de Isidro Casanova. Además de bailar Diablada, en la actualidad han ampliado su repertorio a otras danzas como Tobas, Morenadas, Caporales, Sambos, Cuecas, Tinkus y Negritos. Esta innovación del repertorio de danzas interpretadas por el conjunto estuvo acompañada por otra novedad: la incorporación de nuevos miembros. Durante el festejo del 6 de Agosto de 2002 por el aniversario de la Independencia de la República de Bolivia, realizaron una convocatoria abierta al público por medio de volantes que decían: “Fraternidad Folklórica La Diablada y su Ballet Danzas de Bolivia, incorpora nuevos integrantes al cuerpo de baile de cualquier edad para representar a nuestro país en distintos eventos. Único requisito: tener ganas de bailar. Te prestamos los trajes de las distintas danzas.”

En estos volantes, se informa de un número de teléfono al que deben acudir no sólo los futuros postulantes a danzarines, sino también aquellos que estén interesados en “contrataciones” de este grupo de baila. Con esto quiero decir que la tradición de la Diablada se ve modificada no sólo en tanto no es el sentido religioso el que predominará como motivo para bailar sino la voluntad de “representar a nuestro país” (tal como dice en el volante), pero sobre todo por el rédito comercial que

podría llegar a conllevar la profesionalización del conjunto. No es casual que se presenten en eventos culturales y que en su mayoría sean jóvenes hijos de bolivianos (diferencia que explicaré en el apartado siguiente).

Finalmente, podemos comparar el “espíritu innovador” de este conjunto con el de la **Diablada de Lugano(9)**, cuya sede se ubica en la Villa 20 de ese barrio de la Capital Federal. Este conjunto fue fundado y es actualmente dirigido por el párroco del barrio, que es argentino. Si bien el párroco, a estas alturas es todo un experto en lo que refiere a las múltiples danzas del Carnaval de Oruro(10), no deja de ver esta práctica desde sus ojos argentinos y es desde ahí que las transmite a los demás socios del conjunto. Esta fraternidad, a diferencia de las dos anteriores, se presenta básicamente en las festividades que se celebran en esta villa, cuya población es en un 85% de origen boliviano. Si bien intentan seguir las tradiciones que conforman las danzas del Carnaval en Oruro (por ejemplo en cuanto al respeto de los motivos religiosos), en ocasiones es poco lo que pueden invertir en trajes. El marco que la Villa le da a estas festividades hace que adquieran un brillo muy diferente al del Carnaval de Bolivia o al de los mega eventos culturales organizados por diversas instituciones gubernamentales argentinas. Además, no es la fiesta de la Virgen del Socavón la que más público recibe y conjuntos convoca sino las que se celebran en honor al Tata Laguna y al Señor de Exaltación, a fines del mes de septiembre de cada año.

De esta manera, la organización de los conjuntos de Diablada que existen en el nuevo contexto que es Buenos Aires, nos ayudan a comprender lo que implica bailar estas danzas siendo inmigrante o descendiente de bolivianos en esta ciudad. Nos permiten observar la construcción de una nueva tradición (o *nueva bolivianidad*) a partir de una vieja herencia (una *bolivianidad originaria*). Estos elementos que son constitutivos de la danza y que intervienen en la producción de un nuevo texto en Buenos Aires (es decir que contribuyen a su entextualización), deben entenderse siempre dentro del proceso de su recontextualización (es decir en relación a los eventos culturales dentro de los cuales se llevan a la práctica y que nos mostrarán nuevos aspectos de la misma).

RECONTEXTUALIZACIÓN Y ACTUACIÓN

Es importante hacer notar que con *contexto* me refiero a la emergencia en el texto, es decir a su actuación dentro de un evento comunicativo, en términos de Bauman. Lo que quiero analizar en este punto es la interacción de un conjunto de factores que refieren a las relaciones entre los distintos actores involucrados en las actuaciones como grupos de intereses muchas veces encontrados. Es claro que según Bauman estos **contextos de la actuación** forman parte de la actuación misma, siendo los que afirman su carácter emergente. Es dentro de un contexto, que la actuación adquiere sentido en relación a los conflictos por la construcción de una tradición que recupere un pasado para asumir un presente. De este modo, describiré los contextos dentro de los cuales se practican las danzas de Oruro en Buenos Aires.

Como en la fase de su *entextualización*, cuando se *recontextualiza* la Diablada en Buenos Aires algunos intentan reducir al mínimo la *brecha intertextual* existente con Bolivia y otros no tanto. En este sentido, quienes organizan los eventos que funcionan como entorno de la actuación de las danzas de Oruro en Buenos Aires intentan reproducir los detalles de su realización en Bolivia (tomando como modelo el Carnaval de Oruro, y algunas fiestas patronales). Sin embargo, cada grupo posee conocimientos particulares al respecto de los mismos. Algunos han tenido mayor contacto que otros con las danzas y por lo tanto despliegan conocimientos que se traducen en prácticas en las que la brecha intertextual es mínima. En última instancia, las prácticas diferenciales, sean buscadas o evitadas, hacen que, sumado al hecho de que no existe un organismo regulador de la actividad en el contexto migratorio(11), aparezcan una multiplicidad de formas de baile y de organizar y dar sentido a los contextos de su actuación en Buenos Aires.

En resumen, podemos afirmar que las danzas de Oruro se presentan en Buenos Aires generalmente dentro de tres tipos de contextos: las *fiestas patronales*, los *actos cívicos* y los *eventos culturales*. Su importancia como eventos identitarios se apreciará recién al final de este apartado y sobre todo en el apartado siguiente.

Fiestas Patronales

Estas fiestas constituyen el ámbito en el que más frecuentemente se presentan las danzas del carnaval de Oruro en Buenos Aires. Esto no es casual si tenemos en cuenta que las danzas son consideradas “oficialmente” como danzas devocionales. Por este motivo, la mayoría de las veces que se llevan a cabo en esta ciudad es dentro de una procesión religiosa en la que se honra a un santo o a una virgen, generalmente boliviana. Estas fiestas dan inicio con una **misa**, luego de la cual se lleva a cabo una **peregrinación** barrial en la que el santo o la virgen venerada “sale” en andas de sus fieles (generalmente los pasantes y sus conocidos y colaboradores en la fiesta), seguida por los conjuntos de danza.

Actualmente existe un sinnúmero de fiestas patronales bolivianas en la ciudad. Según el *Novenario para Fiestas Patronales* publicado por el Equipo Pastoral Boliviano se celebran la de Ntra. Señora de Copacabana, del Carmen, de Urkupiña, de Surumi, de Chaguaya, de la Candelaria, de Cotoca, del Socavón, de La Paz, de Chaguaral, y de San Bartolomé, Justo Juez, Señor de Exaltación, de Quillacas, de Maica, del Gran Poder, Tata Lagunas, Tata Santiago, entre otras. Las fechas de éstas no se corresponden con el calendario originario de Bolivia: de hecho, muchas veces se festejan en el aniversario del día en que la familia de *prestes* ingresó al país o bien se compró su primer auto, su primera casa o tuvo a su primer hijo argentino. Según las observaciones y entrevistas que realicé(12), el funcionamiento de estas fiestas patronales guardan semejanzas pero a la vez se diferencian de las que se realizan en Bolivia. Paralelamente, cada una de ellas es “un hecho singular que pone de manifiesto y actualiza las vivencias del grupo” (Lamounier, 1990:5), es decir que tampoco son idénticas entre sí. Todas, sin embargo, podría decirse que comienzan en la fiesta del año anterior en la que se eligen los nuevos pasantes. En este mismo acto, los *pasantes* realizan el *rodeo* comprometiendo a sus *padrinos* a ayudarlos en

la organización (tanto de la “fiesta mayor” – pública- como de la “fiesta chica” – privada-). El día de la fiesta comienza con la misa, a cuyo término se inicia la procesión encabezada por los pasantes que salen de la Iglesia cargando la Virgen, seguidos por los *arcos* y *cargamentos*. Luego se ubican los conjuntos de danzas. Cada fraternidad de danzas va acompañada de su orquesta e incluso puede que tenga un pasante propio que organiza y financia, en parte, a los conjuntos que homenajean a la Virgen. El recorrido varía de acuerdo a la geografía del barrio, pero se extiende desde unas pocas cuadras hasta varios kilómetros, terminando siempre en la parroquia o capilla que es la dueña de la imagen venerada. La procesión con danzas, entonces, se prolonga desde la finalización de la misa a lo largo de toda la tarde, llegando incluso hasta la noche. Parte importante de la fiesta es la feria que se monta en los alrededores del recorrido, en donde se pueden comprar alimentos, artesanías y comidas y bebidas típicas bolivianas.

Pasando de la descripción al análisis de las fiestas patronales bolivianas realizadas en Buenos Aires, quiero retomar algunas de las reflexiones al respecto tanto de Alejandro Grimson(13) como de Isabel Lamounier(14), quienes en diferentes momentos, para diferentes audiencias y con diferentes objetivos se plantearon una interpretación de las mismas.

En primer lugar, Isabel Lamounier describe la permanencia y vigencia de relaciones sociales “tradicionales” en el armado y ejecución de estas fiestas. El interés de la autora, es “realizar una breve aproximación a la dinámica de esa comunidad (boliviana en Argentina) y echar algo de luz sobre las estrategias que han permitido que dicha colectividad pueda hacer frente a una dura realidad económica, a una política migratoria errática y a los prejuicios más o menos encubiertos” (Lamounier, 1990:5). Entonces, tras caracterizar las causas y principales patrones de la migración boliviana a la Capital y el Gran Buenos Aires, la autora explica la permanencia de los lazos de ayuda mutua desplegados en las fiestas por la necesidad de los inmigrantes de estar contenidos en una red de relaciones solidarias que les permita subsistir en esta ciudad. Estas redes, no son propias del contexto migratorio, sino que se remontan a la estructura del *ayllu*(15) andino. Las fiestas, entonces, que “se pasan” año tras año son, para ella, una muestra de la reciprocidad andina trasladada a la urbe bonaerense, siempre como una estrategia de supervivencia. “Tomamos como parámetro” según ella “el desarrollo de una festividad religiosa para poner en escena la movilización de la colectividad en torno a un fin común: en este caso la celebración de Nuestra Señora de Copacabana, tal como se desarrolla desde hace años en varios puntos del país y en especial en el barrio de Villa Soldati (Charrúa)” (Lamounier, 1990:5). Es, entonces, el “espíritu comunitario” el que hace que el migrante recién llegado se encuentre inserto de alguna manera en una red de relaciones sociales que le permitirá desde encontrar trabajo hasta un hospedaje y comida. Por supuesto, deberá trabajar recíprocamente por el bienestar de otros *paisanos* y *compadres*(16). Este mismo espíritu pero fuera de la vida cotidiana se expresa en la organización de las fiestas patronales, que son la culminación de la expansión del culto privado de una familia a algún santo o alguna virgen boliviana que luego pasa a ser público a partir del préstamo de la imagen a sus vecinos y parientes. Según Lamounier, la fiesta se acrecienta con los

años. Al igual que en Bolivia, comienzan con las *Novenas* a la Virgen que se prolongan a lo largo de toda una semana, durante las cuales se van incorporando responsables de la organización de las distintas partes de la festividad que acompaña al culto. La responsabilidad total del evento recae, como en Bolivia, en la figura de los *pasantes* o *prestés* quienes buscan la ayuda de *padrinos* (o “pasantes menores”) que se encargarán de los bailes, de la orquesta, de los cargamentos, etc. Según la autora, “las devociones se han ido multiplicando a la par de los asentamientos de los migrantes” (Lamounier, 1990:17), ya que en un principio solo se festejaba la de la Virgen de Copacabana(17) mientras que actualmente se han incorporado festividades en homenaje a otros santos y vírgenes que expresan las tradiciones andinas de base sincrética y que demuestran “la vigencia de una amplia red de ayuda mutua en el seno de la colectividad” (Lamounier, 1990:17). Cabe destacar una cuestión más: las fiestas patronales y los conjuntos de danzas que se presentan tienen una “base territorial” en relación al barrio en el que nacen y se desarrollan. El barrio es el ámbito además que recibe al público que viene desde afuera a visitar la fiesta. Por supuesto que no todos los vecinos comparten la sensación de ser anfitriones ni se sienten parte de la misma manera, pero es cierto que las fiestas por lo general se organizan en barrios con mayoría de vecinos bolivianos(18).

Por su parte, Grimson también analiza la fiesta de la Virgen de Copacabana en el barrio Charrúa de Villa Soldati en tanto considera, y coincide con él, que “nadie que se relacione de algún modo con la colectividad boliviana puede desconocer este acontecimiento multitudinario” (Grimson, 1999:55). El autor denomina *Nueva Bolivia* al espacio cultural conformado por esta fiesta, que es interpretada en el marco de los procesos comunicativos que se producen en el seno de la colectividad boliviana de Buenos Aires(19). Siguiendo los planteos de Turner y Da Matta en relación a la conflictividad de los *rituales*, este autor afirma que “las fiestas patronales constituyen un complejo entramado donde se combinan y entran en conflicto perspectivas que la definen como un culto a una de las advocaciones de la Virgen, como una manifestación de una “cultura autóctona”, como celebración de una gran fiesta popular identificada con la nación” (Grimson, 1999:56). Estos conflictos hacen que la fiesta de Charrúa sea de carácter polisémico. Frente a esto, se separa de aquellos que intentarían rastrear el sentido “verdadero” o “genuino”, para dedicarse a interpretar los diversos sentidos que existen para así construir una imagen más completa del funcionamiento dinámico de la nueva bolivianidad. El autor se preocupa por explorar estos sentidos, no dando ya por sentado su carácter devocional, sino buscando nuevos significados. Al aceptar la multiplicidad de significados y el carácter polisémico del fenómeno, es posible una interpretación más conflictiva(20). Es interesante atender a la fiesta de Charrúa ya que constituye un paradigma dentro de las fiestas patronales bolivianas que se realizan en Buenos Aires, por lo tanto podríamos afirmar que las demás fiestas patronales se le parecen en algunas de las cuestiones que se plantean para ésta. Sin embargo, existen particularidades propias que la distancian de las demás como por ejemplo el que, desde hace ya muchos años, la fiesta de Charrúa no está organizada por *pasantes*. En principio, esto se explica por medio de la alusión a las largas disputas por la organización de la fiesta entre la parroquia y la asociación vecinal del barrio, quienes en la actualidad

acordaron organizarla “mancomunadamente” (la ironía va por las disputas). Esta ausencia de *pasantes* constituye un dato no menos relevante que el hecho de que todas las demás fiestas patronales de las que tuve conocimiento sí estuvieron organizadas por el “tradicional” sistema de presterío.

Actos cívicos

Muchas veces y en algunos barrios en que los bolivianos residen o frecuentan (tales como Bajo Flores, Avellaneda, Floresta, Lugano, e.o.), se organizan festejos con motivos de conmemorar lo que yo denominaría “fechas patrias”. Con esto me refiero, por ejemplo, al aniversario de la fundación de distintas ciudades de Bolivia, y sobre todo a los festejos (muy frecuentes) que se realizan en el Día de la Independencia (o sea, el 6 de agosto). En estos actos, siempre se monta un escenario en el que se ubica un relator o relatora (por lo general, periodistas radiales de la colectividad) quienes animan el festejo y reviven los motivos a partir de relatos sobre la historia de Bolivia y específicamente de la fecha que se conmemora. Los animadores apelan al público, a quienes preguntan su origen regional, qué música prefieren o si la están pasando bien. Son ellos quienes presentan los números artísticos y quienes se encargan de unirlos y darles un sentido total en el marco del evento. Los números artísticos están compuestos de espectáculos de danzas y de música, realizados por distintos conjuntos tanto *amateurs* como profesionales. Por supuesto que nunca falta la feria de comidas y artesanías, situada en los alrededores. La organización, por otra parte, recae en distintas personalidades según ocasión pero frecuentemente es una asociación vecinal, o un medio periodístico o un centro cultural de la colectividad quien la convoca, difunde y ejecuta.

Personalmente, el 6 de agosto de 2000 pude asistir a la celebración del aniversario de la Independencia boliviana organizada por la Embajada de Bolivia y realizada en el Parque Centenario, centro geográfico de la Capital Federal. Este acto consistió básicamente en espectáculos musicales y dancísticos, presentados sobre el enorme escenario que es propiedad del Gobierno de la Ciudad. Asimismo se montaron diversos puestos con comidas típicas que convivían con los tradicionales de la zona como los de choripan, hamburguesas y panchos. El clima entre los asistentes era de peña ya que todos aquellos que observaban el espectáculo bebían y bailaban al son de las músicas más populares de Bolivia.(21) Cabe mencionar también la presencia de espectadores originales que se distinguían de los otros (los que fueron convocados con anterioridad) por el hecho de no cantar ni bailar sino simplemente mirar absortos una realidad extraña.

También asistí a los festejos por el Aniversario de la fundación de la ciudad de La Paz realizados en octubre del 2000 en el Parque Avellaneda, del barrio de Floresta. Este acto se asemejó mucho al anterior solo que se realizó durante el día, en las inmediaciones de lo que era un torneo de fútbol organizado por distintas Ligas de la colectividad(22). Participaron como bailarines los miembros de *América Morena*, quienes presentaron Tinkus y Tobas en esta ocasión. La organización estuvo a cargo del Centro Cultural que funciona en el mismo parque (y que depende del gobierno de la ciudad) en colaboración con algunos miembros de la asociación vecinal local.

Estos *actos cívicos* pueden ser entendidos como la reafirmación de la identidad nacional boliviana ya que es justamente la **nación** el fundamento de las celebraciones. Es la constitución y existencia del estado nacional lo que se festeja durante estos actos y es por ello que la práctica de las danzas en este contexto representa la reafirmación de la cultura boliviana en general, sin particularizar tanto en torno a lo étnico y/o regional (que como vimos distingue a los bolivianos por su pertenencia a diversos grupos). En este caso, se baila como una manera de recordar que se “es boliviano” y no como una forma de conocer y afirmar la propiedad orureña o indígena de la danza. Es como izar la bandera(23) y justamente por eso considero que se puede considerar a la práctica de danzas en este contexto, como un drama social o sociológico en el que se expresa la pertenencia a la nación.

Eventos culturales

Con *eventos culturales* me refiero principalmente a encuentros de colectividades, que son organizados por distintos organismos públicos como el gobierno de la ciudad de Buenos Aires u otros de carácter nacional (migratorios o culturales) y provincial (generalmente a través de los municipios). Se realizan en espacios abiertos en donde se arman ferias de comidas y artesanías en los que se representa lo más característico de cada colectividad de inmigrantes. Al igual que en los *actos cívicos* se monta un escenario para que puedan presentarse distintas agrupaciones artísticas que en su mayoría son de música y danza, siempre presentadas por uno o más locutor/es. Se supone que cada colectividad de inmigrantes debe mostrar “lo mejor” de su cultura y por eso se presenta una selección de “productos culturales” de carácter nacional. Esta selección de un patrimonio cultural es generalmente realizada por las autoridades gubernamentales en base a sus dispares contactos con las distintas comunidades.

Esta selección de bienes culturales presentados por cada colectividad, debe entenderse como un mecanismo característico de todo proceso de *patrimonialización*, en relación al hecho de que los estados nacionales, a través de ciertas políticas que la regulan, recurrieron y recurren a la actividad cultural como una manera de legitimarse en sus cargos y funciones(24). El espacio constituido por estos *eventos culturales*, “recontextualizan” las expresiones culturales que generalmente se practican en el círculo cerrado de los inmigrantes bolivianos y sus familias y allegados, acercándolas de éste a lo que puede denominarse la sociedad mayor (o de destino). De este modo, estos eventos nos permiten analizar las relaciones que Grimson llamaría “interculturales” entre bolivianos y no-bolivianos, atendiendo a su posible influencia sobre los distintos discursos que se producen dentro de la colectividad acerca de la identidad cultural boliviana en Buenos Aires. Por este motivo, propongo entender estos *eventos culturales* como un espacio de negociación de los bolivianos en la ciudad, como oportunidades para reposicionarse dentro de la sociedad local a través del diálogo con el Estado y con el público no boliviano, en el cual algunos agentes de la colectividad buscan legitimar su autoridad y su poder (para definir su identidad y para obtener ciudadanía). En este sentido, cabe mencionar que algunos

de estos eventos culturales se realizan en espacios legitimados de la ciudad, como puede ser el Teatro Municipal General San Martín, de gran reconocimiento, o incluso en espacios abiertos habilitados a tales fines por los organismos gubernamentales ya mencionados, como son los Rosadales de Palermo, la Avenida de Mayo, plazas, entre otros espacios no convencionales en relación a la práctica originaria de las danzas de Oruro.

LAS DANZAS EN EL CAMPO CULTURAL BOLIVIANO

Ahora bien, una vez analizadas las *brechas intertextuales* entre las actuaciones de las danzas como textos nuevos de Buenos Aires y como textos fijos de Oruro, me interesa estudiar las relaciones entre los distintos agentes que componen la “colectividad boliviana”. Las relaciones entre residentes bolivianos que conviven en Buenos Aires pueden ir desde la identificación nacional, cultural, religiosa o étnica, hasta el conflicto abierto en un juego permanente por el control de recursos materiales y simbólicos que permiten instituir “voces legítimas” o “autorizadas” para referirse a sí mismos y al mundo. Partiré de la descripción de esta variedad de posturas y discursos adoptados por los bolivianos y por todos aquellos agentes del campo -que está lejos de ser únicamente de carácter nacional- en torno a las danzas de Oruro, particularmente la Diablada, en Buenos Aires. Esto contribuirá a comprender de otro modo la construcción de una *tradición* y de una *cultura* vinculada a Bolivia en Buenos Aires, en relación a los múltiples sentidos que se le asignan a partir de las distintas experiencias migratorias.

En este sentido, un análisis de la actualización de los conflictos internos del grupo en la práctica de las danzas permitirá conocer los distintos actores que la componen. Este grupo es sumamente heterogéneo, lo que contrasta con la idea del sentido común (de los “otros”) que ve a los bolivianos como un grupo culturalmente homogéneo(25). De este modo, planteo que “los bolivianos” como si fuese una entidad homogénea, no existen. Las disputas por el sentido de las danzas serán comprendidas como partes constitutivas de un **campo cultural boliviano** en Buenos Aires, en el cual se construyen permanentemente identidades (o bolivianidades) propias del contexto migratorio. Para todo esto, retomaré algunos conceptos de Pierre Bourdieu.

La definición del campo cultural: agentes y capitales

Bourdieu reproduce el “pensamiento relacional” del *estructuralismo* que identifica “lo real” con las relaciones sociales, lo que se observa en su definición de los dos conceptos centrales de su teoría, a saber **campo** y **habitus**. Tanto uno como el otro son concebidos por Bourdieu como nudos de relaciones que están dialécticamente relacionados entre sí. Este autor pretende sustituir la atención en la relación entre *individuo* y *sociedad* por una atención a la relación construida entre los *dos modos de existencia de lo social*: las *estructuras sociales externas*, o lo social hecho cosas, plasmado en condiciones objetivas; y las *estructuras sociales internalizadas*, lo social hecho cuerpo, incorporado al agente (no en cuanto individuo

sino como agente socializado) (Gutiérrez, 1995:18). El primer modo es el que define a los *campos sociales históricamente constituidos*, y el segundo al *habitus*, como sistema de disposiciones incorporados por los agentes a lo largo de su trayectoria social.

La noción de **campo** subraya fundamentalmente el carácter de “relaciones de fuerza” en los modos de interactuar, lo que se puede observar en la conformación de un *campo cultural migrante* en Buenos Aires, dentro del cual se dan luchas entre distintos agentes por posicionarse dentro del mismo. Este campo es un “campo de fuerzas” en el que circula un capital cultural específico, un conjunto de relaciones objetivas que se imponen a todos los que entran en el mismo, y que “son irreductibles a las intenciones de los agentes individuales” (Bourdieu, 1985:25)(26). El espacio social y los grupos que en él se distribuyen, son el producto de luchas históricas, en las cuales los agentes se comprometen en función de su posición en el espacio social y de las estructuras mentales a través de las cuales aprehenden ese espacio (Bourdieu, 1988:26). Siguiendo este razonamiento ¿quiénes son los agentes del campo cultural boliviano en Buenos Aires? Podemos decir que en este espacio social determinado se relacionan:

1) *Bolivianos que se dedican a la práctica de danzas* (o sea, con capital cultural) o a las diversas actividades que se llevan a cabo durante las celebraciones que funcionan como contexto de su *actuación* (incluidos pasantes, feriantes, socios pasivos de las instituciones, periodistas, gestores y promotores varios, público, músicos, artesanos, etc).

2) *No-bolivianos* incluyendo desde el público ocasional, el público consumidor, hasta los hijos y nietos de bolivianos, parejas no-bolivianas de bolivianos, entre otros actores que (sin tener un parentesco sanguíneo con bolivianos deciden compartir un espacio social común vinculado a la práctica de las danzas).

3) *Instituciones* de lo más diversas, algunas de la colectividad, otras del estado argentino, algunas del estado boliviano, muchas del gobierno de la ciudad de Buenos Aires, policía federal y bonaerense, entre otras, todas las cuales orientan las prácticas de las danzas a partir de la implementación de políticas públicas.

No incluyo dentro del *campo cultural boliviano* en Buenos Aires a aquellos inmigrantes de ese origen que actualmente no mantienen lazos con otros inmigrantes de su mismo origen. Estos inmigrantes generalmente no participan de las actuaciones de las danzas de Oruro en esta ciudad (llegando muchas veces incluso a desconocerla). Pero en el campo cultural migrante al que me refiero pueden hacerse aún más distinciones, como por ejemplo:

Dentro de los *bolivianos* que se dedican a esta actividad cultural, se distinguen: a – orureños con conocimientos del carnaval, b – orureños con pocos conocimientos, c – nativos de otras regiones del altiplano que poseen como referencia otras festividades, d – oriundos del oriente boliviano en donde practican otro tipo de danzas e interpretan otras músicas, e – nacidos en un medio rural y por lo tanto vinculados a las danzas de sus comunidades agrícolas, f – nacidos en medios urbanos, como La Paz, con altos grados de educación formal, g – emigrados de Bolivia en las décadas del 50 y 60, h – emigrados en los 70 y 80, i – emigrados en los 90 y años siguientes ...

Dentro de los *no bolivianos*, también podríamos seguir distinguiendo: a – hijos de bolivianos que no retoman las tradiciones de sus padres, b – hijos de bolivianos que continúan las tradiciones de sus padres, c – hijos de bolivianos que retoman las tradiciones de sus padres aunque éstos ya se hayan alejado o nunca se hayan contactado seriamente, c – otros inmigrantes limítrofes pero de otras nacionalidades, como peruanos, paraguayos, coreanos y chilenos con quienes los bolivianos y sus familias comparten el espacio barrial e incluso las fiestas y la práctica de las danzas, d – argentinos que comparten el espacio barrial, e – investigadores de diversa procedencia ...

Todos estos agentes, desde posicionamientos diversos, elaboran definiciones propias de la *cultura boliviana*, de sus significados y de sus características. De este modo, se instituye un *campo social* que es “espacio de juego históricamente constituido, con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias” (Bourdieu, 1988:108).(27) Así, los agentes que he mencionado conforman un sistema de posiciones, que no es fijo, sino que, como en todo *campo*, se producen constantes definiciones y redefiniciones de estas relaciones de fuerza entre los diversos agentes y las instituciones comprometidos en el juego. De esta manera, el campo mantiene su dinamismo y, por lo tanto, su dimensión histórica.

Dicho esto, es útil introducir otros conceptos centrales en la teoría de Bourdieu como son *capital cultural*, *capital simbólico* y *capital social*. Justamente uno de los principios fundamentales a partir del cual se distinguen los agentes dentro de los campos sociales es el **capital** específico que poseen y ponen en juego. El objetivo central de las luchas y del consenso en cada campo se constituye por una de las diferentes variedades de capital(28). Así, siguiendo estas reflexiones, los *campos sociales* pueden ser considerados como mercados de capitales específicos (Gutiérrez, 1995:34). Mi idea entonces es analizar el *capital* que poseen quienes practican las danzas de Oruro en Buenos Aires para posicionarse dentro del *campo cultural* de Buenos Aires, porque “todos los campos especializados tienden a organizarse según la misma lógica, la de la distribución desigual del capital que está en juego, teniendo en cuenta principalmente dos aspectos: volumen del capital específico que se posee y antigüedad de la posesión” (Gutiérrez, 1995:56). En el *campo cultural migrante* entran en juego los tres tipos de capitales concebidos por Bourdieu, distribuidos desigualmente entre los agentes, configurando una red de posiciones característica.

El primero de estos capitales (el **capital cultural**) puede existir bajo tres formas: *en estado incorporado*, es decir, bajo la forma de disposiciones durables (*habitus*) relacionadas con determinado tipo de conocimientos, ideas, valores, habilidades, etc.; *en estado objetivado*, bajo la forma de bienes culturales, cuadros, libros, diccionarios, instrumentos, CD's, videos, etc.; y *en estado institucionalizado*, que constituye una forma de objetivación, como lo son los diferentes títulos de danza, música, canto, etc. (Bourdieu, 1979). Cada agente posee un determinado *capital cultural* que indica la posición que ocupa dentro del campo. El “capital cultural incorporado” se ve reforzado por el “capital cultural objetivado” en forma de la adquisición de libros, videos y CD's, como elementos que refuerzan sus conocimientos. Como vimos en la primer parte del trabajo, en Buenos Aires no hay

un “capital cultural institucionalizado” ya que no existen instituciones que otorguen títulos o que reglamenten, garanticen y ordenen los conocimientos. En segundo lugar, está el **capital simbólico** que sería un capital que juega como un sobreañadido de prestigio, legitimidad, autoridad, y reconocimiento, a los otros capitales (Gutiérrez, 1995:39). “El capital simbólico es una propiedad cualquiera, fuerza física, riqueza, valor guerrero, que percibida por agentes sociales dotados de las categorías de percepción que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, deviene eficiente simbólicamente” (Bourdieu, 1994:189). La creencia en que los agentes con capital simbólico acumulado son los legítimos es fundamental para entrar al juego que plantea al campo, marcando de este modo la pertenencia al mismo. Por último, el **capital social** es el “conjunto de los recursos actuales o potenciales que están ligados a la posesión de una *red durable de relaciones* más o menos institucionalizadas de interconocimiento y de interreconocimiento” (Bourdieu, 1980:2). Algunos agentes del *campo cultural migrante* obtienen un rendimiento diferencial de su *capital cultural* gracias al volumen de *capital social* que pueden movilizar con relación al grupo de agentes legitimados.

El campo cultural boliviano en Buenos Aires

En lo que respecta a las danzas de Oruro, los agentes con mayor *legitimidad* dentro de este campo (es decir, aquellos que han acumulado una mayor cantidad de *capitales*) son claramente los orureños. Como ejemplo, podemos tomar fragmentos de una entrevista realizada a M, quien tiene una vasta experiencia en relación a estas danzas, puesto que bailó 23 años en una fraternidad de Diablada en Oruro, en la que aprendió no sólo los secretos de la danza de los diablos, sino que también incorporó un sistema moral. (29) Este sistema era tan importante para él que, al quebrantarlo, tuvo que irse de su lugar de origen. M considera que se vino a la Argentina para ver qué hacía con su vida una vez rotos sus preceptos y valores.

Nunca se había imaginado que iba a trabajar de promotor de su cultura orureña y de sus danzas de Oruro en Buenos Aires. Él venía a “reponerse” y no a ser un *trabajador cultural* (Domínguez, 2001). Cuando vino en 1982, terminó fundando varios conjuntos, tanto de Diablada como de otras danzas del carnaval, en barrios como Villa Celina, Morón y Berazategui. Desde hace varios años, se dedica al periodismo de la “colectividad boliviana”. Trabaja en radios y periódicos, siempre intentando hacer conocer las danzas de Oruro. Sin embargo, al poco tiempo de llegar, comenzó a asistir a las actuaciones de Diablada en Buenos Aires y observó que existían “demasiadas” diferencias con la Diablada de Oruro. En relación a la práctica de danzas en el contexto migratorio, M afirma: “es muy distante de lo que es en Bolivia ... generalmente es a nivel familiar, grupal o al nivel de que se ha reunido una colectividad, pero no hay una escuela como hay en Bolivia. No es la esencia misma de lo que es una diablada. Está muy lejos, porque no hay ritos, por ejemplo, los que se hacen en Bolivia. Allá para ingresar hay que solicitar un formulario donde uno llena todos sus datos, con dos garantes o dos que conozcan a este socio que va a ingresar. En B.A. no ocurre esto, porque no está reglamentado. Son instituciones

muy pasajeras. Generalmente en Bolivia el socio que ingresa es por devoción a la Virgen del Socavón. Porque la danza de la diablada es en honor a la V. Del S. Mientras que en B.A. se baila para todos los santos. Pero también en esto entra mucho la nostalgia. Particularmente de repente los que bailaron en algún rincón de Bolivia. Entonces influye mucho este tema de la nostalgia y de alguna manera el hecho de hacer conocer nuestras costumbres.”

Al percibir estas diferencias, comenzó a pensar que debía utilizar sus conocimientos y poner sus esfuerzos para preservar la tradición de Oruro y con ella la Diablada original. Con esto, M esperaba asimismo contribuir al reconocimiento de la UNESCO con el argumento de que estas danzas “eran tan importantes para los bolivianos que hasta se bailaban en Buenos Aires”(30). Por eso, se encargó de difundir la “cultura boliviana” entre sus propios “paisanos”, muchos de los cuales no conocían las danzas de Oruro hasta que llegaron a Buenos Aires. A raíz de esto, se despertó en M la certeza de que su colectividad estaba “fragmentada”, lo que podía verse en el ámbito de las danzas según él: “Allá uno siempre baila por la devoción. Y puede bailar el pobre, el rico. Mientras que aquí todos quieren ser ricos, todos quieren demostrar que tienen un poder económico. Por ahí que el preste, de repente para el día de la fiesta va a comprar dos coches 0 Km. Porque quiere mostrar que ha trabajado mucho más aquí en la Argentina, que ha ganado más plata y que eso viene como una especie de bendición de la virgen o de algún santo que tiene devoción... hay mucho egoísmo. Precisamente por eso nosotros no tenemos una colectividad organizada en este momento. Lo que representa a la colectividad boliviana son los grupos de danza. No hay otra más.”

Breves palabras de M para conocer su posición en torno a la práctica de las danzas de Oruro en Buenos Aires. En el proceso por medio del cual intenta construir una autoridad textual con relación a su capital cultural relacionado con un habitus de Oruro, intenta minimizar la *brecha intertextual* existente entre el texto nuevo y el modelo genérico de la Diablada de Oruro en la que recibió toda su socialización. Pero el de M es sólo uno de los discursos que circula en torno a las danzas, no el único. S, por ejemplo, tiene 29 años. Nació en La Paz pero vive en Buenos Aires desde que tiene 2 años. Es Licenciada en Relaciones Laborales y próximamente se recibirá de socióloga en la Universidad de Buenos Aires. Su madre es boliviana y su padre es argentino, nacido en Buenos Aires, pero hijo de bolivianos (sus abuelos) que viven en Jujuy que, según cree, fueron “migrantes golondrina”. Es la mayor de 4 hermanos, una de las cuales también es boliviana mientras que los otros 3 ya son argentinos. Tal como me contó: “Yo vivía en Córdoba y Pueyrredón, que es todo un barrio judío, como que no hay una integración. No había gente argentina, ni tampoco boliviana. Entonces de repente, mi mamá se crió en Bolivia escuchando los Beatles y los Rolling Stones, entonces nunca bailó una cueca nunca bailó nada. Pero cuando está acá lejos se trae algunos días, clásicos tipo Los Laicas, música autóctona digamos. Y lo ponía y yo le decía: bajá el volumen, no quiero escuchar, me da vergüenza ... esto era a los 10, a los 8 ... esto a raíz de que en la primaria sufrí un montón de cosas de discriminación ... de esa parte no me quiero acordar ... los chicos te decían boliviana, te insultaban ... tipo que llegabas a tu casa y tu mamá te

ponía música boliviana y le decías baja el volumen ... y bueno, entonces uno va creciendo y te vas haciendo el tabú: Bueno, no esto, no boliviana, no nombrar boliviana ... “¿de donde sos?”, me preguntaban y yo decía “de acá”.

Y S creció con ese estigma de “ser boliviana”. Su nacionalidad fue un insulto hasta que pasaron los años, creció y ya adolescente viajó a Bolivia. En esos viajes bailó Morenada en la Entrada Universitaria de La Paz y también en el Carnaval de Oruro(31) y desde entonces se le apareció una identidad que desconocía. Dice ella: “Yo allá no tengo nada, lo mío es: yo y mis raíces. Mi abuela materna que vive en La Paz y en Cochabamba, vive viajando. Pero no tienen esa concepción de lo folklórico, de hecho cuando les dije que iba a bailar en la Morenada me dijo “¿vas a bailar esa música de indios?”

Desde entonces, sobre todo en Bolivia, S no duda en decir “soy boliviana”. Pero fue un largo camino de autoreconocimiento del que ella fue consciente en parte gracias al establecimiento de relaciones con otros jóvenes bolivianos que, como ella y como los hijos de bolivianos, crecieron en Buenos Aires y encontraron en la *actuación* de una “cultura originaria” de Bolivia, un “refugio contra la discriminación” con la que crecieron. S cuenta que: “... descubrí es que los chicos bolivianos se integran con otros chicos bolivianos. En lugar de abrirse a la gente argentina se cierran en su mismo círculo. Yo pienso que es porque hay discriminación entonces es como que es una salida ... como la gente de la colectividad se junta en barrios determinados es más fácil integrarse al otro que es igual, que integrarse a otro que lo excluye. Pienso que es eso. Y como yo no tuve la posibilidad de estar en un barrio con gente boliviana ... a lo mejor si yo hubiese vivido cerca en un barrio así quizás me habría integrado a ellos antes. Hubiera bailado, hubiera asimilado mas mi cultura, en el sentido más normal, digamos, lo habría tomado como algo más natural ... por eso, la Argentina es una madre que me dio todo. Yo tengo mi educación, mi vida, todo argentino. Todo. Pero Bolivia, bueno, es mi patria. Es como mi madre verdadera. Argentina entonces es mi madrastra! (risas).

Es interesante notar, como lo hacen Benencia y Karasik, que los **barrios** constituyen “espacios preferenciales para la puesta en práctica de diversas formas de la sociabilidad boliviana, para la apropiación colectiva de formas nuevas desarrolladas en este destino, y para el establecimiento de relaciones –más intensas de lo que habitualmente se supone- como los vecinos no bolivianos” (Benencia y Karasik, 1995:38). De este modo, el establecimiento en *barrios* en los que se encuentran nucleadas numerosas familias de bolivianos o en cambio en otros con escasa o nula presencia, genera distinciones internas dentro de la comunidad boliviana en su conjunto y al interior del campo cultural migrante en particular. Seguramente si Sofía hubiese nacido en el barrio Charrúa, paradigma de la lucha barrial de las familias bolivianas en Buenos Aires, habría tenido una visión diferente de la actuación de las danzas y de ser boliviana.

Tanto M como S representan *agentes* de este *campo cultural boliviano o migrante* y, como tales, poseen una visión particular al respecto de lo que es la cultura boliviana y, con relación a esto, de lo que se puede o no cambiar de ella. No es lo mismo lo que piensa M, de 50 años, después de haber bailado 23 años en Oruro y de haber formado varios conjuntos de danzas folklóricas bolivianas en Buenos

Aires, que lo que piensa S que prácticamente vivió toda su vida en Buenos Aires, pertenece a otra generación de bolivianos y que pudo hacerse cargo de su pertenencia a la colectividad y de la identidad que hoy le es propia, cuando maduró y pudo entender qué se escondía detrás de la discriminación que sufrió tanto de niña. Tampoco es lo mismo lo que piensa J, oriundo de Tarija, quien se identifica con otras tradiciones, propias de esa región de Bolivia. J vino solo a Buenos Aires a los 22 años, para estudiar la carrera que quería seguir (Trabajo Social) ya que en Tarija esa carrera únicamente estaba disponible en universidades privadas. Buenos Aires lo atraía por "lo cultural", porque había gente de distintos lugares. Según cuenta: "Vos a Bolivia y te dicen esto es Bolivia: una multiplicidad de cosas. Pero es la multiplicidad de los pueblos andinos, de las comunidades ... el pueblo no tiene gran culpa de nada. El pueblo andino tiene una multiplicidad de expresiones que ellos crean. Pero esas expresiones le son apropiadas por los sectores medios que logran conformar estas fraternidades de danzas. No cualquiera baila en una Morenada en unos Caporales. Solo bailan los grupos de elites, son grupos cerrados. Son circuitos tradicionales que revelan estatutos sociales. Mientras más popular sea una danza, más rápido las clases medias se apropian y no tardan en vaciarle el sentido. Solo le dan un sentido de espectáculo. Es una simple mímica de lo que es la esencia de la danza."

Por eso es que sostiene un discurso diferente al de los ya expuestos en relación a las danzas de Oruro en Buenos Aires: "La diablada la vi en 1991 en Morón porque tenía amigo que tenían amigos en la diablada. Yo decía "está bien, la diablada, pero hay otras danzas". Intentando llamar la atención. Y me decían "bueno, es Oruro, vos sabes que nos representa en el mundo" y yo les contestaba "a ver mostrame el decreto". En Tarija no nos representa en nada la Diablada. A mí no me llega."

Sin embargo, considera que: "Las danzas ocupan el lugar único y principal en la integración de los bolivianos. No solamente para calmar su ansiedad, con su búsqueda de valores, sino también para su hijo, para la próxima generación. Porque el hijo del que baila, el que tuvo que encontrar en ese lugar su único lugar de expresión, también va a encontrar con esa pasión y con esas ganas. Va a formar un grupo va a ser un director de algo. Es esa lucecita que le prendió. Es un hueco en el exilio, en el que logro encender una lucecita, a la que su hijo aunque sea por curiosidad se va a asomar"

A su vez, entiende la apertura de las actuaciones de las danzas de Oruro en Buenos Aires, a agentes no-bolivianos, y de hecho: "Recontra creo que hay que mostrarlo a la sociedad argentina. De hecho para mí es el principal objetivo. Hay que salir de la comunidad, trascender, mostrar al resto para lograr la integración. Al igual que todos los inmigrantes, que sumaron algo a la sociedad argentina. Entonces está faltando esa materia de la comunidad boliviana, que sume. Los políticos dice "los bolivianos son honestos y trabajadores" pero no creo que seamos solo eso. Eso es lo mínimo de lo mínimo para la colectividad boliviana. El boliviano es otra cosa. Es la expresión de sus cosas, de sus culturas, de las deudas pendientes de la historia"

Sin embargo, reconoce que tiene miedo de: "... digamos *lo novedoso*, la *moda étnica*. O sea agarrar algo y solo porque se instaló. Esto de los consumos culturales no me gusta. Por ejemplo, se ponen de moda los cubanos, y todos van ahí. Queda deslavado, deslucido. Me imagino yo en un ámbito tanguero ir a hacerme el piola, me sacan a los rastrillazos. A decir yo tengo la posta, soy el guapo. Entonces yo con toda esa gente digo no, pero en general me encanta" (la *cursiva* es mía)

De esta manera, podemos concluir que existe una disputa por el sentido de las danzas de Oruro en Buenos Aires que se pone de manifiesto en su polisemia y en las posturas respecto de sus particularidades en el contexto migratorio. Como producto de esta lucha por su definición, se establece una o unas voces *autorizadas*,⁽³²⁾ que terminan imponiendo su visión respecto de la propia identidad del grupo. Siguiendo los planteos de Bourdieu, las "luchas al respecto de la identidad (...) son un caso particular de las luchas por las clasificaciones, luchas por el monopolio de hacer ver y hacer creer, de dar a conocer y de hacer reconocer, de imponer la definición legítima de las divisiones del mundo social, y, por este medio, de hacer y deshacer los grupos." (Bourdieu, 1992:113). Por eso, "Diablada", "Oruro" o "Cultura Boliviana" constituyen conceptos claves dentro del *campo cultural boliviano* en Buenos Aires, provocando disputas por su definición y apropiación que constituyen mecanismos centrales para la construcción de **identidades**.

CONCLUSIONES: TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN EL CAMPO

Siguiendo a Bauman, concibo a la *actuación* como un nexo entre **tradición**, **práctica** y **emergencia**, como un nudo en el que se enlazan condiciones socio-históricas y culturales, y donde se ponen en juego estrategias de legitimación y apropiación de manifestaciones artísticas particulares. Atender a esta dimensión emergente de la *actuación* o *performance*, a esta tensión entre "lo ya hecho" y "lo emergente", permite comprender las transformaciones que experimenta la actuación de las danzas de Oruro *recontextualizadas* en Buenos Aires comparadas con la del contexto "original" en Oruro, ocurridas a partir de un complejo proceso migratorio. La *emergencia* es un espacio a partir del cual se accede a la *innovación* (Williams, 1977), resultando esto posible o no en relación a condicionamientos históricos, sociales y culturales del momento concreto en el que se analicen.

Desde este enfoque, siempre existirá una distancia entre la obra particular y el modelo genérico, motivo por el cual resulta interesante estudiar las *brechas intertextuales*. Los actores podrán optar entre disminuir o ampliar esta brecha, seleccionarán y abstraerán determinados rasgos específicos del género para llevar a cabo un "eficaz" proceso de *descontextualización* y *recontextualización*, legitimándose como agentes autorizados por su apelación a un pasado *tradicionalizado*. Es evidente que, para evitar el siempre latente riesgo de quedar fuera del género, la tendencia general es a la minimización de la distancia con el modelo genérico, "manteniendo la tradición". La *emergencia* como posibilidad de innovación y transformación se contrapone con las tendencias más "conservadoras" que pugnan por el mantenimiento de las estructuras "tradicionales" y que apelan a la tradición como estrategia legitimante.

En palabras de Bauman y Briggs, “el género tiene que ver entonces de manera fundamental con las negociaciones de identidad y poder” (1996:90). Y La Diablada (y las danzas de Oruro en general) constituye un elemento privilegiado dentro de los procesos de identificación que se dan al interior del *campo cultural boliviano* en Buenos Aires, y como tal es el centro de constantes luchas por su definición y apropiación. El proceso analizado, o sea el de *tradicionalización* de las danzas de Oruro en Buenos Aires, y la discusión en torno a su “autenticidad” plasmada en los numerosos intentos de controlar las *brechas intertextuales* en las actuaciones, pone de manifiesto las disputas internas del *campo cultural boliviano*. Disputas que tienen como fin la construcción de *autoridades textual* respecto a esta práctica. En el caso propuesto para el presente estudio, la noción de *autoridad textual* nos permitió poner en el plano de la discusión las diferentes estrategias que utilizan los que participan en la práctica de las danzas de Oruro en Buenos Aires para crear autoridad, poniendo de manifiesto las relaciones de poder en la que están insertos.

De esta manera, intentamos cuestionar “viejas” nociones de *cultura* que la conciben como una entidad estática y cuyos elementos son compartidos homogéneamente por todos los miembros de un grupo. Comprendemos que las diversidades y desigualdades internas del grupo en cuestión, ha motivado, motivan y seguirán motivando disputas por controlar los cambios en su definición. Como vimos, son los actores mismos quienes al descontextualizar y recontextualizar el discurso se adjudican la autoridad para hacerlo, y es de mencionar que no todos los actores pueden hacer esto. Primero, porque la estrategia más eficaz para crear *autoridad textual* es *tradicionalizar* el discurso (o la actuación) y para eso hay que tener una serie de conexiones con los *géneros tradicionales* (lo que en palabras de Bourdieu ciertos capitales simbólicos). Las estrategias de apropiación y uso de la práctica, finalmente, al ser diversas e incluso opuestas, nos dejan planteadas preguntas acerca de las consecuencias de la fragmentación del campo cultural boliviano en Buenos Aires. Por ejemplo ¿qué nos permite seguir hablando, a pesar de las diferencias, de un grupo más o menos “unificado” cuando hablamos de la “colectividad boliviana” o “los bolivianos”? ¿qué es lo que une a los miembros de este campo? ¿puede ser que la acumulación colectiva de un tipo de *capital cultural*, es decir la construcción de una *tradicición*, de una cultura particular, sea un factor importante? Las respuestas a estas preguntas no deben ser simplificadas ya que existen una multiplicidad de factores que determinan la permanencia de los lazos entre migrantes y por lo tanto de una *identidad común*. Sin embargo, como dicen Benencia y Karasik “a pesar de las diferencias, y aunque permanecen niveles de agrupamientos por regiones, los bolivianos en Buenos Aires mantienen fuertes relaciones como colectividad, y esto es parte importante de las nuevas formas culturales” (1995:37). Por eso, la práctica de danzas ocupa un lugar central en estos procesos, no sólo en la producción de un imaginario social respecto de “lo boliviano” en la ciudad (y así de procesamiento de la experiencia migratoria), sino principalmente en el establecimiento de ciertas relaciones sociales concretas, tanto en el “nosotros” de los bolivianos como con los “otros” con los que interactúa en Buenos Aires.

NOTAS

- 1) A modo de ejemplo, mencionaré el caso de la banda Sebastian Pagador que se presentó en el Carnaval de Oruro 2001 con más de 70 músicos.
- 2) Sólo por mencionar algunas: Banda Poopo, Unión Central y Super Destellos.
- 3) Aunque en la última Fiesta de la Virgen de Copacabana en el barrio Charrúa de Capital Federal se observó a una banda desfilando con sobretodos al mejor estilo detectivesco.
- 4) Los contextos de actuación serán analizados en el punto siguiente.
- 5) En este sentido, se entiende que Grimson –1999- denomine Nueva Bolivia al espacio conformado por la Fiesta de la Virgen de Copacabana en Charrúa.
- 6) Aunque también escuché de la existencia de otro en Merlo, pero que no he podido contactar a lo largo de la investigación.
- 7) Es decir, aquellos que bailan la danza en las presentaciones del conjunto.
- 8) Es decir, aquellos que se encargan de otros aspectos de la práctica de las danzas, por ejemplo, de asistir a los bailarines durante las presentaciones, o realizar tareas administrativas para el conjunto. Generalmente son familiares de los bailarines.
- 9) Actualmente denominada Diablada Chiru Chiru.
- 10) Sobre todo porque ya hace varios años que va al Carnaval a bailar y porque es uno de los organizadores de todos los eventos que se realizan en la Villa en donde está situada su parroquia.
- 11) Tal como existe en Bolivia, sobre todo en la figura de la Asociación de Conjuntos Folkloricos de Oruro.
- 12) Concurrí a la festividad de la Virgen de Copacabana de Charrúa en los años 2000 y 2001, y también a las de la Virgen del Socavon en la Villa 20 de Lugano en marzo de 2000, y la del Tata Lagunas en la Villa 20 y la de la Virgen de Copacabana en Villa Celina en septiembre de 2001. El análisis de Grimson, entonces, constituye un buen punto de partida para expresar mi propia visión de estas fiestas.
- 13) Grimson, A.: “La Nueva Bolivia y las disputas por la integración. La Fiesta de Nuestra Señora de Copacabana” – En: Grimson, A. – 1999:55-88.
- 14) Lamounier, I.: “Festividad de Nuestra Señora de Copacabana. Un foco de cohesión de los migrantes bolivianos en Argentina” – CEMLA, Buenos Aires, 1990.
- 15) Según Lamounier, el ayllu es una “unidad geográfica y social que constituyó la base organizativa de los pueblos andinos en la época anterior a la formación del Estado Inca”, integrada por un grupo de familias con relaciones de parentesco “que ponían en común sus tierras de labor y los pastos de que disponían”, y aclara que no desapareció luego de la conquista española (1990:36).
- 16) Las relaciones de compadrazgo y paisanaje pertenecen al tipo de relaciones “tradicionales” que más arriba mencioné como aquellas que se trasladan a Buenos Aires y que Lamounier considera como una estrategia de supervivencia de los migrantes bolivianos.
- 17) Principalmente, la fiesta que se realiza en el barrio llamado Charrúa en Villa Soldati, los dos primeros domingos del mes de octubre de cada año desde la década del '70.

- 18) Como Charrua en Nueva Pompeya, Villa 20 de Lugano o Villa Celina en el Gran Buenos Aires.
- 19) Los 4 tipos ideales de espacios son el de comunicación intracultural directa, comunicación intracultural mediática, comunicación intercultural directa y comunicación intercultural mediática.
- 20) Personalmente acuerdo con este planteo de Grimson y de hecho adoptaré esta misma postura en siguientes planteos.
- 21) Muy emotivo el momento en que se escucharon por los altoparlantes las estrofas de lo que es, en mi opinión, el segundo himno nacional "Viva mi patria Bolivia!".
- 22) Actualmente existen numerosas Ligas de equipos compuestos por bolivianos o sus descendientes en Buenos Aires, y organizan campeonatos en distintos barrios entre los que se destacan Parque Avellaneda y el Parque Indoamericano. Los equipos se organizan generalmente a partir del origen regional común.
- 23) Ver artículo de Cardoso de Oliveira "Fronteras, naciones e identidades. Comentarios" - En: Grimson, Alejandro: *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro* – ediciones Ciccus/La cruja, Buenos Aires, 2000.
- 24) Ver Bayardo y Lacarrieu en torno a la recurrencia de los estados a la cultura como herramienta de legitimidad.
- 25) En palabras de Benencia y Karasik "la sociedad argentina considera frecuentemente a los bolivianos que residen en el país como un grupo culturalmente homogéneo" (1995:36)
- 26) En este sentido, considero que el análisis de las estructuras objetivas –o sea los diferentes *campos*- es inseparable del análisis de la génesis, en el seno de los individuos biológicos, de las estructuras mentales que son por una parte el producto de la incorporación de las estructuras sociales, y del análisis de la génesis de estas estructuras sociales mismas.
- 27) Como se dijo anteriormente, pensar en términos de **campo** significa pensar relacionamente, ya que se trata de un sistema de posiciones y de las relaciones que estas establecen entre sí, que se analizan independientemente de quienes las ocupan (Bourdieu, 1990).
- 28) *Capital* puede definirse entonces como "(...) conjunto de bienes acumulados que se producen, se distribuyen, se consumen, se invierten, se pierden (...)" (Costa, 1976:3). Hay que destacar que Bourdieu libera a este concepto de la connotación económica que poseía y lo extiende a cualquier bien susceptible de acumulación, en torno al cual puede darse un proceso de producción, distribución y consumo, y por lo tanto un mercado.
- 29) Porque, según él, en las fraternidades de Oruro "nos enseñan cómo debemos comportarnos en la vida".
- 30) Aproximadamente textual, de mi libretita de campo.
- 31) Hay que decir que las danzas del Carnaval de Oruro son actualmente practicadas en otras fiestas y en otras ciudades de Bolivia como ser La Paz, Cochabamba y Copacabana, solo por mencionar algunas de las más espectaculares. Estas fiestas también son festejadas en Buenos Aires.
- 32) Uno de los discursos que logra establecer como el "oficial" o "autorizado" para

referirse a la Diablada y a las danzas de Oruro en general, es el que denominé *activismo cultural* y que se corresponde con una determinada tendencia a la defensa del patrimonio cultural boliviano compuesto por las danzas de Oruro en Buenos Aires como parte de un reclamo mayor de justicia, respeto de la legalidad y derecho a la ciudadanía y derechos a una identidad propia . Al ser considerado "legítimo", circula dentro de la colectividad boliviana extendiéndose a casi todos los *agentes del campo*.

BIBLIOGRAFÍA

BAUMAN, R (1975) El arte verbal como actuación. *American Anthropologist*, 77:290-311.

BAUMAN, R and BRIGGS, C (1996) Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. *Annu.Rev.Anthropol.*, 19:59-88.

BAYARDO, R; LACARRIEU, M (1999) Nuevas perspectivas sobre la cultura en la dinámica global / local. En: *La dinámica global / local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos*. Buenos Aires, Ed. CICCUS - La Crujía.

BENENCIA, R y KARASIK, G (1995) *La migración boliviana a la Argentina*. Buenos Aires, CEDAL.

BOURDIEU, P (1987) *Cosas Dichas*. Barcelona, Gedisa.

BOURDIEU, P, CHAMBOREDON, JC, PASSERON, JC (1975) *El oficio del sociólogo*. Buenos Aires, Siglo XXI.

BOURDIEU, P, WACQUANT, L (1995) *Propuestas para una antropología reflexiva*. México, Grijalbo.

DOMÍNGUEZ, ME (2001) *Inmigrantes brasileños en Buenos Aires: los trabajadores culturales*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas (Orientación Sociocultural) - UBA.

GAVAZZO, N (2002) *La Diablada de Oruro en Buenos Aires. Cultura, identidad e integración en la inmigración boliviana* - Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas (Orientación Sociocultural) - UBA.

GRIMSON, A (1999) *Relatos de la diferencia y la igualdad. Los bolivianos en Buenos Aires*. Buenos Aires, Eudeba.

GRIMSON, A y ANATIVIA-GODOY, M (2004) Introducción. En: *Estudios Migratorios Latinoamericanos N 50, Dossier Especial: Los Flujos Translocales en las Américas*, Buenos Aires.

GUTIERREZ, A (1995) *Pierre Bourdieu. Las prácticas sociales*. Universidad Nacional de Córdoba y Universidad Nacional de Misiones, Posadas.

CUADERNOS FHyCS-UNJu, Nro. 31:79-105, Año 2006

LAMOUNIER, I (1990) Festividad de Nuestra Señora de Copacabana. Buenos Aires, CEMLA.

WILLIAMS, R (1980) Marxismo y Literatura. Barcelona, Ediciones 62.

WRIGHT, S (1996) La politización de la cultura. En: Revista Anthropology Today, Vol.14.