



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Vogel, Carolina

Cuerpo, danza y memoria en la peregrinación boliviana a Luján



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Vogel, C. (2026). *Cuerpo, danza y memoria en la peregrinación boliviana a Luján. (Tesis de maestría).* Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes
<http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/6037>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

Cuerpo, danza y memoria en la peregrinación boliviana a Luján

TESIS DE MAESTRÍA

Carolina Vogel

carolinavogel@yahoo.com.ar

Resumen

En este trabajo me propongo, desde una mirada interdisciplinar de las Ciencias Sociales, identificar y analizar los modos de construcción de la memoria cultural y la identidad del colectivo boliviano en Argentina, haciendo foco principalmente en la dimensión espacial y en el carácter performativo de las prácticas corporales, especialmente de la danza y de la música, cuyo papel es central en la peregrinación de la Virgen de Copacabana a la ciudad de Luján. Dado que estas forman parte de procesos de desterritorialización y reterritorialización (Ortíz, 2005; Appadurai, 2001), contribuyen en este caso a la construcción de lo que podríamos denominar una identidad migrante, aunque fluida y de ningún modo esencialista.



**Trabajo final Maestría en Ciencias Sociales y Humanidades-
Orientación Historia. Universidad Nacional de Quilmes**

TESIS

CUERPO, DANZA Y MEMORIA EN LA PEREGRINACIÓN BOLIVIANA A LUJÁN

Autora:

Lic. Carolina Vogel

Directora:

Dra. Cristina Teresa Carballo

Codirector:

Dr. Fabián Claudio Flores

Luján, 2024

INDICE

Introducción	1
Capítulo 1: Aportes teóricos y metodológicos para pensar el espacio, la identidad y la memoria cultural.....	3
Capítulo 2: El paisaje de la fiesta. Rebasar las fronteras de lo religioso.....	16
Capítulo 3: Narrativa ancestral/colonial.....	33
Capítulo 4: Narrativa nacional migrante/nacional local	66
Capítulo 5: Narrativas del cuerpo	89
Conclusiones.....	108
Bibliografía.....	115

Introducción

La peregrinación de la Virgen de Copacabana a la ciudad de Luján, se realiza desde hace casi setenta años. Esta celebración del colectivo boliviano en Argentina, se caracteriza por su gran despliegue dancístico y musical, que extiende como escenario móvil a un vasto circuito en el espacio público.

Cada primer domingo del mes de agosto, el área circundante a la basílica de esta hierópolis¹ (Rosendahl, 2018; Flores, 2012) se colma de brillantes colores y de simbolismos, donde los cuerpos en movimiento conforman un flujo caudaloso y cíclico a lo largo del circuito trazado alrededor de la plaza ubicada frente al templo, hasta entrada la noche. Aunque la principal motivación de los asistentes es celebrar a la advocación mariana, las prácticas corporales relacionadas con la devoción, el sacrificio, la adoración, etc., como podrían ser las expresiones que giran en torno a la liturgia, pasan a un segundo plano, mientras que la espectacularización de las danzas² cobra especial relevancia.

En este sentido, es interesante pensar de qué modo abordar la celebración mariana del colectivo boliviano en su complejidad, que rebasa las fronteras de lo religioso al generar un paisaje festivo para los sentidos, donde música, danza, devoción, simbolismos, memoria e identidad se entretajan en una gran urdimbre cuya materialidad efímera se dispone en la ciudad del epicentro católico nacional.

Es así como, en este trabajo me propongo, desde una mirada interdisciplinar de las Ciencias Sociales, identificar y analizar los modos de construcción de la memoria cultural y la identidad del colectivo boliviano en Argentina, haciendo foco principalmente en la dimensión espacial y en el carácter performativo de las prácticas corporales, especialmente de la danza y de la música, cuyo papel es central en esta celebración. Dado que estas forman parte de procesos de desterritorialización y reterritorialización (Ortíz, 2005; Appadurai, 2001), contribuyen en este caso a la construcción de lo que podríamos denominar una identidad migrante, aunque fluida y de ningún modo esencialista.

Por tanto, con el fin de explorar e identificar, en general, los principales aspectos de la peregrinación y, en particular, los procesos que han llevado a la construcción de la memoria cultural e identidad migrante, me apoyaré en algunas perspectivas

¹ Con este término me refiero a las ciudades que son consideradas santuario cuyas características se abordan en el tercer capítulo.

² Las danzas bolivianas fueron reconocidas en su mayoría como Patrimonio Cultural de Bolivia en el año 2011, a través de la Ley N° 136. A su vez, el Carnaval de Oruro, en honor a la Virgen del Socavón, ha sido declarado como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en 2001.

historiográficas de Thompson (1989) y Ginzburg (1999) que comparten un enfoque más antropológico en su abordaje del pasado en diálogo con el presente. En este sentido, encuentro pertinente hacer foco en las diferentes narrativas que la celebración me presenta. Para ello, me he inspirado en el trabajo de Bleger (2021) quien, utilizando diferentes escalas narrativas, indagó sobre la identidad y la memoria cultural del pueblo mapuche. Su modelo me permite desarrollar un abordaje metodológico que puede ser aplicado al caso de la peregrinación boliviana, atendiendo a las múltiples tensiones manifiestas en la devoción. De este modo, recorro a las escalas narrativas en su doble sentido, temporal y espacial: el primero, respecto a los tiempos largos, medios y cortos de la historia, y el segundo, en relación a las esferas de lo transnacional, lo nacional, lo local y al cuerpo. Como se verá, son tiempos y espacios que se entrecruzan en el aquí y ahora de este culto mariano.

Consecuentemente, será necesario comprender e identificar las diferentes narrativas mediante las que se expresa la memoria cultural y los modos en que esta les da un marco para la construcción dicha identidad migrante a los sujetos que participan de la peregrinación. Para ello, atenderé a las diferentes narrativas que se manifiestan no solo en los relatos recogidos en una serie de entrevistas realizadas a los participantes de la peregrinación durante los años 2017 a 2022, sino también en las danzas y otros elementos visuales, sonoros y simbólicos de la fiesta.

Entonces el primer capítulo está dedicado a los aportes teóricos y metodológicos que me ayudaron a pensar el espacio de la fiesta, la identidad y la memoria cultural. El segundo capítulo busca delinear el espacio de la celebración incluyendo al paisaje sonoro como modo de ampliar la perspectiva de análisis. El tercer capítulo inaugura la exposición y análisis de las narrativas con la denominada “narrativa ancestral/colonial”, que se corresponde con tiempos más largos pero que se presenta en el aquí y ahora, dado que interactúa enmarcando a las otras dos, correspondientes respectivamente a los dos capítulos siguientes, relacionados con tiempos más cortos: la “narrativa nacional migrante/ nacional local” y las “narrativas del cuerpo”.

Capítulo 1: Aportes teóricos y metodológicos para pensar el espacio, la identidad y la memoria cultural

Como señalé en la introducción, en la fiesta nos encontramos con el resultado de procesos de desterritorialización y reterritorialización de las prácticas y según Haesbaert (2013), existe un doble sentido en el que se puede abordar dichos procesos: uno positivo, en el que, sin arrancarlas de sus raíces, acompañan la apertura hacia nuevos horizontes, nuevos territorios, y otro negativo en el que son apropiadas, expropiadas o negadas y acalladas. De este modo, es posible atribuir este sentido positivo a las prácticas llevadas a otros territorios como parte de la supervivencia de quienes se vieron obligados a migrar. Como se verá, este proceso de reterritorialización, favoreció a la inclusión en la sociedad receptora, la generación de vínculos y redes con los propios y permitió evitar el desarraigo. Aspectos de la fiesta que van desde la participación de múltiples advocaciones, la procesión, el sahumado de las imágenes, la presencia y organización de los pasantes,³ el despliegue dancístico, la ejecución de la música, la celebración con bandas de músicaailable, la elaboración de alimentos, hasta la emblemática feria, han sido traídas y reterritorializadas por los migrantes bolivianos en Argentina.

Sin embargo, se debe resaltar que han surgido de una desterritorialización y reterritorialización en sentido negativo, debido a que en la historia de la construcción del Estado Nacional de Bolivia y ante la necesidad de crear un el espíritu nacional las elites decidieron tomar las danzas de los campesinos y adaptarlas a su propio carnaval, al estilo europeo,⁴ que ya se celebraba en las calles principales de las ciudades más importantes (Lara Barrientos y Córdova, 2011). Este proceso implicó una apropiación de las expresiones culturales campesinas, dado que muchas pertenecían a diferentes regiones rurales y fueron urbanizadas sin la intervención de los actores de su procedencia original, debido a la gran discriminación que sufrían por parte de estos grupos de poder. Ello se veía reflejado, además, en la marginalidad de los grupos rurales que celebraban un carnaval bajando a la ciudad y a quienes no se les permitía participar ni ocupar las calles principales de la ciudad para sus celebraciones.

³ Son quienes aportan el dinero para la celebración y toman decisiones importantes, como la elección de las compañías que realizarán la apertura de las danzas, pudiendo influir en la participación de algunas fraternidades. También las mujeres se ocupan del cambio del manto de la Virgen.

⁴ Respecto a esto hay un estudio realizado por Marcelo Lara Barrientos y Ximena Córdova (2011), en el que exponen como se dio el proceso de adaptación de las danzas campesinas a los carnavales de las elites y cómo se llevó a cabo la patrimonialización del carnaval de Oruro.

Con el giro espacial (1990), se ha resignificado el valor del espacio en el desarrollo de la concepción ontológica sobre el ser humano. Edward Soja (1997) sostiene que la espacialidad forma parte, junto con la historicidad y la socialidad (*sociality*), de los aspectos fundamentales del ser, es decir, tanto el ser como el estar en el mundo se ven condicionados por estas tres dimensiones. En este sentido, es central comprender la importancia del espacio en relación a la manera en que el sujeto se autopercibe y percibe a los otros, al mismo tiempo que condiciona las relaciones entre los sujetos.

Por ello es importante reparar en la noción de “tercer espacio” de Soja (1996) y, particularmente su interpretación sobre *La producción del espacio* de Henri Lefebvre (2013), quien propone una concepción trialéctica del espacio, en la que tanto el espacio físico, como el mental y el social, son al mismo tiempo espacios reales e imaginados que se mantienen en constante dinamismo y movimiento. Este tercer espacio o “espacio vivido”, es experiencial y rompe con el dualismo entre el espacio físico que se nos presenta y los modos en que lo concebimos o las representaciones que tenemos del mismo (segundo espacio) (Soja, 1996). En este sentido, la producción social del espacio no se da solo en el marco de lo meramente material ni en el simbólico o de las representaciones, sino que también se gesta en constante interacción con la experiencia. De este modo, contempla también, la posibilidad de la existencia de la crítica “otra” que presenta la alteridad (Soja:1996), que desordena, deconstruye y reconstruye los sentidos, dando la posibilidad de amplitud no determinista. Es así como podemos relacionar este concepto, con el tercer espacio de Homi Bhabha (2013) que es aquel lugar de la práctica espacial en el que se dirimen las negociaciones respecto a nuevas identidades y subjetividades.

Como podrá verse en el segundo capítulo, el espacio sagrado también es socialmente construido (Rosendahl, 2018) y es un campo de fuerzas en el que se negocian las jerarquías sociales.

Alicia Lindón (2017) propone que el espacio que cada sujeto-habitante ocupa, transita y en el cual interactúa con otros sujetos, es el “espacio movimiento” y se produce en una relación dinámica. En ella se comparten determinados saberes, que son disposiciones encarnadas como “co-agencia respecto a encadenamientos de acciones” (Lindón, 2017:111) que permiten la secuencia de dichas acciones conjuntas del sujeto con sus pares y que además habilita a nuevas comprensiones y significaciones del espacio. Desde su perspectiva, el espacio movimiento es una construcción social dinámica en la que los sujetos dotan de memoria, valores y significados a los lugares donde han ocurrido las experiencias de su trayectoria biográfica, pero que al mismo tiempo se encuentra

atravesado por la manipulación del tiempo vivido (Lindón, 2017), donde las experiencias del pasado dotan de significado el presente que se proyecta hacia el futuro.

Esta relación dialógica y dialéctica (Lefebvre, 2013) que el cuerpo establece con el espacio le da un sentido performativo a las prácticas corporales desterritorializadas y reterritorializadas, como es el caso de las danzas en la celebración que elegí como objeto de estudio y que servirán para comprender el proceso de construcción de la memoria cultural (Assmann, 2008) y la identidad del colectivo boliviano en Argentina.

Cada año que asisto a la fiesta, me encuentro con diferentes expresiones dancísticas, algunas de ellas mayoritarias en número de participantes y fraternidades, tales como la morenada, el caporal, tinku, salay y tobas y otras minoritarias como hilanderas, saya afroboliviana, pujllay y las danzas del oriente o la comparsa tupiceña. Cada una puede distinguirse por sus *performances*, sus trajes, simbología y ritmos, aunque existen ciertas similitudes o coincidencias, que no solo se justifican por su proveniencia de cosmovisiones compartidas, sino que, además, el mismo hecho de compartir el espacio de la fiesta hace que permeen dichas características.

Cabe aclarar que todas las danzas provienen de diferentes regiones, en su mayoría rurales y que fueron reterritorializadas (Ortiz, 2005) y folklorizadas⁵ en las principales urbes de Bolivia, proceso que se repite en todos los países donde se establece el colectivo boliviano y construye sus lazos mediante redes de solidaridad.⁶ Ello explica cómo en la fiesta, existe una inevitable espectacularización que entra en tensión y, se podría decir que compite, con la construcción del espacio de devocional, no obstante, son inseparables puesto que los bailarines en su mayoría bailan por devoción.

Respecto a los aspectos históricos de la peregrinación como al modo en que se construyen la memoria cultural y la identidad, Edward P. Thompson, brinda una perspectiva interpretativa sobre el hacer, los relatos y el folklore como fuentes para la investigación, donde en lo sutil de las diferencias de las prácticas que conforman un todo y en su relación con el espacio podemos encontrar elementos que contribuyen a la construcción de dicha memoria e identidad y nos permite interpretarlas como acciones performativas

⁵ La folklorización se refiere al modo en que estas danzas han sido llevadas de sus lugares de origen, en su mayoría rurales, para ser practicadas en las urbes más importantes de Bolivia, como símbolos de pertenencia a la nacionalidad boliviana. Estas danzas se bailan en las llamadas “entradas folklóricas” que suelen desarrollarse en el espacio público y se enmarcan en diferentes celebraciones y festividades que pueden ser de carácter religioso, social o de índole privada.

⁶ Aquí me refiero a construcción del colectivo, dado que, el modo de supervivencia de las comunidades bolivianas fuera de Bolivia, fue creando redes de solidaridad que generaron lazos más profundos y sostuvieron no solo a quienes se establecieron en otros países, sino también a los recién llegados.

(Thompson,1989). En este sentido, es posible comprender mejor cómo se cimientan las representaciones que, al mismo tiempo, le otorgan un marco al “arte del hacer” (de Certeau, 1999, Chartier, 1992). Por ello, repararé en los indicios (Ginzburg, 1999) que nos ofrecen las representaciones sociales de dichas prácticas (Levi, 1996).

En este sentido, recorro al concepto de “relato popular”, haciendo referencia a aquella narrativa que emerge de la “frescura y capacidad de cambio mayor que la de la narrativa escrita” (Santamaría, 2010:11). Durante la conquista de este continente, el dogma cristiano asemejó dichos relatos a los mitos griegos, generados por la imaginación y creencias paganas, intentando así, borrar todo conocimiento histórico en primera instancia, para luego continuar con la proscripción de las prácticas rituales, pues la historia de los pueblos del *Abya Yala*⁷ para los colonizadores, comenzaba con la evangelización (Santamaría, 2010).

Sin embargo, la resistencia de muchas de las comunidades condujo a una hibridación del conocimiento, las identidades y la cultura, y surgieron nuevos rituales y expresiones que fusionaron la fe cristiana impuesta dando como resultado los denominados sincretismos⁸, como así también, otras prácticas se mantuvieron de manera imbricada con estas nuevas. En el prefacio del libro *Aby Warburg y la imagen en movimiento* de Philippe-Alain Michaud (2017), Didi-Huberman recupera la noción de *Pathosformel* o “fórmula de lo patético” en la que el historiador alemán analiza las imágenes del arte renacentista, basándose en el “síntoma” reflejado en el movimiento de los cuerpos que develaba “la psicología de” dichas imágenes. No las interpreta como signo, sino, como un estado “agitado de pasiones” y “desprovisto de voluntad”, donde sus temporalidades y supervivencia “suponen algo así como una memoria inconsciente” (Michaud, 2017:23). Desde esta perspectiva, al observar la imagen que nos arroja una danza podemos entender que el movimiento nos habla de tensiones que concuerdan con una memoria colectiva y cultural y que, si bien podemos percibir un sentido explícito y consciente, también nos devela indicios de problemáticas más complejas de la creación y recreación de esa

⁷ *Abya Yala* es el nombre que se le dio al continente americano por consenso en la *II Cumbre de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas de Abya Yala*, realizada en Quito en el año 2004 y que ha tenido el apoyo de gran parte de las organizaciones indigenistas. Esta concepción se contrapone a la idea de territorio como una división abstracta de la tierra y, por el contrario, se la concibe como parte esencial de la vida humana. Entonces, el reemplazo del nombre colonial por este, es una decisión política y reivindicativa.

⁸ Debo aclarar que no comparto la mirada jerarquizante que subyace a cierta utilización de dicho concepto, dado que suele ser interpretado como un modo en que las expresiones religiosas católicas se convierten en las prácticas principales que otorgan el permiso de ciertas “desviaciones” de las creencias que son “paganas”, subvirtiendo el valor y la resistencia de prácticas preexistentes sostenidas desde mucho tiempo antes de la colonización y que fueron fundamentales en la supervivencia de los pueblos sojuzgados.

memoria cultural y las identidades. En el caso de la pintura, como analiza Warburg, la fosilización de la misma obra, no opera solo en tiempos anacrónicos, es decir, mi aquí observando aquel pasado lejano que me es ajeno, sino que trae nuevas interpretaciones de aquel tiempo en el que la obra se creó, para que influyan sobre el presente. Asimismo, pueden cambiar el modo de ver aquel pasado y, por tanto, abrir el juego a modificaciones sobre las interpretaciones de este. Lo mismo ocurre con las imágenes que los cuerpos en movimiento nos comparten, dado que el posible anacronismo que podríamos interpretar respecto de los relatos que se narran en cada presentación dancística, no es tal. Por el contrario, se revela como algo de un pasado que no se encuentra allí, alejado y fosilizado, sino aquí y ahora, es decir, siempre presente. Además, abre el juego hacia el futuro que también será parte de la resignificación y reinterpretación de pasado y de este presente.

Como afirma Lindón (2011), el lenguaje y la subjetividad son constitutivas y constituyentes del espacio, puesto que en la interpretación de las narrativas se encuentran los retazos de la experiencia espacial de los sujetos. Además, el acto de traer al presente, mediante los procesos de memoria, acciones o hechos del pasado, a través del lenguaje, crea la posibilidad de establecer “identidades narrativas” (Ricoeur, 1996), en las que en la acción de contar una historia se despliega la capacidad de generar tramas causales entre el pasado, el presente y el futuro, que son reconocidas intersubjetivamente y, por tanto, posibilitan que exista una identidad perdurable o continua en el tiempo.

Entonces, desde una mirada más abarcativa, podría referirme a otros lenguajes, más allá del verbal, como el caso de las distintas expresiones artísticas, que también son constitutivas del ser humano, o las de los símbolos, donde existe un acuerdo y una comprensión entre los sujetos y que según el uso que se da a los mismos, podemos entender formas de identificación y su relación con el espacio.

Dicho esto, quisiera aclarar que el término “narrativas”, en tanto conjunción de elementos que se configuran de modo uniforme para dar cuenta de una manera de recuperar la historia, remite, en este trabajo, a una multiplicidad de lenguajes. De modo que, tanto las danzas, la música, la simbología, las disposiciones escénicas del espacio, como así también los discursos, arrojan diferentes relatos que serán proveedoras de indicios sobre la construcción de la memoria cultural y de las identidades.

Como afirma Doreen Massey (2012), el espacio se construye por la yuxtaposición de las diferentes narrativas que son producto de las relaciones sociales dinámicas y cuando un lugar es traído al presente mediante la imaginación, siempre es como producto de aquellas relaciones sociales concretas.

Igualmente, así como al contar historias propias, se van generando significados de lo ocurrido en el mismo momento en que las narramos, pues conectamos fenómenos que fueron importantes en nuestra propia experiencia (Lindón: 2011) y la memoria opera en función de elegir los elementos adecuados para darle aquel sentido, lo mismo ocurre en la construcción de una melodía o de una coreografía de danza. La intención que se le da a los movimientos del cuerpo, a las expresiones kinésicas, como a las armonías y ritmos, tienen que ver con aquello que meticulosamente se elige contar.

Elina Matoso, en su estudio sobre los modos en que las danzas ayudan a desbloquear partes del cuerpo que por algún hecho traumático ha dejado de funcionar, nos muestra la manera en que ese cuerpo doliente narra, utilizando aquella parálisis, lo que la memoria ha querido olvidar (Matoso, 2008). Por este motivo, para la comprensión de cómo se producen y se resignifican la identidad y la memoria cultural, creo que es importante hacer foco en diferentes escalas narrativas que se presentan en el espacio de la peregrinación de la Virgen de Copacabana a Luján. En este caso he escogido tres, que se corresponden con diferentes momentos de la historia, como explicaré más adelante.

Entonces, evitando caer en una mirada esencialista, se puede afirmar que la identidad emerge según la construcción simbólica que se hace en relación a un referente (Ortiz, 2005) y que dicha construcción se sustenta sobre los procesos creativos y dinámicos de la memoria, en donde la memoria colectiva (Halbwachs, 2004) y la memoria comunicativa y cultural (Assmann, 2008), ocupan un lugar relevante por estar vinculadas a las experiencias compartidas por la cercanía y que implican una tipificación y ritualización. Además, considerando que los actos de memoria involucran relatos que establecen tramas causales entre pasado, presente y futuro, podemos relacionar a los modos de identificación con el concepto de “identidad narrativa” de Paul Ricoeur (1996) que posibilita la continuidad identitaria a través del tiempo y que nos permite trazar relaciones con los tiempos cíclicos de la cosmovisión andina.

Respecto a las identidades, considero importante aclarar que lo haré desde la perspectiva del feminismo decolonial e interseccional, que reinterpreta el pensamiento moderno/colonial, histórica y críticamente, denunciando el carácter racista y eurocéntrico, además de misógino y androcéntrico (Cubillos Almendra, 2015). Por este motivo, propone luchar directamente contra la opresión, atendiendo a que las condiciones de quienes la sufren son co-constitutivas. Consecuentemente, la opresión por el género, incluyendo los géneros no binarios, no puede ser universalizada ni individualizada de las otras opresiones (Cubillos Almendra, 2015). Según esta perspectiva, el feminismo

decolonial se posiciona discursivamente frente al feminismo hegemónico, revalorizando las identidades originarias y afrodescendientes, incluyendo todas las identidades sexuales. Por su parte, esta vuelta a lo ancestral latinoamericana, además de la revalorización o reivindicación de la procedencia y de los modos de hacer de la misma, implica el retomar las cosmovisiones en las que se concibe al cuerpo, al territorio y las creencias religiosas, como así también la relación que estos tienen entre sí, de una manera diferente que incluye por ejemplo a la naturaleza como parte fundamental del sujeto (Carballo, 2012a).

Como señalan Luis Antonio Simas y Luis Rufino, el colonialismo es como el veneno que esparce una serpiente y que adormece a quienes son alcanzados por su mordedura. En cambio, el encantamiento de dicha serpiente mediante la vuelta a las ancestralidades, logra conectar lo material como lo inmaterial, rompiendo con el pensamiento dualista y jerárquico, para no permitirle llegar a su cometido (Simas y Rufino, 2020). Esto tiene que ver con volver a las espiritualidades de sanación y de lucha desde una política comunitaria y una “educación entre todos los seres y antepasados (...) leer y escribir en diferentes sistemas poéticos y sobresalir en la inteligibilidad de los ciclos” (Simas y Rufino, 2020:7), como una verdadera batalla contra el paradigma del desencanto. Ahora bien, ese enfoque debe romperse también desde el reconocimiento del *locus* social en que nos encontramos y reclamar a partir de allí que se generen los cambios en las posiciones de poder, dado que es la única manera de que las opresiones dejen de existir (Ribeiro, 2019). En este sentido, las investigaciones deben darse en un marco de visibilización y reclamo.

A su vez, entiendo que es necesario producir el conocimiento con la plena consciencia de que el propósito del pensamiento decolonial no necesita la cancelación de pensadores europeos que nos han aportado una vasta riqueza intelectual, sino que el cambio de perspectiva tiene que ver más con pensarse desde adentro, desde nuestras cosmovisiones e interpretaciones del tiempo y el espacio, desde el aquí y ahora de un mundo *chi'xi* (Rivera Cusicanqui, 2018), gris, con matices de negro y blanco que se entremezclan. Como afirma Silvia Rivera Cusicanqui, mediante un pensamiento que sea “capaz de activar energías liberadoras a través de una suerte de (re)indianización consciente y autodescriptiva” (Rivera Cusicanqui, 2018:31)⁹. Lo cual, en parte, implicaría aceptar la condición de *pa'chuyma*¹⁰, es decir, aquel estado de doblez en el que existen mandatos

⁹ Rivera Cusicanqui critica al pensamiento decolonial en el sentido de que, si no está ligado a la acción anticolonialista, la colonización sigue existiendo y ocurriendo en la contemporaneidad respecto, por ejemplo, al capitalismo, dado que no se logra romper el orden operante solo con sentarse a debatir ideas.

¹⁰ En la lengua aymara, hace referencia a una doble entraña, lo que sería algo así como tener el “alma dividida” (Rivera Cusicanqui, 2018:30).

antagónicos que al mismo tiempo son constitutivos de un todo, que no puede escindirse o negar una de las partes. Esta idea, proviene del concepto de *double bind* del antropólogo Gregory Bateson, recuperada por la autora, para referir al habitar en esta doblez desde una epistemología *ch'ixi* (Rivera Cusicanqui, 2018), como un modo de no caer en una esquizofrenia colectiva frente a las múltiples contradicciones que esta condición conlleva. Es así como, el entrar en conciencia al respecto de lo antedicho, ayuda a comprender la convivencia de múltiples expresiones que guardan sus propias contradicciones, pero que habitan ese mundo posible de negociación constante. Entonces, como se verá luego, en la fiesta se pueden observar animales que refieren a la cosmovisión andina, símbolos que remiten a la *Pachamama* y al diablo *Supay*,¹¹ que nada tiene que ver con la figura demoníaca occidental, pero que ha sido resignificado bajo el dogma católico, entre otras que se enmarcan en un ritual considerado cristiano.

Los saberes ancestrales son precisamente los que se han enfrentado a los colonialismos y han pervivido aún a las lógicas de construcción del conocimiento hegemónico, que son, precisamente, aquellas que establecen sus propias jerarquías, mientras organizan y definen los discursos que pueden ser legitimados (Cubillos Almendra, 2015)¹². De esto da cuenta el concepto de *qhipnayra* (futuro-pasado) definido por Rivera Cusicanqui para hacer alusión a un modo de interpretar al tiempo y al espacio y, por consiguiente, a la historia, como si estos fueran reversibles y cíclicos, donde dirigirnos hacia el porvenir nos enfrenta constantemente lo pretérito. A esto alude el proverbio aymara que reza: “hay que caminar por el presente mirando con los ojos del futuro (atrás) y el pasado (adelante)” (Rivera Cusicanqui, 2015:245).

Este modo de entender al tiempo cíclicamente puede llegar a ser incomprensible para quienes lo concebimos como una sucesión continua de acontecimientos que se proyecta solo hacia adelante. Más aún, cuando el idioma aymara, además de ser aglutinante, se caracteriza por un uso social del lenguaje cargado de una excesiva cantidad de alegorías y metáforas que, como señala Rivera Cusicanqui, fue utilizado como un modo de organizar la resistencia ante distintas formas de dominación que intentaron borrar la cultura ancestral, por ejemplo, durante las dictaduras militares (Rivera Cusicanqui, 2018).

¹¹ Nombre que se le da a una entidad que vive en el mundo de abajo, no posee ni maldad ni bondad, solo es travieso y peligroso por lo que se le debe respeto. Está fuertemente ligado a la vida de los mineros, quienes piden su permiso al entrar a mina. Representa también a los muertos en la mina.

¹² Aquí no me refiero a aquellas prácticas, que se han puesto de moda a partir de las últimas dos décadas y que tiene que ver con una gran ensalada de acciones que son consideradas ancestrales, pero que están cargadas de interpretaciones y representaciones en algunos casos sumamente estigmatizantes respecto al imaginario de lo verdaderamente originario.

Además, comprender estas cuestiones, justifica y refuerza el por qué es importante retornar a las ancestralidades y producir conocimiento desde la plena conciencia de lo *ch'ixi*.

En consonancia con lo antedicho y como modo de romper con las categorías dicotómicas y de desestabilizar las jerarquías (Cubillos Almendra, 2015), es importante considerar a las identidades no solo como diversas, múltiples, híbridas, permeables y en permanente movimiento de construcción política que sirven como elemento organizador de reivindicaciones (Femenías, 2008), sino también como *ch'ixi*, incluyendo así sus propias contradicciones. En otras palabras, desde la cosmovisión del tiempo *qhipnayra* como un modo recordar aquello sucedido, pero también la ancestralidad; así como la semilla representa a la futura planta y al mismo tiempo es la viva imagen de un pasado, de lo que tuvo que morir para que exista la expectativa del resurgir de la vida en un ciclo infinito (Kush, 1976).

En otro orden de las cosas, la desterritorialización de las prácticas culturales, liberan “al espacio del medio físico que lo aprisionaba” y luego al reterritorializarlas, actualizarlas y redefinirlas en nuevos lugares, lo “lo actualiza como dimensión social” y lo “localiza” (Ortiz, 2005:63).

En vista de todo esto, entiendo que la relevancia de acercarse a esta celebración no radica únicamente en su despliegue artístico, su riqueza étnica y cultural y su multiplicidad, que podemos pensarla desde lo *ch'ixi*, dado que nos incluye como observadores. Sino que además tiene especial importancia en materia de políticas reivindicativas, debido a que el espacio de la fiesta revierte la condición de invisibilidad y falta de representación para el cruce de luchas por la integración, la igualdad de derechos para los migrantes, el reconocimiento de los pueblos afrodescendientes y la eliminación del racismo aún operante en nuestra sociedad, como así también todas aquellas relacionadas respecto al género y clase (Cubillos Almendra, 2015). Por este mismo motivo, encuentro más adecuado observar las identidades que habitan el *Abya Yala* desde el prisma de lo *ch'ixi*, evitando recurrir al concepto de “mestizaje”, dado que me permite una mirada más amplia que no se reduce únicamente a una manera de comprender o de generar conocimiento, sino que puede ser interpretado como un modo ser y hacer que excede a la simple mezcla amalgamada y resuelta, que supone la idea de “mestizo”. Esta amplitud que permite dicho concepto, además contempla las tensiones y contradicciones, poniendo en el mismo lugar lo ancestral y lo colonial, como parte de las identidades sin negar ninguna de las dos existencias.

Dicho esto, y adentrándome en el caso específico de la peregrinación boliviana a Luján, pretendo recuperar algunos de aspectos de la celebración, como las particularidades vinculadas a la construcción de la memoria cultural, la identidad, las danzas y la música, que se reflejan en diferentes investigaciones que hemos realizado durante varios años junto a Luciano Dawidiuk (Dawidiuk y Vogel, 2017; 2018; 2019a; 2019b; 2020a; 2020b). En ellas se puede observar cómo esta festividad tiene una fuerte relevancia en la elaboración de una identidad migrante, que se va resignificando en cada oportunidad en que se realiza, a partir de diferentes prácticas, símbolos y discursos. En este sentido, aparecen algunos elementos claves que intervienen en la construcción de ambos ejes, como son la performatividad de las danzas y la relación que se establece con el espacio y cuerpo como territorio habitado. A su vez, las investigaciones de Carballo (2012a, 2012b) y Flores (2020), permiten profundizar en la concepción del cuerpo como territorio y en una lectura de la identidad en clave espacial.

De igual modo, desde una perspectiva antropológica, Alejandro Grimson (2011) indaga sobre las relaciones entre la fiesta, la identidad y la migración en la celebración de la misma advocación en el barrio Charrúa, que además es la más numerosa del país.

Respecto a los aspectos históricos y a la dinámica festiva en relación a la conformación de identidades, resulta relevante el estudio de Lara Barrientos y Córdova (2011) en torno al Carnaval de Oruro, una de las principales celebraciones dedicada a la Virgen del Socavón, que nuclea a bailarinas/es, músicas/os de toda Bolivia. Como así también el estudio realizado por Eveline Sigl (2012) enfocado en las danzas bolivianas que se presentan en diferentes fiestas y lugares del país vecino.

Por su parte, Mallimaci Barral (2011), inscribe las manifestaciones religiosas de este tipo que se desarrollan en nuestro país, en la intersección de lo transnacional y lo local, como modo de ligar lo espacial con la identidad de los migrantes. En la misma línea, Ines Barelli (2012) aborda la migración boliviana a la ciudad de San Carlos de Bariloche donde además añade la forma en que, en este caso la Virgen de Urkupiña, se convierte en un “capital” social y simbólico que tensiona, pero a la vez resignifica las identidades, entre ellas la identidad nacional boliviana.

Otros trabajos más generales respecto a este colectivo en nuestro país son los de Casanello (2016), Szmukler (2015) y Melella (2016), que abordan el proceso de migración, nos permiten entender los modos en que las prácticas culturales reterritorializadas guardan especial relación con la construcción de las identidades migrantes.

Asimismo, desde la geografía cultural se han realizado trabajos vinculados a la relación entre las peregrinaciones masivas a Luján y la construcción de las identidades, entre los que pueden destacarse los de Carballo (2009, 2012c), Flores (2015, 2018) y Lida (2010). En relación a la metodología, recurrí a técnicas cualitativas como la observación flotante¹³ y participante (Delgado, 1999), en cuyos registros me basé para realizar un análisis de la fiesta, considerando las diferentes narrativas desplegadas en las danzas, los símbolos, los discursos y las disposiciones escénicas nos arrojan, estructurando cada lugar de la misma como escenarios. Esto también se suma a la manera en que el espectáculo “afecta” a los sentidos (Best, 2019; Solana y Macón, 2015), puesto que resultan evidentes la multiplicidad de colores, brillos, los sonidos, los olores y sabores, que se conjugan para impactar en los sujetos en este tipo de celebración. Así también, me apoyé en las entrevistas semiestructuradas,¹⁴ realizadas *in situ* a bailarinas, bailarines, músicas y músicos, sacerdotes, pasantes, entre otros, como las realizadas fuera de la celebración.

¹³ En un primer momento mi acercamiento se puede pensar como la figura de “forastera” que Rosana Reguillo (1998) toma de Albert Schuzt. En este sentido, a medida que me fui inmiscuyendo en las celebraciones fui in-corporando comprensiones sobre lógicas espaciales, representaciones, lenguajes kinestésicos, discursos, etc. Asimismo, en línea con Manuel Delgado (1999), la celebración en el espacio público, me llevó a la alternancia entre la participación y la deambulación si alguna intencionalidad específica sino el dejarme sorprender por lo que el espacio de la fiesta en producción dinámica me presentaba.

¹⁴ Para este trabajo he reunido más de cuarenta entrevistas semiestructuradas. La mayoría fueron realizadas durante la celebración, sobre todo en el lugar que llamé “escenario de las bambalinas”, ubicado en el parque Ameghino, allí donde se produce un espacio en el que conviven el antes y el después de escena, ya que los y las bailarinas abren y cierran el circuito en dicho lugar. Ello conlleva a que cientos de bailarinas y bailarines pasan horas en ese sitio y se da la posibilidad de confraternizar y generar un diálogo fluido. Este espacio también fue el que permitió establecer el nexo con algunos informantes claves para continuar con las entrevistas y profundizar en aspectos importantes para el trabajo por fuera de la celebración. Entre ellos se pueden contar bailarines, el presidente de una de las organizaciones que nuclea a las fraternidades, UFFOBOL, que además de bailarín y profesor de varias danzas minoritarias, es uno de los creadores de la agrupación de la saya afroboliviana, como también un informante designado exclusivamente como representante por el Equipo Pastoral Boliviano (EPB) para estas entrevistas. Si bien se tuvo un diálogo profundo con estos informantes, las entrevistas siempre estuvieron guiadas, en mayor o menor medida, por algunas preguntas, aunque dando lugar también a que los entrevistados se expresen libremente respecto a sus intereses, según el rol que cada uno ocupaba en la comunidad, muchas de las cuales tuvieron que ver con la construcción de fuentes de la memoria oral respecto a cómo se fue transformando la celebración mariana en esta fiesta de los sentidos, como así también respecto a la manera en que las relaciones sociales se fueron tejiendo tanto en la sociedad receptora como hacia adentro de la comunidad, en relación con el presente y las tensiones que giran en torno de este gran entramado que tiene a la fiesta como su nudo complejo y diverso.

Intencionalmente, busque ampliar la pluralidad de voces y narrativas mediante la inclusión de diferentes sujetos como migrantes bolivianos naturalizados, descendientes de bolivianos, bailarinas y bailarines y sacerdotes argentinos y bolivianos que le imprimieron su mirada según sus propias subjetividades. Asimismo, fue importante incluir una amplia diversidad etaria como así también de sexualidades con el fin de corroborar la circulación de las narrativas expuestas en el trabajo en una amplia gama de actores sociales. Por otra parte, para enriquecer mi perspectiva, la pluralidad de voces y contrastar distintos escenarios festivos, como así también para comprender más profundamente diferentes aspectos de las danzas como de las formas de organización y relación de los espacios festivos y sus dinámicas, he incluido una decena de entrevistas realizadas en Bolivia, en torno a los ensayos desarrollados en el espacio público, como así también en una de las celebraciones a la Virgen del Carmen, que tuvo lugar en la localidad de Cochabamba

Con el fin de identificar y comprender las diferentes narrativas me inspiré en el trabajo de Mariel Bleger (2021), quien realizó un estudio sobre la espacialización de la memoria en territorio mapuche, haciendo uso de “escalas narrativas”. La autora las divide en tres y, mediante su análisis y entrecruzamiento, logra comprender el modo en que los sujetos se identifican y recrean su memoria cultural en relación con el territorio y las tensiones que aparecen respecto del mismo. En este caso, las diferentes escalas me brindaron la posibilidad de demostrar cómo la fiesta en general y las danzas en particular son performativas respecto al modo en que se construye aquella memoria.

Para este trabajo he redefinido dichas escalas narrativas según una lógica espacio-temporal diferente, que me permitió visualizar articulaciones y también yuxtaposiciones de los tiempos largos, medios y cortos de la historia, como así también, de lógicas espaciales que remiten a los territorios nacionales, el territorio de la fiesta y el cuerpo-territorio, como veremos más adelante. En el caso de la peregrinación propongo tres escalas narrativas, a las que denomino, respectivamente: “narrativa ancestral/colonial”, “narrativa nacional migrante/nacional local” y, finalmente, “narrativas del cuerpo”.

Aunque esto no presupone concebirlas como estáticas y fijas, en tanto es posible afirmar que son expresiones mediante las cuales los procesos de memoria se estructuran, al mismo tiempo que articulan y resignifican tiempos heterocrónicos y espacios heterotópicos (Foucault, 2008), desde el aquí y ahora, en la dinámica de la experiencia. Entonces podemos decir que estas son transversales (Bleger, 2021) y se entretajan de tal modo que pueden visualizarse como una red que posibilita que los diferentes niveles se retroalimenten performativamente.

entre los días 19, 20 y 21 de julio de 2019. Entre estas también se encuentra una realizada al Rey Don Julio Pinedo en la comunidad afroboliviana de Mururata. Asimismo, he realizado otras en las localidades de Arica e Iquique, en el norte de Chile, a miembros de la colectividad boliviana allí residente, en el marco de los convites de carnaval en el año 2020, con el mismo objetivo señalado anteriormente.

Resta añadir que algunas han sido realizadas junto a Luciano Dawidiuk en el contexto de los proyectos de investigación enmarcados en el GIEPEC (Grupo Interdisciplinario de Estudios Sobre Paisaje, Espacio y Cultura) y radicados en el departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Luján entre los años 2017 y 2022.

Finalmente me interesa resaltar que cada oportunidad de dialogar con los sujetos se ha desarrollado de una manera muy amena, siempre buscando la comodidad de los entrevistados, bajo una premisa de reciprocidad que me ha permitido estrechar algunas relaciones y acercarme a la celebración y a mis informantes desde un compromiso de solidaridad, dejando de lado la única motivación “extractivista” cuyo fin es tan solo conseguir la “materia prima” en forma de datos. En ese intercambio les he acercado presentes, les he obsequiado fotos, les he compartido textos de su interés, como también he sido el puente para que se comiencen a desarrollar algunas actividades en la ciudad en relación con la comunidad boliviana local.

En este sentido, tanto la identificación con un “nosotros”, como la manera en que se entrelazan discursos, simbologías, movimientos y palabras, crean y refuerzan lazos de pertenencia a una comunidad de sentimiento (Appadurai, 2001), que remite a aquellas comunidades imaginadas (Anderson, 2007), como los *ayllunaka* (pl. de *ayllu* en aymara) o los Estados Nacionales, aun sin haber pisado territorio boliviano en muchos casos.

A su vez, el modo en que la memoria se reactualiza como fenómeno social da cuenta del tipo de relaciones que se pueden generar respecto un “otro”. Y, precisamente, en el terreno de la fiesta es posible observar cómo entran en juego tanto la memoria episódica (que es aquella relacionada con la de la experiencia), como la semántica (que se relaciona con lo que hemos podido aprender o memorizar), mediante lo que los sujetos refieren, como así también a través del discurso que se menciona desde el palco, como atendiendo a modos de hacer y por supuesto, mediante la observación de las prácticas.

Por eso, aquí considero centrales, en primer lugar, el concepto de “memoria comunicativa” acuñado por Jan y Aleida Assmann (2008), que se refiere a aquella memoria individual que se da en un ámbito social entre los sujetos, que al mismo tiempo está enmarcada por los afectos, las emociones y los sentidos en general experimentados, pues todos estos aspectos les dan precisión a los recuerdos. Y, en segundo lugar, y más importante, el de “memoria cultural”, que trasciende al individuo como portador único de recuerdos particulares y se extiende a los sujetos de generación en generación; de manera vertical, mediante lo que Aleida Assmann denominó “tradición” (Assmann, 2008:25), o lo que vendría a ser una “memoria comunicativa particular”. Es necesario precisar que las tradiciones evolucionan con el tiempo de acuerdo a las transformaciones que ocurren en los contextos históricos en los cuales se reproduce y se comunica, así como frente a las luchas reivindicativas que se desarrollan en esos contextos. Lo importante es comprender que ambos tipos de memoria entran en diálogo permanentemente en la fiesta. Finalmente, para esbozar una cronología de la construcción dinámica de esta peregrinación a la que iré remitiendo en los diferentes capítulos del trabajo, me basé en el análisis de algunas fuentes hemerográficas,¹⁵ además de las entrevistas en conjunto con las técnicas cualitativas de observación que me permitieron recoger diferentes datos al respecto.

¹⁵ He consultado fuentes hemerográficas en el Archivo Federico Fernández de Monjardín del Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo, el Bisemanario El Civismo entre los años 1956 y 2014 y la revista La Perla del Plata entre los años 1956 y 1963. Luego he consultado en el Archivo de la Basílica Nacional de Luján, la revista La Perla del Plata entre los años 1963 y 1983 último año existente en el archivo. Además, he recurrido a fuentes digitales del diario “El Civismo” hasta el año 2020.

Capítulo 2: El paisaje de la fiesta. Rebasar las fronteras de lo religioso.

Si bien la primera peregrinación de la Virgen de Copacabana se realizó en 1956, la configuración actual del paisaje de fiesta en Luján nos remite a una serie de transformaciones recientes que se fueron desarrollando a partir de las últimas dos décadas. Tanto para el colectivo boliviano como para turistas y espectadores locales, esta peregrinación ha ido tomando cada vez mayor relevancia hasta el punto de convertirse en un fenómeno multitudinario. Inclusive, también ha cobrado gran importancia institucionalmente, puesto que desde 2005 ha sido sucesivamente declarada “de interés municipal” (*El Civismo*, 5-8-2006:11), de interés provincial por la Provincia de Buenos Aires en 2008 y de interés cultural por el Ministerio de Cultura de la Nación en 2015 (Flores y Giop, 2017).

Esto tiene su explicación en la manera en que se ha construido a lo largo de los años el espacio sagrado de la fiesta, para lo que primeramente se debe atender a qué se hace referencia al hablar de paisaje de la fiesta. Respecto a este, no se compone de un único espacio en donde se despliegan actividades como la feria, la misa, las danzas, entre otras, sino que se disponen varios sitios que circundan la zona basilical para el desarrollo de cada una de ellas. Esta distribución tiene que ver precisamente con un aspecto cultural de la colectividad boliviana, que se corresponde con una manera particular de celebrar de la comunidad, tanto a lo largo de Argentina como en la misma Bolivia¹⁶.

En este sentido, como afirma Milton Santos (2000), el espacio no es simplemente un contenedor estático, sino que es socialmente construido como un escenario que está formado por sistemas de objetos y acciones codependientes, en una red de relaciones que le confieren un dinamismo constante y le dan un carácter inalienable de su contexto histórico. Por consiguiente, me parece interesante acercarme a cada uno de estos lugares de la fiesta, que se encuentran perfectamente delimitados, interpretándolos como escenarios. Asimismo, en otro trabajo previo (Dawidiuk y Vogel 2020) hemos abordado el espacio de la fiesta interpretándolo como un escenario móvil, dado que como evento heterotópico y heterocrónico, se despliega solo una vez al año en el espacio público y turístico de la ciudad.

Esto no implica que quienes observamos la fiesta, somos ajenos o nos posicionamos alejados de ello. Por el contrario, como ocurre con los espectáculos de teatro, somos una

¹⁶ Al visitar en tres ocasiones el país vecino, he participado de muchas fiestas en las que he observado que existen modos de hacer, tanto en lo general como en lo particular, que se comparten.

parte fundamental de la interacción y construimos en conjunto el espacio con los actores, particularidad entre muchas que hacen que ninguna obra sea idéntica a otra (Pavis, 2018). A su vez, como ocurre en los diferentes ámbitos en los que nos movemos, podemos considerarnos metafóricamente como actores (Goffman, 1997), dado que nos personificamos según la función que nos toque realizar en diferentes contextos. Esta es una sensación recurrente en las entrevistas realizadas a las y los bailarines, en las que ha sido inevitable observar que un alto porcentaje de los participantes, se han esforzado por responder con sumo detalle y han demostrado una intencionalidad explícita, que se convierte casi en un deber, de presentarse como transmisores de una cultura marcada por la “bolivianidad” (Grimson, 2011; Mallimachi Barral, 2011), del ser y estar en el mundo de una manera particular con la cual también se identifican. Esta intencionalidad de acentuar una serie de características para visibilizar y dar a conocer los aspectos que consideran valiosos de su cultura, se puede interpretar como un verdadero acto político y reivindicativo, que convierte a este espacio de la fiesta en un escenario de reivindicaciones.

De acuerdo con Clifford Geertz (1989), mientras la cultura es una estructura de significados, la política es el medio dotado de poder para hacer públicas dichas estructuras, para producir y reproducir esos significados y hacer que circulen. Por lo tanto, el mismo acto de sostener estas prácticas en un contexto en donde se destaca la diferenciación y la identificación con ser un “otro”, es un acto verdaderamente político. En sintonía con esto, Lobato Correa (2011) afirma que, si se considera a la cultura mucho más que como un mero reflejo, medio y condición de la existencia y reproducción, superando la noción de superestructura siempre determinada por la base, se le puede atribuir un carácter político.

Al mismo tiempo, el paisaje entendido como una yuxtaposición de diferentes tiempos históricos, socialmente construido y modificado e interpretado en el presente (Santos: 2000), da más cuenta de lo materialmente abarcable por el campo visual que de los sentidos e interacciones proxémicas que se dan en esa materialidad y que la configuran (Smith, 1994). Consecuentemente, como también hemos trabajado (Dawidiuk y Vogel, 2022), me parece importante incluir un aspecto que tiene que ver justamente con el paisaje desde una interpretación más sensorial que viene a completar y ampliar lo que visualmente percibimos.

Dicho esto, es clave introducir el concepto de paisaje sonoro, entendiéndolo como aquel de carácter inmaterial, producido por los sonidos de un espacio en particular, que nos

devuelve una imagen transmisora tanto de significados como de identidades que se relacionan en él y nos permite distinguir una cierta organización de los elementos que lo conforman (Woloszyn, 2012).

Esta forma de conceptualizar el paisaje desde la experiencia sensorial, suele pasarse por alto al momento de pensar en clave espacial, pero tiene una gran relevancia en tanto que los sonidos, al igual que los olores y los sabores, intervienen en las emociones y sensaciones o afectos que transitamos vivencialmente en los diferentes lugares que habitamos. Asimismo, hay que considerar la importancia que los sonidos entrañan para las culturas andinas, sobre todo en el ámbito rural, donde desde su cosmovisión son partícipes de múltiples rituales en los que se utilizan diferentes instrumentos musicales que influyen directamente en las condiciones climáticas, favoreciendo a la fertilidad de la tierra y la llegada de la lluvia para que riegue los sembradíos en su medida justa. Estos se utilizan según se trate de la estación de sequía (*jacha phaq'ay*), correspondiente al invierno y momento de la siembra, donde se tocan aquellos que son agudos para pedirle a la *Pacha* que deje crecer lo que está dentro de ella, o de la lluvia (*awa phaq'ay*), vinculada con el verano y momento en que se cosecha, cuando se ejecutan instrumentos de registros graves para que las precipitaciones completen su tarea y la tierra dé sus frutos. A su vez, los sonidos producen imágenes que quedan inscriptas en la memoria y los liga a los lugares. De igual modo, son indicadores de modos de hacer y por tanto pueden darnos indicios de cómo se identifican los sujetos, ya que, mediante estos, las personas dan cuenta de sus experiencias, cotidianas o ligadas a lo extraordinario, en relación con el escenario en el cual se encuentran (Kong, 1995).

Entonces, como los sonidos siempre están asociados a las imágenes, recurriré a las nociones de “idioescena”, “fonoescena” y “sonotopo”. En nuestra interpretación del paisaje sonoro (Dawidiuk y Vogel, 2022), mientras que las ideoescenas son las cristalizaciones-memorias de las representaciones que se hace un individuo de un paisaje, las fonoescenas son aquellas percepciones-memorias auditivas del mismo. En este sentido, el sonotopo resulta de la combinación de ambas en conjunto con las representaciones y prácticas sociales que se dan en aquel paisaje. Consecuentemente, los sonotopos que se pueden identificar en la fiesta, permiten delimitar el paisaje, dado que estructuran las relaciones proxémicas y le atribuyen una morfología particular a cada escenario (Dawidiuk y Vogel, 2022).

De este modo, para poder identificar cuáles son las principales prácticas que se dan en la peregrinación de la Virgen de Copacabana he dividido el paisaje en cinco escenarios,

como se puede observar en el siguiente mapa (Imagen 1): el litúrgico-político, el de las entradas folklóricas, el de las bambalinas, el de la fiesta de los padrinos y, finalmente, el de la feria de comidas¹⁷ y alasitas¹⁸. Cada uno de estos escenarios se produce exclusivamente para la fiesta.¹⁹



Imagen 1 – Mapa de la celebración (Dawidiuk y Vogel, 2022).



Imagen 2 – Vista de la Plaza Belgrano desde la basílica. Fotografía de Pablo Lisetto (2019).

De esta manera, a lo largo de todo un día, tanto la plaza ubicada frente a la basílica como la Avenida Nuestra Señora de Luján por la que se ingresa a ella, el parque Ameghino y calles aledañas a la zona turística de la ciudad, se transforman en un paisaje festivo dedicado a la Santa Patrona de Bolivia y de los migrantes del país andino en Argentina. Como todos los espacios, el sagrado también es construido y legitimado socialmente por lo que es producido a partir de distintas dinámicas implícitas de negociación (Bhabha, 2013). Si asumimos que esto sucede, en parte, mediante un conjunto de procesos simbólicos que permiten que sea comprendido como tal, podríamos distinguir algunos tipos de espacios sagrados, como en el que se ha experimentado la hierofanía o el que existe de común acuerdo para la realización de rituales.

¹⁷ Entre las comidas de la feria se pueden encontrar una amplia gama de platos: “(...) las roscas de Punata Cochabamba, las salchipapas, la sopa de maní, el fricasé, las tripas, los anticuchos, los buñuelos, el famoso picante de pollo, la sopa de falso-chairito, el mondongo chuquisaqueño, el falso conejo, el charquecan, el chorizo tarateño, el fresco de mocochinche, el jugo de pepa y el helado de canela, entre otras delicias” (*El Civismo digital*, 7/8/2023).

¹⁸ Las alasitas son miniaturas de algún bien que se desea poseer y que se bendicen en alguna ocasión especial como esta peregrinación, con el objetivo de que ese bien se haga real en algún momento de la vida.

¹⁹ Es importante señalar que estos espacios pueden variar de año a año. Esta es la distribución espacial que tuvo la celebración en el año 2021.

Así, los espacios sagrado y profano no se definen necesariamente por oposición, ni por constituir atributos fijos, dado que ambos están interrelacionados y pueden convertirse uno en el otro (Rosendahl, 2018). Es así como, para llegar al espacio sagrado se necesita del itinerario, del movimiento, que puede implicar atravesar o utilizar el concebido como profano. Por ejemplo, en el caso de las procesiones, podemos decir que ese flujo de personas que van experimentando el sacrificio en el camino del cumplimiento de sus promesas o agradecimientos, sacralizan también el lugar por el que transitan. Además, ello no involucra únicamente a la materialidad del espacio, pues lo sagrado se manifiesta en el dominio de las emociones y de los afectos, en un campo de fuerzas que eleva al ser por encima de sí mismo y de su “sentimiento de ser-en-el-mundo” (Rosendahl, 2018:45), que se corresponde también con lo imaginario e inalcanzable de un tiempo heterocrónico de modalidad “eternizante” (Foucault, 2008).

Así, en la celebración a la Virgen de Copacabana, podemos observar como ejemplo, el uso continuo del espacio público para la devoción religiosa, donde se pueden apreciar múltiples símbolos de la fe cristiana, a la par de aquellos de los mitos de las culturas andinas, de equipos de fútbol y marcas de automóviles, como así también, diferentes amuletos, ya sea en los puestos de venta o portados por personajes como los Brujos de la danza tobas. Además, cabe mencionar que, si bien las danzas y la música están consagradas como ofrenda a la advocación que convoca a la fiesta, la mayoría de las canciones que se bailan pertenecen a la esfera de lo secular, lo no consagrado para la fe católica o lo “mundano”.

En este caso, el espacio público alrededor de la Basílica de Luján es transformado en un espacio sagrado, construido como tal mediante una serie de rituales (Rosendahl, 2018) algunos de los cuales comienzan varios días previos a la peregrinación. Por un lado, en el contexto de una novena realizada la semana anterior a la festividad, los pasantes viajan a cambiar el manto de la figura de la Virgen de Copacabana que se encuentra en la cripta del santuario. Mientras que, por otro lado, las fraternidades en su lugar de origen llevan a cabo la *ch'alla*²⁰ de aquellos trajes que se estrenarán en la fiesta. Esta acción, que manifiesta lo *ch'ixi*, sirve para que los ancestros ayuden a que “todo salga bien”, según expresan los mismos sujetos y que protejan a los bailarines de la “borrachera del baile”, un estado en el que los participantes no pueden dejar de danzar hasta caer rendidos.

²⁰ Como se verá en el capítulo 2, la *ch'alla* es un ritual de bendición perteneciente a la cosmovisión andina.

Cuando se piensa en el paisaje, se entiende que la imagen que este nos arroja, se encuentra sujeta a nuestro campo visual. Sin embargo, no ocurre lo mismo con el sonido, dado que es posible percibirlo sin visualizar cuál es la fuente de su procedencia y aun así nos permite imaginarla. Esto se debe al modo en que viaja por el espacio proyectando su materialidad en forma de onda, por tanto, tiene la capacidad de afectar a los sujetos más allá de la distancia a la que se encuentren con el medio que lo origina, dependiendo de su potencia y alcance.

Con lo cual, algo que ocurre al acercarnos a la fiesta es que los sonidos que se emiten en ella se van entremezclando con los de la ciudad y se clarifican a medida que nos acercamos, por tanto, el alcance del campo sonoro, rompe el límite material en el que se circunscribe la misma y excede a sus sonotopos. Estos sonidos sin dudas son la fuente de atracción que llama la atención de los espectadores curiosos que circundan por los alrededores de la celebración.

Al arribar al lugar, el primer escenario móvil que se nos presenta es el litúrgico-político, correspondiente al que se identifica más comúnmente como espacio sagrado, que siempre se ubica en la plaza, de cara a la basílica (Imagen 1). Este espacio coincide con el del escenario de las danzas que se ofrendan a la Virgen, sobre todo con el del circuito donde se realiza una procesión, luego de terminada la liturgia (Imagen 2).

El montaje de este escenario comienza durante la noche anterior, cuando las familias empiezan a instalarse en la plaza con mesas que disponen para colocar en ellas los retablos que llevan dentro a los santos y advocaciones marianas de su devoción. Estas figuras son sahumadas y bañadas con confeti constantemente mientras dura la liturgia. La vigilia se realiza con la intención de conseguir los mejores lugares en la plaza y así quedar lo más cerca posible del palco central y de la imagen de la Virgen de Copacabana.

En la mañana, la celebración inicia luego de que se sacan a las vírgenes de Copacabana y de Luján de la cripta, colocándolas frente al palco en sendos pedestales. Inmediatamente después, tiene lugar un acto cívico-político en el que las autoridades locales y representantes del país vecino, pronuncian un discurso que refiere a la hermandad entre bolivianos y argentinos, a la Virgen identificándola como “madre de todos” y a las dificultades de la migración, en el que también se recuerda al país de origen, a los pueblos originarios y a los líderes indígenas como Bartolina Sisa y Túpac Katari.

Luego se izan las banderas nacionales y la papal, y se cantan los respectivos himnos nacionales. Si bien la *Whiphala* no acompaña a las otras en los mástiles de la plaza central, se hace presente en cada momento de la celebración, ondeada ágilmente por alguno de

los bailarines, como así también en los trajes, accesorios e instrumentos musicales. Como veremos en el siguiente capítulo, este símbolo se enmarca dentro de lo que he definido como narrativas ancestrales.

A continuación, se imparte la misa, en la que los cantos y rezos a la Virgen Morena, llenan de emoción a los fieles, contexto en el que también se lee un documento escrito por la Comisión Católica Argentina, en defensa de los inmigrantes, apelando al respeto de los pueblos. Una vez terminada, se alzan las dos vírgenes precedidas por las respectivas banderas nacionales y cada familia lleva en andas a sus santos y advocaciones marianas, saliendo en procesión por el circuito que luego recorrerán las compañías de danza y música, mientras la plaza queda prácticamente vacía (Imagen 3).



Imagen 3: Procesión. Fotografía de Mauricio Martinez (2017).

Este escenario y su correspondiente sonotopo, inauguran la fiesta prolongándose hasta el mediodía. Puedo distinguir aquí, algunas fonoescenas e ideoescenas que evocan a este paisaje sonoro, como las que se asocian al izamiento de las banderas, acompañadas con los himnos nacionales de cada país que produce una serie de gestualidades adecuadas a ese espacio. En este contexto, los cuerpos se posicionen de manera solemne frente a estos símbolos y por un momento dan la espalda a las Santas Patronas. Esta repuesta kinestésica, también forma parte de ese paisaje de la solemnidad, que ordena el espacio, con códigos de comportamiento que cada uno de los participantes, conocen y comparten tácitamente. Lo mismo ocurre en el momento de la misa y la procesión, donde los cuerpos expresan devoción y son atravesados por múltiples emociones que se perciben en el lenguaje corporal y que en ocasiones se manifiestan con lágrimas de gratitud o de súplica, como así también, de alegría por participar otro año en la celebración. Asimismo, la entonación de cánticos religiosos, algunos en castellano y otros en quechua y aymara, de

la caravana acompañada por una camioneta con altoparlantes, refuerza de manera afectiva aquellas emociones.

Tanto los símbolos religiosos como las imágenes sagradas, los atuendos de los sacerdotes y los sahúmos que amplifican con olores la experiencia religiosa y traspasan la frontera corporal, se suman a los discursos cuyos fonemas recurrentes son “hermanos”, “madre”, “migrantes” y a los cánticos en lenguas aymara o quechua se encarnan performativamente con el fin de anclar sentidos y sensaciones en las representaciones de ese espacio construido y consagrado que dota de una mayor densidad a la memoria cultural.

Una vez que se ha sacralizado el espacio mediante dichos rituales, este mismo lugar se convierte en el segundo escenario en donde podemos identificar al sonotopo de las entradas folklóricas, que también está dedicado fundamentalmente a la devoción, como lo expresan las bailarinas y bailarines entrevistados, en vez de reducirse únicamente a un acto de sacrificio. La característica principal que tiene este escenario es su marcada espectacularización, donde las danzas y la música interpelan directamente a los sentidos y rebasan de alegría el lugar. Todos los años un variopinto despliegue dancístico y musical se desplaza por el circuito anteriormente mencionado (Imagen 2), convirtiendo al espacio en un escenario móvil en el que se ve pasar a las fraternidades sin pausa en un ciclo que se percibe infinito.

Si bien es imposible separar la devoción de las danzas y la música, al examinar las fuentes hemerográficas, se observa que no fue hasta el año 2001 que la celebración comenzó a ser difundida como una novedad. En aquel entonces, se la presentaba como “Una colorida procesión”, (*El Civismo*, 8/8/2001) o más adelante como una “Colorida manifestación de fe” (*El Civismo*, 10/8/2005), entre otras expresiones, que destacaban que el festejo incluía danzas y música de bandas de bronces. Aunque en aquellos años, la cantidad de participantes no alcanzaba las dimensiones actuales, su espectacularidad fue creciendo de manera significativa a partir de 2010 y hasta la actualidad.²¹

Por otra parte, pasó de ser una celebración en la que “[...] esos peregrinos venían con sus costumbres a cuestras” (*El Civismo*, 10/8/2005) a transformarse en “[...] un atractivo

²¹ En agosto de 2008, ya ocupaba un lugar privilegiado al convertirse en portada del bisemanario *El Civismo* bajo el título: “Devoción a la boliviana”, resaltando que “40 delegaciones desfilaron durante toda la tarde en los alrededores de la plaza Belgrano” (6/8/2008) y que la asistencia superó las cien mil personas. Para el año 2010, señalaba: “(...) la Plaza Belgrano se vistió de diversos colores que representan la identidad del vecino país (...)” (*El Civismo*, 4/8/2010), destacando luego el desfile de las danzas y las bandas. Así, en los años subsiguientes, siempre mantuvo ese estatus, tal como se refleja en las notas periodísticas de los portales de noticias en línea lujanenses hasta la fecha (como diario *El Civismo*, *Presente*, *Luján Hoy*, *Luján en Línea*, entre otros), donde cada año la celebración se considera una de las más espectaculares fiestas que tienen lugar en este espacio sagrado.

turístico que una vez al año llega a Luján” (*El Civismo*, 6/8/2008). Para luego establecerse como una “tradición”, una “costumbre” que se expresa en la ciudad de Luján: “La comunidad boliviana trajo el colorido de una celebración que es una tradición en Luján” (*El Civismo*, 10/8/2011). Esto implica el reconocimiento de este ritual cultural andino-católico, como parte intrínseca de la cultura local.

Consecuentemente, considerando el impacto experiencial que produce, es inevitable que ocurra la mencionada espectacularización. Por tanto, se ofrece a la sociedad como lo que evidentemente es, una fiesta de los sentidos.

Así como no se puede pensar por separado a la comunidad boliviana que ha migrado de su religiosidad (Mallimaci, 2016), tampoco se puede escindir el carácter espectacular de esta última del modo en que se manifiesta a través de sus expresiones folklóricas²². Porque, como afirma Ana Mallimaci Barral (2016), esa bolivianidad está indefectiblemente ligada a la experiencia étnica de la migración.

Entre las danzas que forman parte de esta fiesta se observan fraternidades de caporal, tinku, morenada, tobas y salay, que son de las más multitudinarias y mayoritarias, todas ellas acompañadas por bandas de metales, bombos y platillos. También participan danzas más minoritarias, entre las que podemos encontrar a la saya afroboliviana, la kullawada, el pujllay y comparsa tupiceña, que son acompañadas por instrumentos autóctonos de cuerda y viento de madera o caña como charangos, sikus, anatas o tarkas, entre otros, y de percusión, como wankaras o diferentes tambores con parches de cuero. Más extraños son los doctorcitos y las hilanderas que también marchan al ritmo de los metales.

En el lenguaje kinestésico de los movimientos de cada danza, se pueden apreciar distintas representaciones que aluden a historias ancestrales como así también a las luchas de resistencia frente a la conquista española y a las diferentes formas de trabajo forzado de la época colonial, como la de los mitayos y los negros esclavizados. Pero también pueden vislumbrarse formas de pensamiento respecto a cuestiones que atañen al género y la clase. Asimismo, en la multiplicidad de simbolismos que los cuerpos territorios portan en sus ropajes, accesorios y peinados, se develan algunas de las luchas que se dirimen en ellos. Atenderé estos aspectos en el último capítulo sobre las narrativas del cuerpo.

²² “La importancia de esta festividad es que la identidad de nuestros pueblos de la patria grande es de una profunda fe, sobre todo la fe en la virgen y en el Cristo y a través de ellos, se identifican y se unen los bolivianos, por eso su cultura es una cultura que se expresa fuertemente en el baile. Cuando ellos salen de su tierra, acá en Argentina, en Estados Unidos o Europa, el modo de integrarse y sentirse parte del lugar y que vienen expresando su fe es a través de la danza” (Padre Gabrieli, bailarín de salay).

Se puede advertir que este es un escenario marcado profundamente por la impronta sensorial y emotiva de los sonidos, en su mayoría provenientes de los bronces, los platillos y bombos, que acompañan diferentes ritmos y melodías según el tipo de danza ejecutada. Al mismo tiempo, el espacio se colma de gritos y cánticos emitidos por bailarinas y bailarines, otorgando a sus movimientos una notoria alegría. Cada danza se distingue no solo por sus trajes, por sus pasos o sus desplazamientos, los cuales suelen formar diferentes figuras construyendo un entramado en el espacio, sino también por las respectivas intensidades y energía con que avanzan por el circuito dispuesto. Muchas como el caporal, el tinku, la saya, el salay y la tobas, exhiben gran destreza mediante saltos, giros en el aire y golpes en el suelo, acompañados de música con un tempo acelerado e instrumentos que marcan el pulso fuerte a tierra. Estas danzas se destacan sobremanera de aquellas que emplean movimientos menos enérgicos. Aunque, como se verá en el capítulo final, existe una clara distinción entre los roles de género, especialmente en el caso del caporal. Esta es una fonoescena que sobresale del resto por la forma impetuosa en que percuten el suelo las botas de los caporales, siempre acompañada de estruendosos gritos que, junto con los giros y saltos de gran destreza, generan una ideoescena que representa la fuerza y la pertenencia a la tierra que se pisa. Lo mismo ocurre con la saya, con sus canciones que remiten a levantar el polvo de la tierra y su danza, que conjuntamente despiertan el reclamo de siglos de sometimiento basado en la diferenciación y segregación racial. En este sentido, podría decirse que con el mover de sus pies reivindican su identidad afroboliviana.²³

Por otra parte, la sonoridad producida por la danza del pujllay también contrasta frente al resto de las expresiones musicales y dancísticas. Aunque el volumen de los instrumentos utilizados, tales como las tarkas, pinquillos y zampoñas, es más bajo, se baila con sandalias de madera, grandes y pesadas, equipadas con espuelas metálicas en la parte trasera, las cuales llenan el espacio con un sonido único que hace temblar el suelo. Dichas espuelas generan un sonido rítmico y reverberante al transitar calles más estrechas, que se suma al impacto de la pesada madera de estas sandalias que resuena contra el suelo.

²³ Las comunidades afrodescendientes de Los Yungas del departamento de La Paz (Bolivia), refuerzan este modo de identificarse que abarca muchas de sus luchas como descendientes de africanos esclavizados y como pobladores del suelo boliviano que luego de convertirse en libertos, fueron igualmente sometidos a la servidumbre ante la ausencia de condiciones, entre otras cosas, para acceder a la propiedad de la tierra.

Es así como esta fonoescena se corresponde con una ideoescena totalmente distintiva en la que la forzosa marcha causada por el peso soportado en los pies, marca una cadencia aletargada que contrasta con la efusividad y destreza de las demás danzas.

Continuando con el escenario de la fiesta, este se dispone en un circuito separado por vallas, aunque existen puntos de fuga que se establecen como puentes, por donde los espectadores pueden atravesar en dirección perpendicular al flujo de bailarines. Dicha circulación ocurre cuando se producen algunos “huecos” entre el paso de una y otra fraternidad. Quienes observamos quedamos apostados a un lado y otro del circuito, viendo desfilas a un sinfín de bailarines y bailarinas que practican distintas danzas al son de diferentes músicas, vestidos con diversos trajes, portando algunas veces máscaras y elementos alegóricos que son representativos de los relatos a los que cada expresión dancística refiere, además de los múltiples simbolismos que remiten a regionalismos, a movimientos o luchas sociales, a los dos países, a la religión católica y a las prácticas ancestrales como otros que tienen que ver con elementos seculares.

Por momentos, en este sonotopo se pueden escuchar los mencionados instrumentos autóctonos de diferentes materiales, como la madera o la caña, cuyas sonoridades traen aparejados también otras sensaciones e ideoescenas, ya que pueden remitir más a la montaña, a los sonidos del viento y de la lluvia, y guardan una estrecha relación con la naturaleza de los respectivos lugares donde se extrajo su materia prima y fueron contruidos. En el caso de la Saya, encontramos instrumentos con parches de cuero, como los tambores, y de madera, como las *quanchas* o *guanchas*, que emiten un sonido particular al friccionar una varilla contra esta especie de palo acanalado y ahuecado, similar al güiro, pero de una intensidad sonora considerablemente mayor.

De igual modo, existen otros instrumentos que se traen desde Bolivia o que son fabricados o ensamblados aquí, pero con la materia prima importada desde regiones específicas de este país andino.²⁴

El hecho de que las materias primas provengan de Bolivia, confiere características distintivas a los instrumentos tanto en sus timbres como en sus sonoridades, lo que

²⁴ Así, por ejemplo, los sikus o zampoñas, son confeccionados con cañas de bambúes leñosos que crecen en Los Yungas (La Paz), en el Chapare (Cochabamba) y en las regiones bajas de los departamentos de Beni, Pando y Santa Cruz (Rodríguez y Rúgolo de Agrasar, 2015). Lo mismo ocurre con los tambores de la Saya Afroboliviana que, si bien suelen traerse desde Los Yungas, recientemente se han comenzado a ensamblar aquí. Como señala, uno de los fundadores del Movimiento Saya Afroboliviana Mururata, hoy Saya Afroboliviana Los Yungas en Buenos Aires, se utilizan troncos de árboles autóctonos, especialmente escogidos, mientras que los cueros de los parches, que deben estar trabajados bajo las condiciones climáticas de Los Yungas, se importan desde Bolivia para evitar modificaciones en la sonoridad del instrumento. Las baquetas, denominadas *haucañas*, también son contruidas aquí (1/2022).

refuerza, por un lado, el sentido de pertenencia a aquellas regiones geográficas (Dozena, 2016), a su cultura y sus comunidades imaginadas y, por otro, el significado que se le otorga a la reterritorialización de las prácticas.

Como afirma Tia DeNora, la música es también constitutiva de lo social y estructura, en su carácter performativo, la experiencia en el espacio, en tanto que “habilita modos de ser, pensar y sentir” que pueden ser traducidos en gestualidades (2012:198). Asimismo, como “medio gestual” posibilita la demostración de “categorías, capacidades y distribuciones sociales de la acción/experiencia” (2012:188). Dichos gestos, son códigos compartidos encarnados o in-corporados (*embodiment*) (Lindón, 2017) que pueden ser reconocidos e interpretados por el resto. Por tanto, la música no es un elemento de representación social o que “homologa a la vida social” (De Nora, 2012:190), sino que es una forma de hacer, de identificarse y que puede actuar como elemento aglutinante y estructurante de las relaciones sociales. En este sentido, puede influir en las relaciones de desalejación (Lindón, 2012), estructurando conductas y acciones de lo que está permitido o no hacer en determinado contexto espacial, entre los cuerpos como territorios.

Igualmente, la música es un elemento constitutivo para el establecimiento de vínculos emocionales con los lugares. Por consiguiente, puede hacer que afloren recuerdos, olores, sabores y diferentes sensaciones que están ligadas a la imagen que produce. Muchas veces una música nos puede remontar a experiencias vividas, del mismo modo que los recuerdos que emanan de algún olor o sabor, “se parecen al de la casa de una abuela” (Carney, 2007:146).

Además, como medio organizador, contribuye a estructurar las ideas y los estilos de consciencia que pueden derivar en acciones “hechas carne” (DeNora, 2012:191). En este sentido, es que les da un marco a los modos de hacer, por lo que es un elemento central en la construcción de las identidades y la memoria cultural.

Entonces, cada sonotopo permite dar cuenta de los aspectos sensoriales y emocionales en torno a cómo se han dado los procesos de reterritorialización de cada una de las prácticas, como así también, nos puede develar cuáles son los acuerdos respecto a la manera en que se dan las relaciones proxémicas en cada lugar de la fiesta. Por ejemplo, podemos encontrarnos con parejas bailando con los cuerpos pegados únicamente en el lugar de la fiesta de los padrinos, correspondiente al sonotopo de la músicaailable, que desarrollaré más adelante, y no en el escenario de las entradas folklóricas.

La música impacta los cuerpos desde las emociones a nivel psicológico y orgánico según los valores y las representaciones culturales que los sujetos le atribuyen (Frith, 2014), de

modo que la percepción del sonido se manifiesta de manera holística. Como hemos trabajado previamente (Dawidiuk y Vogel, 2022), el sistema auditivo humano, combina una serie de informaciones respecto al entorno al percibir una fuente acústica, como su localización o movimiento y su directividad, y lo articula junto, por ejemplo, con el sentido de la vista. Entonces al percibir el sonido, orgánicamente suele haber una respuesta, como puede ser girar la cabeza hacia el objeto sonoro.

En la fiesta, mientras transitan las fraternidades con sus danzas, los instrumentos de viento proyectan el sonido hacia delante en el circuito, dando la sensación de un caudal infinito. Al mismo tiempo, al escuchar estos sonidos los espectadores se predisponen a acompañar con aplausos, gritos y expresiones de alegría mientras marcan con su cuerpo el ritmo. Asimismo, al intervenir diferentes intensidades, timbres y ritmos, el cuerpo de los espectadores incorpora distintas sensaciones que, ligadas a los vínculos culturales y las representaciones, recobran un especial sentido en la construcción del espacio por fuera de su geografía original.

Las alusiones a la fuerza y la unidad son parte de un discurso recurrente que se escucha en las entrevistas y se percibe en la danza con sus movimientos aguerridos, los sonidos que emiten mediante diferentes elementos²⁵, los golpes al suelo y las expresiones de alegría, acompañadas de las letras de las canciones que las y los bailarines cantan, sumado al sonido de los bronces tocando muchas veces al unísono, con bajos bien marcados o el rasgueo de las *quachas* con los tambores.

A esto se le deben añadir la diversidad de símbolos, la uniformidad de los trajes y su estética y las coreografías que generan también, como parte esencial de esta ideoescena, la percepción de una gran masa en movimiento que hace de este suelo su territorio y que se hace territorio mediante la danza²⁶.

Entre las melodías y las canciones que se pueden escuchar, existe un vasto repertorio de composiciones de pop latinoamericano, reggaetón, cumbia boliviana y peruana e inclusive del rock nacional argentino, lo que constituye una muestra de la integración y la transversalidad cultural en los procesos de intercambio.

Por otra parte, algunas de las palabras recurrentes que se escuchan durante toda la celebración, tanto en este sonotopo como en el litúrgico-político, son “hermanas”,

²⁵ Entre los elementos sonoros más destacados encontramos las matracas de la morenada, las botas de los caporales, las espuelas del pujllay o las pesuñas en los tobas, entre otros.

²⁶ Como se verá más adelante, los cuerpos danzantes realizan actos performativos, por tanto, no solo dejan huella donde estos pisan, sino que también son afectados por el terreno donde apoyan sus pies (Guido, 2016).

“hermanos”, “hermanos bolivianos”. Dichas locuciones, puede ser entendidas como una expresión performativa, que detenta una “fuerza ilocucionaria”²⁷ (Peirano, 2001:7), que le otorga un status de realidad. En algunos momentos, esta realización se produce al hermanar a las personas que provienen de la migración, en algunos momentos, mientras que en otros se utiliza con el sentido de hacerlo con todos quienes nacimos en el Abya Yala o la Patria Grande. En este sentido, la locución “hermano”, opera como una “transferencia” en la magia, noción formulada por Marcel Mauss (Peirano, 2001), que le confiere un poder real a diferentes expresiones lingüísticas que, al ser nombradas, inmediatamente se convierten en realidad.²⁸

Por todos estos motivos, es posible afirmar que este sonotopo que se produce cada año en el marco de la peregrinación a la Virgen de Copacabana, forma parte de un proceso de construcción de la memoria cultural y de la identidad, dado que cada uno de los elementos que consideramos aquí son performativos e implican abrir este portal (Foucault, 2008) una vez al año, aunque ininterrumpidamente.

Al siguiente escenario lo he denominado el de las “bambalinas”, que generalmente está ubicado en el Parque Ameghino, a escasos metros hacia el noroeste de la basílica, entre la ribera del río y la plaza. Desde allí, parten las fraternidades y retornan a ese mismo punto luego de bailar por todo el circuito. Este sitio también suele utilizarse para la distensión y socialización, ya que reúne a todos los bailarines y músicos, pero a diferencia de las bambalinas de un teatro, no está restringido y es de fácil acceso para el público en general, con lo cual posibilita la interacción de cualquier persona con los protagonistas de la fiesta, por lo que lo frecuenté durante mis observaciones y la realización de entrevistas *in situ*.

Sin embargo, no todo es relajación. También se encuentran allí las fraternidades que aún no han salido a escena y que esperan por horas su turno de demostrar su danza. Por tanto, utilizan ese tiempo para ensayar algunos pasos, dar algunas directrices a las tropas²⁹ y acomodar las vestimentas y los maquillajes.

²⁷ El término hace referencia a que existe una intención o propósito que envuelve a lo que el sujeto expresa o dice.

²⁸ Así, por ejemplo, mi entrevistado del EPB (7/2023), relató: “como lo hemos hecho no en nuestra tarea de promover de convocar y demás salir por los barrios con un megáfono y empezar a decir en voz alta hermano boliviano, una frase que ha quedado en la colectividad ‘hermano boliviano’ y eso llegaba al corazón de nuestra gente por lo cual se empezaban a movilizar a convocar en torno a esos objetivos que tratábamos de transmitir en fin de promover nuestra cultura, nuestra religiosidad y demás no y buscar la unidad de nuestro pueblo y todo eso “hermano boliviano” una frase que ha quedado verdaderamente motivadora en el corazón de nuestro pueblo”.

²⁹ Esta expresión es utilizada como auto-denominación hacia adentro de las fraternidades, al referirse a las y los bailarines durante la actuación.

Este sonotopo se distingue por percibirse como una verdadera cacofonía, en la que se cruzan los sonidos de las bandas y las fraternidades que llegan y las que salen, con el bullicio de quienes están allí detenidos. Todo esto arroja una ideoescena muy particular en la que se aprecia el movimiento y, a diferencia del circuito ordenado y concentrado de bailarinas y bailarines, estos están aquí dispersos abarcando la totalidad del espacio, conformando así una colorida y caótica postal.

Otro de los escenarios observados, se corresponde con el sonotopo de la fiesta de los padrinos, que por lo general se ubica en los recreos aledaños a la zona basilical (Imagen 1). En este espacio, se suceden bandas de música que suelen ser de cumbia y brindan un espectáculo para que la gente baile. En este contexto en el que el volumen es bastante alto, las parejas, normalmente con alguna bebida en mano, se prestan a relaciones proxémicas más estrechas. Dado que el sonido lo invade todo, intentar comunicarse con palabras se vuelve una tarea difícil. La ideoescena que proyecta este sonotopo es la de los cuerpos expresándose kinestésicamente al son del ritmo tropical, ya totalmente escindidos de las expresiones religiosas o del lugar de espectadores. Ahora son protagonistas que le devuelven a la banda, que alienta su participación, la alegría de los códigos de la cumbia. Finalmente, el último escenario abordado se corresponde con el sonotopo de la feria de comidas y alasitas. Dispuesta con una colorida mezcla de distintos elementos que remiten a las banderas bolivianas y argentinas, la feria, ubicada un poco más alejada del templo hacia el norte, se despliega en pequeños puestos, uno pegado al otro, en los que se venden algunos platos típicos, al son de los gritos de quienes los ofrecen con mucho entusiasmo y casi sin dejar que se cuelen otros sonidos. En un segundo plano, se escuchan huainos, carnavalitos y música de los caporales. El humo de las ollas se suma a la ideoescena, trayendo también los olores de la misma Bolivia que se hacen presentes en forma de alguna sopa acompañada de un pique a lo macho, salchipapas o choripanes. Así, la feria se establece como un lugar de encuentro de las familias que se sientan todas juntas a comer un plato boliviano, que evoca a través de los sentidos del gusto, el olfato, el tacto y la vista, al país andino. A veces, en mesas dispuestas en los puestos, en otras ocasiones, sentados en el cordón de la vereda, nada impide la emotividad ligada a confraternizar mientras se degustan los sabores bien logrados de las comidas típicas del altiplano.

Al dialogar con varios de los participantes de la peregrinación sobre los diferentes platos que se ofrecen en la feria, refieren a la clara identidad regional de cada uno de ellos, aunque algunos se pueden conseguir en todo el territorio boliviano, hay fuertes marcas de originalidad de los lugares que se adjudican como cuna de sus ingredientes y sabores.

Así, la feria de comidas es parte de esta fiesta de los sentidos que se constituye también como elemento identitario y de un hacer particular, que promueven nuevos lazos de pertenencia generados en el marco de la migración. De modo que la presencia de la feria toma especial relevancia como proceso comunicativo, sensorial y simbólico y en la producción de la bolivianidad (Grimson, 2011) al estudiar este tipo de celebraciones.

Estos modos de hacer se relacionan directamente con los mercados regionales de Bolivia, donde se intercambian tanto productos materiales como simbólicos y que funcionan como puntos de encuentro entre las diversas etnias y clases sociales, y que además reúne a habitantes de diferentes pueblos que asisten para vender y a comprar (Dandler y Madeiros, citado en Casanella, 2016). Pero, además, en este contexto se establece un tipo de relación con los mismos elementos naturales con los que están preparadas las comidas, dado que estamos en presencia de ingredientes milenarios que forman parte de la cultura alimentaria de las culturas del Abya Yala. Así, por ejemplo, puede encontrarse a la papa en forma de *ch'uño* descubierta hace miles de años, y que no solo alimentó a las civilizaciones originarias, sino que también salvó la vida de los colonizadores (Rivera Cusicanqui, 2018). Luego, al mezclarse con las habas o el chicharrón, provenientes del continente europeo, se convirtió en un plato *ch'ixi*. Y esa misma magia culinaria se produce actualmente, cuando al acercarnos a la feria podemos elegir un plato cocinado con estos ingredientes, permitiéndonos entablar relación con estos modos de producir la tierra, de almacenar el alimento y de cocinarlo.

La feria forma parte indispensable de este escenario, con su infinidad de miniaturas, que son adquiridas con el fin de qué, una vez bendecidas en el contexto de la fiesta y *ch'alldas*, logren concretarse en la realidad. Por lo tanto, son expresiones de deseos que se enmarcan en el universo de los sentidos (Lara Barrientos y Córdova, 2011) y cuya ritualización, entra también dentro de lo performativo, en tanto acción que crea realidad, como se verá más adelante.

Este sonotopo se encuentra más alejado de la zona en la que se ubica el escenario central, puesto que se despliega sobre la avenida Julio A. Roca, a unos trescientos metros hacia el oeste de la basílica, cruzando el río. Por tal motivo, no se perciben los sonidos correspondientes al sonotopo de las entradas folklóricas. Este espacio suele colmarse de gente, tanto de aquellos habitantes de la ciudad que conocen cómo es la dinámica de la fiesta o aquellos que asisten por curiosidad al enterarse del evento en los medios de comunicación, como de los miembros de la comunidad boliviana que se toman un descanso para almorzar.

Aunque el espacio es producido para que dure tan solo un día, forma parte de un ciclo mucho más amplio, en el cual, las marcas de haber transitado y convertido este en un paisaje festivo no quedan únicamente en una memoria experiencial de un acontecimiento más entre otros, sino que se hacen carne mediante la vivencia de los sentidos y las emociones en el cuerpo. Pues la fiesta ingresa en él mediante los sabores, los olores, los sonidos, los movimientos y una amplia gama de gestos y acciones proxémicas que configuran las ideoescenas y fonoescenas, y que, para el momento en que la celebración culmina, se han convertido en nuevas cristalizaciones-memorias y percepciones auditivas-memorias. Para los bailarines, bailarinas, pasantes y promesantes, este es el resultado de la experiencia de los sentidos, de haber transitado este espacio heterotópico y en un tiempo heterocrónico sagrado y con-sagrado, sobre los cuales se firma el compromiso de volver a participar al menos dos veces más como ofrenda a la Virgen. En este espacio se agradece por el favor recibido y se comienza un nuevo ciclo de entradas vinculadas a circuitos locales, provinciales, nacionales e internacionales. Todo esto contribuye a la construcción de esta forma de bolivianidad, de ser y estar en Argentina, que además favorece a la cimentación de una identidad migrante, puesto que migrar sigue siendo una parte importante del arte del hacer de la comunidad, dado que ese flujo hacia Argentina, si bien ha disminuido por lógicas razones de las crisis económicas de nuestro país, nunca se ha cortado y se mantiene mediante su lógica de trazado de redes de solidaridad, tanto hacia al interior de las comunidades ya establecidas como para con los recién llegados.

En este punto, es posible afirmar que tanto la danza como la música, gracias a su impronta sensorial, emocional y simbólica, son generadoras de fuertes lazos espaciales, culturales y sociales y que, al igual que la propia Virgen y las expresiones religiosas que se establecen en torno a ella, son elementos aglutinantes de la comunidad. Asimismo, estas son las que más se sostienen en el tiempo que dura la celebración. Por otra parte, aunque la feria y la fiesta de padrinos también revisten de una gran importancia, dependen exclusivamente de estos dos momentos y escenarios principales. Por tanto, a continuación, me enfocaré en las narrativas que se presentan en el último de estos escenarios de la fiesta, es decir, el que se corresponde con el sonotopo de las entradas folklóricas, para desplegar un análisis más profundo de la construcción de la memoria cultural y la identidad en esta celebración.

Capítulo 3: Narrativa ancestral/colonial

Adentrándome en el análisis de las escalas propuestas anteriormente, la primera de ellas se corresponde con la “narrativa ancestral/colonial”. Como su nombre lo indica, remite a tiempos más largos de la historia e implica representaciones espaciales vinculadas al imaginario de territorialidades ancestrales y lugares sagrados, pero también a las transformaciones espaciotemporales producidas por la conquista del *Abya Yala* por parte de los europeos. De este modo, en esta narrativa se entrelazan temporalidades cíclicas relacionadas con saberes ancestrales, que dan cuenta tanto de vínculos con el entorno natural como de una memoria de comunidades y civilizaciones autóctonas, pero también de las consecuencias de la imposición de estructuras temporales más lineales y de la reconfiguración del paisaje a través de la colonización del territorio.

Aquí se abre el juego a las tensiones que conforman esa urdimbre *ch'ixi* (Rivera Cusicanqui, 2018) que se alimenta justamente de algunas contradicciones. En este sentido, como expondré más adelante, algunos de los aspectos de esta narrativa con las que nos encontraremos denuncian la colonización y, tanto simbólicamente como mediante ciertas expresiones y prácticas, dan cuenta de formas de resistencia, aun cuando se desarrollan dentro de una celebración religiosa que es herencia de la misma colonización. La intención de comenzar por esta narrativa se debe a que, en gran medida, atraviesa y brinda un marco en el que se pueden encuadrar todas las otras, puesto que, precisamente la condición de *ch'ixi* que nos interpela como habitantes del *Abya Yala*, es lo que nos permite experimentar este tipo de celebraciones en donde se yuxtaponen imaginarios y prácticas tan diversas que en la actualidad se viven como el “volver a un origen”. Tal como se refleja en muchas de las entrevistas realizadas, las respuestas a la pregunta sobre cuál es la importancia de participar en la celebración, se relacionan con cuestiones como “dar a conocer la cultura”, la “devoción” y con que es “tradición” o “costumbre” en Bolivia celebrar así a los santos y advocaciones marianas. Es importante destacar que muchas bailarinas y bailarines se han acercado a las danzas en Argentina, luego de haber migrado y de haberse integrado a la comunidad migrante. Al hablar con ellos, argumentan que decidieron bailar motivados por un “sentir”³⁰ que los movilizó a sumarse a las

³⁰ Esta es una expresión muy recurrente entre los entrevistados, que hace referencia a una especie de sentimiento común que remite a una “interioridad” pero que no depende del sujeto, sino que lo lleva “dentro” desde el nacimiento. También suelen afirmar que “se lleva en la sangre”. Lo mismo ocurre al preguntar sobre las danzas, en cuyas respuestas se aduce que existe una especie de fuerza superior e interna que los impulsa a bailar.

fraternidades. Lo mismo ocurre con quienes nacieron aquí, cuya necesidad de volver a lo ancestral, de sentirse parte de las comunidades de sus antecesores los llevó a participar en la reterritorialización de estas prácticas y a contribuir con su mismo arte del hacer, a la construcción de la memoria cultural y a la identidad migrante.

Por otra parte, como afirma Yi-Fu Tuan, el significado de lo sagrado trasciende la mera materialidad de los templos, los santuarios y las imágenes sacras, dado que reside principalmente en las experiencias emocionales que producen los fenómenos concebidos y vividos como sagrados por fuera de lo cotidiano (Rosendahl, 2018). La celebración posibilita así, una conversión de los espacios comunes y los tiempos rutinarios, en lugares y tiempos sagrados. En línea con ello, tienen especial relevancia los postulados de Michael Foucault (2008), sobre el espacio heterotópico y el tiempo heterocrónico, en los que se establece una especie de portal que convierte a los espacios y tiempos cotidianos en totalmente otros, que suelen ser incompatibles con los primeros pero que se yuxtaponen en el espacio real.

Atendiendo a ello, existen heterotopías ligadas a la eternidad, como pueden ser los cementerios o los museos, dado que se remontan al tiempo infinito y denotan la ausencia corpórea de quienes son observados en aquellos espacios (cuerpos muertos, cuerpos representados o fotografiados que remiten a las memorias del pasado), pero proyectándolos en un aquí y ahora. Sin embargo, existen otras que, como ocurre con la fiesta, también generan un “tiempo otro”, pero son crónicas en lugar de “eternizantes” y se producen periódicamente en un determinado momento del año (Foucault, 2008:7).

En el caso de la fiesta, se presentan ambas modalidades de heterotopía/heterocronía, debido a que la noción heterocrónica de eternidad se manifiesta no únicamente en la imagen de la virgen celebrada y de los santos que la acompañan, sino también en cada una de las máscaras de personajes que reflejan creencias andinas, como por ejemplo los *achachilanaka* (plural de *achachila* en aymara), que refieren tanto a los espíritus guardianes como a un anciano que porta el espíritu de los antepasados del *ayllu*.

La procesión es otro ritual que remite a lo eterno, no solo en las historias evocadas por las imágenes religiosas, sino también por su trascendencia entre generaciones de una misma familia. Es así como, dichas figuras perpetúan la existencia de las personas que tuvieron contacto con ellas y las traen continuamente al presente. Tanto las promesas, las lágrimas, los sentimientos y las energías, como las expectativas que se imprimen en las advocaciones, eternizan a esos cuerpos promesantes, rotos y esperanzados en recibir el favor de lo divino.

Cuando el escenario de la procesión se traviste para convertirse en el escenario de las danzas folklóricas, tanto la imagen de la Virgen de Copacabana como la de los santos y advocaciones pertenecientes a muchas de las familias, quedan apostadas en diferentes lugares del circuito, posicionándose como los espectadores principales. De modo que, cada vez que una fraternidad pasa por delante de la Santa Patrona, frenan la marcha para rendirle homenaje.

Esta acción guarda una fuerte ligazón con la visión cosmológica que, como afirma Pablo Semán, tiene que ver con una relación más directa de los fieles con sus santos, donde “predomina la inmanencia de lo sagrado y la ubicuidad del milagro” (2010:71), por encima de su carácter extraordinario. Por tanto, esta sensibilidad encuentra su fuente experiencial más rica en su comunidad o en su hogar, más que en los cultos religiosos institucionalizados (Semán, 2010). A pesar de que este no deja de ser un encuentro enmarcado dentro del culto católico, con los años se fue amoldando más a las maneras de ser y hacer propias de distintos entornos en Bolivia, separándose de los modos de hacer que se acostumbran en otras manifestaciones de fe que tienen lugar en la hierópolis. Como se verá más adelante las fuentes hemerográficas consultadas nos permiten formarnos una idea de cómo era el culto hace más de sesenta años y establecer distinciones respecto a cómo se desarrolló a partir del año 2010.

Antes de continuar con el desarrollo de esta narrativa, es importante hacer un paréntesis para comprender cuál es la importancia que tiene la Virgen de Copacabana en relación con lo ancestral y en tanto símbolo afectivo y político. Al ser una de las advocaciones más antiguas del *Abya Yala*, su culto se extiende por muchos países de este continente y a lo largo del tiempo se la ha investido como un poderoso símbolo de identificación de las culturas andinas, por su origen y porque se encuentra en un espacio que era considerado sagrado durante el incanato.

Su basílica se ubica frente a la plaza central de la ciudad de Copacabana, Bolivia, lugar que convoca a fieles de todo el país, prestos a bendecir sus autos, negocios familiares y alasitas, que además es visitado por miles de turistas al año. El observar su distribución espacial particular, puede dar indicios de modos de hacer, como de la cosmovisión que comparten sus feligreses. De este modo, el altar de la virgen se encuentra en el lateral, en lugar de estar dispuesto de frente a la puerta principal, de modo que la advocación se posiciona de espaldas al lago Titicaca, dando cuenta de la relevancia que tiene la naturaleza en a las culturas andinas, ligada estrechamente a los modos de subsistencia.

Otro rasgo distintivo es su amplio patio delantero que conserva la estructura de las capillas abiertas en las que la misa se oficiaba desde un lugar alto con una cubierta que le proporcionaba cierta acústica, mientras los fieles se encontraban al aire libre. Este espacio queda emplazado en sentido lateral respecto del atrio principal y apunta directamente a la plaza, lugar común de reunión que invoca a la participación popular, lo que permite dar continuidad a formas de realización de ceremonias prehispánicas, cuya construcción de los espacios sargados, en contacto con el entorno natural, suponen una menor intimidad y una ruptura de la frontera con el espacio profano más permeable e imperceptible.

La misma lógica de organización puede observarse en Luján, donde el espacio heterotópico devocional se extiende más allá de los límites del templo hacia un espacio público que se sacraliza³¹. Asimismo, el gran número de fieles que se acercan a ambos santuarios es un factor determinante de la utilización de estos espacios abiertos.

Igualmente, es interesante recordar que el santuario de Copacabana, tuvo una relevancia política y religiosa para todo el Tawantinsuyu.³² Como centro neurálgico religioso, reunía a los fieles de diferentes puntos de todo el imperio inca, tanto allí como en la Isla del Sol, espacios sagrados de purificación y sacrificios, que fueron considerados como el lugar de la creación y centro del mundo (Costilla, 2010). Durante los tiempos del Inca, la península se dedicó a la veneración de Inti (Dawidiuk y Vogel, 2022) y la purificación comenzaba antes de arribar hacia dicha isla. Su reconfiguración simbólica a lo largo del tiempo es evidente (Costilla, 2010:38), más allá de la conquista y de los sucesivos gobiernos, pero le permitió conservar hasta hoy el estatus de lugar sagrado y lugar de encuentro para negociar acuerdos políticos.³³

Por otra parte, desde su entronización, a la Virgen se le han atribuido distintas proezas como la de promover la conciliación entre los pueblos. Uno de los primeros hitos tuvo lugar en 1587 (Costilla, 2010), cuando auspició el acuerdo entre los *Hanansaya* y los

³¹ Inclusive, he participado de algunas celebraciones en Bolivia donde el santo o la advocación se encuentra en un sitio más similar a una ermita que a una capilla. En ellos, lo único que cabe son las figuras junto con sus ofrendas, mientras la fiesta se despliega por completo en la vía pública. Asimismo, en el Carnaval de Oruro, la celebración central se produce fuera de la capilla de la Virgen del Socavón y solo ingresan a ella los bailarines de rodillas hasta los pies de la santa como ofrenda y agradecimiento, para luego retirarse y continuar celebrando. Este tipo de festividades se destacan por la no permanencia en los santuarios, ya que se llega a ellos bailando como ofrenda y se prosigue con las danzas hasta el final de los respectivos circuitos.

³² Que abarcaba un vasto territorio conformado por la Cordillera de los Andes, más las tierras bajas que la circundan, desde lo que hoy es Colombia y Ecuador, pasando por Perú, Bolivia, norte de Chile y Argentina.

³³ Copacabana es uno de los puntos importantes en el sistema de *ceques* que son líneas o vectores que van desde el templo de Coricancha, Cusco, capital del Tawantinsuyu. Estas líneas atravesaban distintas *wacas* y eran utilizadas para trazar un calendario que marcaba, tanto el inicio de las estaciones con sus solsticios y equinoccios y los momentos rituales, generando así una interdependencia de los tiempos y espacios naturales con los sociopolíticos (Ochoa y Otero, 2018:44).

Hurinsaya de Copacabana, quienes estaban enfrentados a causa diversas disputas políticas. Así, al momento de la elección de una entidad superior que protegiera a las poblaciones de los accidentes naturales, la resolución del conflicto implicó dejar de lado a San Sebastián, dado que pesaba más la continuidad con la línea sucesoria real incaica de los primeros (Machaca, 2011). Por ello se le encomendó la tarea de realizar la escultura de la advocación mariana al sobrino del Inca, Francisco Tito Yupanqui.

La primera vez que llevó la imagen al templo, fue despreciada y considerada grotesca, por lo que Yupanqui decidió viajar a Potosí para perfeccionarse con artesanos especializados. Las técnicas andinas y españolas que aprendió allí, le otorgaron a la figura sus rasgos considerados posteriormente hermosos y llamativos a los que podemos interpretar como una manifestación de lo *ch'ixi*.

Esta imagen tallada en madera de maguey y revestida de finísimo oro, documenta la dominación colonial, mientras aquellas yuxtaposiciones que a simple vista nos develan una mixtura, atestiguan, en su trasfondo, la fuerte resistencia andina (Dawidiuk y Vogel, 2022). La belleza de sus indudables rasgos originarios, se atribuye, entre las narrativas locales, a la proeza de oponer resistencia a que se le diera una tonalidad clara a su rostro, respetando la supuesta decisión de la propia advocación de quedarse morena: “como lo son la mayoría de sus hijas en Bolivia” (García, 1961:152), como así también a transformar su imagen según el deseo de quienes la estaban mirando (Dawidiuk y Vogel: 2022). Aquí, el sentido simbólico del milagro en esta representación del imaginario colectivo, es una construcción social que, si bien se corresponde con el contexto histórico de dominación y control político de los colonizadores, manifiesta tímidamente aquellas resistencias mencionadas (Costilla, 2010).

Otro hito que marcó la importancia histórica y cultural de la figura, fue cuando el Virrey D. Pedro Antonio Fernández de Castro le ofrendó en 1669 el bastón que reemplazó la vela que portaba como advocación de la Virgen de la Candelaria. Aunque su mayor reconocimiento lo obtuvo en 1925, al ser declarada Santa Patrona de la Nación de Bolivia, mismo año en que se celebró el centenario de la independencia del país.

Del mismo modo que la Virgen de Copacabana, cada una de las advocaciones que podemos encontrar en la peregrinación está relacionada con milagros o apariciones que a su vez remiten a algún aspecto de la naturaleza y al fuerte vínculo que las une a las culturas andinas. Así pues, los cerros no solo son la morada de los *Apus* o ancestros, sino que además se identifica a la misma Virgen con ellos. Por ejemplo, existen representaciones pictóricas que datan de la época colonial, en las cuales María es representada como la

Virgen-Cerro que contiene a la humanidad (Gisbert, 2002). Estas obras artísticas, al igual que los retablos, han sido utilizadas como medio de evangelización, adaptación y resignificación de las creencias para la dominación (Castillo Compte, 2021), como la que condujo a la identificación de la Virgen con la Pachamama. A su vez, las piedras que se encuentran en el camino a los lugares santos, son considerados elementos sagrados a los que se les atribuye una cualidad mágica de buen augurio ligado a la protección de los *achachilanaka*, los *apus* o ancestros, más aún si su morfología se asemeja a algún animal o a la Virgen. La misma relación puede trazarse con la práctica de llevar las advocaciones en andas en las procesiones, que ha reemplazado a la antigua costumbre de desenterrar y pasear a los muertos para solicitar el favor de las lluvias y asegurar la cosecha.

En este sentido, puede citarse otro motivo que se suma a esta yuxtaposición y amalgamación de creencias y representaciones, legitimadas desde el catolicismo relacionado con la “cristianización del paisaje” (Costilla, 2014:125) en Europa, entre los siglos XI y XII, en el que los lugares tradicionales de peregrinación de las urbes o pueblos fueron descentralizados hacia sitios devocionales en medio de la naturaleza que eran más atractivos para las poblaciones rurales. Como correspondencia con dichos procesos, en las tierras americanas se permitió que los espacios como los cerros y los *wakas* siguieran siendo considerados como sagrados por los sujetos colonizados. Asimismo, las danzas andinas rituales, muchas anteriores al incario, pudieron sobrevivir precisamente porque fueron catalogadas como “devocionales”, aun cuando en ocasiones remitían a jerarquías sociales que los mismos colonizadores buscaban suplantarse (Carozzi, 2011). El sentido de pertenencia que estas danzas denotan trasciende al espacio físico, pues como mencionaba anteriormente, la ubicuidad del milagro pone en valor más el sentimiento de comunidad que la materialidad espacial. Por lo tanto, todo esto ilumina diversos aspectos que intervienen en los modos de construcción de la memoria cultural en el caso aquí abordado y nos permite comprender que la bolivianidad emergerá donde sea que se realice la fiesta. De esta manera, retornando a la celebración de Luján, encuentro que además toda la densidad de significaciones que se encarnan en la imagen de la Virgen, afecta también a los sujetos desde la experiencia religiosa comunitaria, que luego se elabora como memorias que los hacen parte de todas estas cosmovisiones, aun encontrándose a una gran distancia de aquellos lugares sacros.

Sin embargo, no es lo único que resulta relevante en relación a lo ancestral. La conservación de las lenguas aymara y quechua son evidentes desde las primeras celebraciones que se realizaron en este santuario. Aunque escépticos de que las

comunidades pudieran resistir al olvido y sin considerar que ya llevan siglos haciéndolo, en la emblemática revista católica lujanense *La Perla del Plata* (García, 1961: 152), podía leerse: “Cantos castellanos, cantos aymaras, melancólicos y suaves, conservados a través de muchas generaciones por los últimos restos de una raza que se extingue”.

Resistencia que se ve hoy en día reflejada en las redes de solidaridad que la comunidad ha tejido y donde estas prácticas performativas han tenido una especial relevancia en el afianzamiento, reafirmación y construcción de las identidades.

Es interesante recordar lo que señala Silvia Ribera Cusicanqui respecto del proceso de homogeneización étnica que comenzó en 1940 en Bolivia con las reformas oligárquicas, que destacaba entre sus debates culturales y políticos los “problemas del indio” (Rivera Cusicanqui, 2015:98). Con la reforma agraria de 1953, bajo la intención del progreso y la modernidad, se pregonoó la imagen de lo “mestizo” como “la única identidad legítima boliviana moderna” (Rivera Cusicanqui, 2015:96). Esto trajo aparejada la necesidad de construir un espíritu nacional, que condujo, entre otras cosas, a la folklorización de las prácticas culturales bajo los emblemas nacionales y el consecuente proceso de desterritorialización y reterritorialización de las mismas, mediante los que tuvo lugar una clara apropiación de muchas expresiones dancísticas y musicales con un desprecio explícito hacia todo lo que provenía de los mal llamados “indios” (Sigl, 2012a). Como ya he señalado en la introducción, este hecho ha quedado reflejado en el proceso de transformación del Carnaval de Oruro (Lara Barrientos y Córdova, 2011).

Aún luego de la declaración del Estado boliviano como plurinacional, han seguido en pie las resistencias por “indianizar” las luchas laborales y los derechos humanos, asimismo continúan existiendo algunos territorios a los que se los homogeneiza caracterizándolos simplemente como lugares interculturales, pero sin hacer foco en la verdadera diversidad étnica y cultural que guardan (Rivera Cusicanqui, 2019).

Entiendo que en la sociedad moderna la homogeneización y la categorización en todos los aspectos de la vida social son moneda corriente. Sin embargo, aunque encuentro en esta celebración, signos de homogeneización, enmarcados en un culto católico que también es universalizante y que se identifica a sí mismo como migrante, constantemente se pueden vislumbrar las resistencias que lo convierten en *ch'ixi* y que invitan a la vuelta a las ancestralidades y su revalorización, imprescindibles en el intento por trazar lazos de solidaridad para paliar las necesidades urgentes que surgen en contexto la migración.

Dicho todo esto, puedo afirmar que en esta narrativa que se desarrolla en y mediante el escenario/sonotopo de las entradas folklóricas, es posible notar el uso de la bandera

Wiphala como símbolo principal de la lucha por las identidades. Si bien este emblema, como ya he anticipado, no es izado en el escenario litúrgico político, a pesar de que la nueva Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia de 2009 la incluye entre los símbolos estatales oficiales (Artículo 6, párrafo II), puede verse cómo igualmente un estandarte de gran tamaño, es ondeado permanentemente por diferentes actores. Además, se trata de una insignia casi omnipresente en trajes y accesorios.

Aunque como símbolo despierta algunas controversias. En primer lugar, porque ya se hallaba en los diseños de las chuspas del período Tiwanacota, en los queros incaicos y en representaciones coloniales, que pertenece exclusivamente al imaginario del mundo andino y, consecuentemente, deja de lado la identificación de diferentes grupos étnicos que habitan el territorio boliviano tales como los guaraníes, mojeños y guarayos, entre otros. En segundo lugar, al haber sido utilizado como emblema de los movimientos indigenistas y considerado como símbolo identitario, durante la presidencia de Evo Morales, muchos bolivianos lo rechazan debido a esta impronta política. Sin embargo, también ha sido un distintivo de lucha en diversas reivindicaciones más allá del país andino que han resignificado su utilización. Por ejemplo, en Argentina, se alza en muchísimas manifestaciones sociales y políticas, dado que aquí en se ha puesto en agenda también la vuelta a las ancestralidades y la reivindicación de los pueblos originarios, inclusive mediante leyes que han aprobado distintas provincias, que han llevado a que flamee junto a los símbolos patrios en muchas escuelas. Además, como hemos planteado (Dawidiuk y Vogel 2020), es apropiado por muchas organizaciones como símbolo de la diversidad cultural y de la decolonización del pensamiento, gracias a sus particularidades plásticas que rompen con los estándares hegemonícamente establecidos para una bandera y se establece como un geosímbolo de lo *ch'ixi*, de los pueblos del *Abya Yala*, de lo ancestral y lo colonial, como así también de lo híbrido, que a mi entender es aquello nuevo que surge del contacto con otras luchas.

Como mencioné anteriormente, la ligazón con la naturaleza tiene una impronta ancestral claramente expuesta en trajes y máscaras en las que se hacen presentes animales como el cóndor, la serpiente, la hormiga y el sapo, que se corresponden con las *wak'aykuna*³⁴. También se pueden observar algunos seres que surgieron de la interacción de las comunidades urbanas con elementos de otras culturas, como el emblemático caso del

³⁴ Plural del término *wak'a* que en la cosmovisión andina refiere a variadas sacralidades que van desde deidades de piedra o madera, las tumbas de los antepasados o sus momias y santuarios, o hasta elementos de la naturaleza como podrían ser las montañas, los ríos e inclusive algunos animales y los astros.”

dragón, del que se tiene registro de las primeras máscaras que lo portaron en el año 1939, fabricadas por Santiago Nicolás, uno de los artesanos más reconocidos de Oruro (Vargas Luza, 2011). Esta figura ha reemplazado en algunos casos a la de la serpiente, el sapo o el lagarto, debido a cuestiones plásticas y estéticas que se producen justamente en esa interacción social con diversas expresiones culturales, el cine y los productos importados. Otro tipo de elemento que aparece recurrentemente son las plumas, que se encuentran en forma de arte plumario de grandes ornamentos en tobas. Especialmente debo mencionar en las máscaras de los Guerreros *Izozog* que esta danza representa (Imagen 4), con claras similitudes a las máscaras de los *Añas*, con nariz geométrica, barba y bigotes, aladas en los laterales. Precisamente son un modo de comunicación con los ancestros, puesto que se cree que ellas son el nexo entre el mundo de los muertos y de los vivos, estableciendo como una especie de umbral entre este y aquel (Dawidiuk y Vogel, 2022b).



Imagen 4: Danza tobas, máscaras *Izozog*. Fotografía de Mauricio Martínez (2017).

Esta es una danza moderna que surgió en Oruro en el año 1911, con la intención de recordar a las tribus del *Antisuyo*, que se corresponde con la región del Oriente boliviano. Al nacer como una danza urbana en el contexto del carnaval, comparte en su despliegue coreográfico algunas formaciones de figuras en el espacio con otras danzas como, por ejemplo, la formación de estrella de la diablada. Se caracteriza precisamente por el uso de la mencionada ornamentación plumaria y máscaras de madera o que imitan a las mismas. Asimismo, las distintas figuras que forman parte de ella hacen alusión a diversos grupos étnicos como los cambas del oriente y chipayas del norte del departamento de Oruro, a los jaguares, guerreros izozog, yukis y chimanes de Santa Cruz y el Beni, como también matacos, amborós, toronomas, guarayos y movimas y los chunchos de Tarija.

Entre sus personajes encontramos Tobas, Chunchos, Brujos, Macheteros, Añas, Cambas, Izozogs y en ocasiones puede haber Caníbales (Dawidiuk y Vogel, 2020b).

El tópico del canibalismo, que se refleja en los accesorios y elementos plásticos que aparecen en los trajes, como calaveras, huesos y dientes, también forma parte de las representaciones ligadas al estigma que buscó generar el Virrey Francisco de Toledo, quien quería justificar el exterminio de los chiriguano de la zona Oriental (Dawidiuk y Vogel 2020b). Aunque, al mismo tiempo, podría vincularse al testimonio del único sobreviviente de los exploradores que acompañaban a Jules Crevaux, en sus investigaciones del Chaco boliviano en 1882 (Sigl y Mendoza Salazar, 2012).

En definitiva, se trata de una danza que, si bien interpreta movimientos y vestimentas que se encuentran inspiradas en ciertas imágenes estereotipadas de producciones cinematográficas norteamericanas (Dawidiuk y Vogel, 2020b), al sintetizar en su narrativa un imaginario que remite a las representaciones y elementos de una fauna específica de la respectiva región, se puede interpretar como un geosímbolo.

Lo mismo ocurre con la representación de las hilanderas en la danza de la kullawada, de la que existe un vacío de registro hasta fines del siglo XIX y principios del XX. Aunque, tanto bailarines de La Paz como de Argentina aseguran que es muy antigua, alegando que la bailaban las hilanderas bolivianas desde tiempos prehispánicos. Como es de amplio conocimiento, la cultura del hilado y el tejido de la lana de llama, vicuña y alpaca es una práctica ancestral que aún hoy sigue vigente. Precisamente, existen historias que ligan a la Virgen de Copacabana con el tejido y el milagro que les concedió a las mujeres de la región el don de saber tejer (Behoteguy Chavez, 2013:4). Además, los tejidos y *agauyus* son de uso extendido en muchos pueblos de tejedores e hilanderos del altiplano (Ballivián Salek, 2015). Sin embargo, se cree que la procedencia prehispánica de la kullawada tiene relación tanto con una antigua danza llamada *kullaka* en la que bailaban las *Ñustas* incas³⁵ y la kullawa, cuyos bailarines hilaban en ruecas especiales (Sigl, 2012b).

Más allá del origen y la variación en la vestimenta que ha sufrido a lo largo del tiempo, aún hoy se caracteriza por un fuerte regionalismo, ya que es motivo de orgullo paceño debido a su vinculación con el hilado, que es una práctica fundamental para el sustento de muchas familias rurales. Asimismo, es importante señalar que también su impronta identitaria está relacionada con la historia de la fuerte industria textil de esta misma ciudad

³⁵ *Ñusta* hace referencia a las princesas Incas.

durante la primera mitad del siglo XX, cuna de las luchas reivindicativas de las artesanas del tejido de ideología anarquista (Rivera Cusicanqui, 2013).

La versión moderna de esta danza está caracterizada por los elementos simbólicos que portan sus bailarines, tales como la rueca y el hilo, pero que, en este caso, no son meramente accesorios, sino que se utilizan en continua interacción con los pasos de baile. De modo que, mientras se vira la rueca, al mismo tiempo se va girando el cuerpo en el espacio. Sus movimientos son circulares lo cual, como indica una de las bailarinas entrevistadas, esto significa que se evoca el proceso del hilado. En este sentido, se puede afirmar que simbólicamente se hila tanto la lana como el espacio, de modo que el cuerpo ocupa el lugar del hilo en la trama de la historia que se va tejiendo, de los lazos sociales e identitarios y de la memoria cultural en esa reterritorialización de las prácticas bolivianas. Además, como denota la etimología de su nombre, es una danza relacionada con el amor como cura para la soledad, dado que justamente *kullawa*, que literalmente significa “ser cura para los males”, es como se llama la esposa de Wiracocha, quien fue creada para aliviar su la soledad. (Sigl, 2012b).

Asimismo, uno de sus característicos personajes, que viste con pantalones Oxford, surgió en la década de 1970, cuando muchos de sus participantes convirtieron a la danza en una expresión política, quienes además solían llevar casacas con bordados del rostro del Che Guevara (asesinado justamente en Bolivia en 1967) y largas melenas, como reivindicación de la vida hippie. En la celebración de Luján, se puede observar una fusión donde este personaje moderno aparece junto con las hilanderas y la *Whapuri*, que es quien maneja a la tropa, y a las abuelas, que son cholas que llevan en sus espaldas muñecos que representan a sus nietitos a quienes cuidan.

Este último símbolo también es la representación del ese lugar liminal entre la vida y la muerte. Esas ancianas que cobijan a los recién nacidos, expresan la relación entre la fertilidad y la ayuda brindada por los muertos que habitan el mundo de adentro o *manqha pacha*, desde donde se desentierra a *Supay* (Sigl, 2012a).

Por su parte la danza del tinku, también despliega una narrativa ancestral, tanto en sus movimientos, gestos y expresiones como en su vestimenta, pese a que igualmente se ha ido modernizando a lo largo del tiempo y sufrido algunas modificaciones, tales como el alargamiento de la falda y la utilización de bordados, que se separan de lo autóctono, algunos grupos como los que podemos ver en Luján, todavía conservan las prendas más antiguas, sobre todo en la vestimenta masculina.

Uno de los elementos que representa más claramente lo *ch'ixi*, es el casco de cuero español, también llamado montera, que probablemente provenga de los enfrentamientos de las comunidades contra los conquistadores, aunque también puede remitir a las luchas que estos últimos organizaban con los mitayos para su divertimento (Arancibia, 2016). Asimismo, existen testimonios que aseguran que el golpe que los bailarines asestan con la montera contra la tierra, es un símbolo de la soberanía andina que nunca más será sometida (Sigl, 2012a). En línea con esto, esa manera de resaltar la fuerza del guerrero masculino y patriarcal, que no se somete ante nadie, cuya identidad remonta tanto a los tiempos del Inca, a las guerras de independencia (al igual que en la danza del pujllay), como a la más próxima guerra del Chaco suele ser representada, tomando la vestimenta del enemigo y apropiándosela con algunas modificaciones (Sigl, 2012a). De este modo, puede verse cómo el imaginario de lo ancestral y autóctono en torno a la figura del guerrero se va entremezclando con lo colonial.

Es importante señalar que el rito del tinku, del cual proviene el nombre de la danza, es de origen preincaico. Se trata de un encuentro que aún se sigue practicando, donde diferentes *ayllukuna* (pl. de *ayllu*) dedican la lucha, no exenta de derramamiento de sangre y que incluso ha llevado a muchos la muerte, a la *Pachamama*, a quien se le pide de esta manera una bendición para las buenas cosechas, la abundancia y la fertilidad (Arancibia, 2016). En el marco de la cosmovisión del *Ayni*³⁶, se le devuelve a la naturaleza algo de lo que esta entregó, entre lo que se encuentra la sangre como símbolo de la propia vida. La principal intención de este ritual es la de resolver conflictos que traen desequilibrio a la comunidad (Salinas Izurza, 2015), por lo cual, culmina con las comunidades contrincantes abrazadas y celebrando.

Muchas de las poblaciones que fueron conquistadas por los españoles presentaron batalla y resistieron en aquellos días acompañando la lucha con sus propios sacerdotes y rituales, dado que esperaban poder enfrentarse en igualdad de condiciones con sus enemigos, pese a que finalmente fueron vencidos ante sus adversarios (Salinas Izurza, 2015). Desde entonces, la celebración en los diferentes *ayllukuna* del norte de Potosí, suelen estar dedicadas a algún santo o advocación católicos, como es el caso de la Santa Vera Cruz en Macha (Sigl, 2012a), la fiesta del Espíritu en Chayanta o la del Apóstol Santiago en Torotoro, entre muchas otras más, dado que la evangelización de la zona no pudo extirpar este ritual que se sincretizó (Salinas Izurza, 2015). Asimismo, desde sus comienzos estas

³⁶ *Ayni* en quechua significa: reciprocidad, trabajo comunitario, solidaridad recíproca y es el principio fundamental de las relaciones sociales con el universo y la naturaleza incluidos.

celebraciones se acompañan con música, al son del charango y los instrumentos de viento y percusión con los que tocan *jula-julas* cuyo ritmo marcial denota la fuerza de la batalla, acompañados por el zapateo de los participantes que levanta el polvo como si estuviera despertando a la tierra. Así, mientras las mujeres cantan, los guerreros saltan, baten sus pies contra el suelo y exhiben su fuerza en un juego de seducción (Salinas Izurza, 2015). Según algunos registros de entrevistas tomadas por Eveline Sigl (2012), quien realizó un exhaustivo estudio antropológico de las danzas bolivianas, el tinku apareció por primera vez en el Carnaval de Oruro en 1981, inspirado directamente en este encuentro ancestral homónimo de las comunidades campesinas del norte de Potosí. Precisamente comenzó bailarse recurriendo a algunos pasos que representaban dicha confrontación. Sin embargo, como señala Demetrio Llanque, el creador de los Tinkus Tollkas, la primera fraternidad que se presentó con esta danza en Oruro, en un principio, las muestras de discriminación hacia los bailarines que aparecían con las vestimentas de “indios” fueron brutales. Esto era producto del gran desprecio que se tenía por las comunidades campesinas y sus prácticas. Pero más tarde la danza, que progresivamente se fue tornando más atractiva para el público, sufrió un proceso en el que fue adaptada al gusto de clases más altas (Sigl, 2012b) y, finalmente fue sometida a modificaciones respecto de su sentido original ancestral ya que, en algunos casos, se ha vuelto un tanto peyorativa al hacer foco mediante sus movimientos y expresiones en otras actividades cotidianas que no son las de la lucha y la fuerza que dicho rito representa (Sigl, 2012a).

Por más que algunos pasos del tinku urbano, como los que podemos encontrar en cualquier celebración, exhiben el coqueteo o aquellos que se dan a la tierra con fuertes saltos ágiles que realizan tanto hombres como mujeres y que en los primeros se complementa con golpes enérgicos al suelo con los cascos españoles, la danza es bien diferente a la de la reunión de los *ayllukuna*.

Las razones de esta distinción tienen que ver con que es un baile que no solo representa al encuentro, sino que además ha tomado otras características de la vida cotidiana de los *ayllukuna* y ha sido llevada a la urbe, donde se fue mezclando con el imaginario de bailarines y bailarinas que no provenían de los espacios rurales, por lo que fue hibridizándose con otros estilos y encontrando el suyo propio. En este sentido, como señala uno de los entrevistados, bailarín de Tinkus Machas: “cada tinku tiene diferentes movimientos”. De igual modo que ha ocurrido con el ritual, que en su comienzo era exclusivamente masculino, pero que hoy incluye a las mujeres de las comunidades en los enfrentamientos (Ballivián Salek, 2015), la danza incorporó la participación femenina

hasta el punto que hoy equipara o tal vez supera en cantidad de varones que la bailan. Las modificaciones en el vestuario llevaron a que las mujeres usaran algunos elementos masculinos, e inclusive que ocuparan sus lugares. A todo ello también hay que sumarle aquellos cambios que le otorgan la reterritorialización de estas prácticas en otros países como en Argentina, como he señalado, el modo particular de hacer y de expresarse con el cuerpo es indefectiblemente influido por la experiencia étnica de la migración (Mallimaci Barral, 2016).

Al indagar sobre estas cuestiones en las entrevistas, la mayoría de los bailarines y bailarinas son conscientes tanto de la proveniencia geográfica e histórica de la danza como del hecho de que actualmente se sigue practicando el ritual original con derramamiento de sangre en ciertos lugares, e inclusive algunos mencionan haberlo presenciado. Esto, en parte, guarda relación con la formación que reciben las y los bailarines de todas las fraternidades y sobre las respectivas las danzas, dado que se le atribuye un especial valor al conocimiento de la cultura. Uno de los eventos que se enmarcan en el ciclo de presentaciones que se desarrolla cada año, tiene que ver tanto con la elección de la *Ñusta* como del Predilecto o *Wuaynucho*³⁷, donde entre las condiciones para resultar escogido es primordial demostrar no solo un baile virtuoso sino un conocimiento sólido sobre la danza y la cultura boliviana. Este certamen se realiza primero dentro de las propias fraternidades y luego se presentan los elegidos para instancia general.

Otra de las danzas que me parece pertinente resaltar en relación a esta narrativa que remite a lo ancestral/colonial es la saya afroboliviana, perteneciente a la comunidad afrodescendiente de Los Yungas, zona selvática de montaña del departamento de La Paz en Bolivia. Las poblaciones afrodescendientes en el Abya Yala provienen de los pueblos africanos esclavizados³⁸ y comercializados durante la época colonial en todo el continente

³⁷ En la actualidad, haciendo referencia a las princesas del incanato, las fraternidades llaman así la persona elegida como mejor bailarina. El Predilecto o *Wuaynucho*, rey de todas las fraternidades, es el bailarín más destacado. Si bien en Bolivia se acostumbraba a escoger a las personas que encajaran más en los parámetros de belleza hegemónicos, en momentos en que la homogeneización disfrazada de mestizaje tendía a reproducir los parámetros europeos y en los que se excluía por completo a las comunidades originarias mediante el “blanqueamiento” y ascenso de clase, al que hace referencia Sigl (2012a). Sin embargo, en las zonas rurales se han mantenido otras condiciones y parámetros de belleza, como el ser conocedores de la cultura, se ha ido revirtiendo la tendencia europeizante y se ha “folklorizado” (Sigl, 2012a).

³⁸ En este sentido, posicionándome desde una perspectiva decolonial y, considerando que son los mismos miembros de la comunidad quienes expresan que sus antepasados no eran “esclavos” sino que fueron esclavizados, no haré uso de este término. Hacer esta salvedad no solo refuerza la responsabilidad de las naciones esclavistas, sino que, además, visibiliza las múltiples formas de resistencia que la población afrodescendiente ha encarnado en contra de la esclavitud y el racismo.

para cumplir diferentes tareas, desde labores domésticas hasta el trabajo en las plantaciones. En el caso de los que llegaron a Bolivia, inicialmente fueron sometidos al trabajo forzado en las minas de Potosí, pero ello derivó en un rotundo fracaso, debido a que la adaptación al nuevo ambiente fue casi imposible. Las terribles condiciones que les imponía el trabajo en la mina, los accidentes a los que estaban expuestos, el pasar meses en los túneles sin salir al exterior la imposibilidad de adaptarse al frío, fueron motivos por los que muchos perdieron la vida. Asimismo, el largo y riesgoso camino que hacían a pie, que implicaba llegar a lugares de más de 4000 msnm, producía muchas muertes, ya sea por el gran esfuerzo físico que ello demandaba o por causa de accidentes. Al ser considerados propiedad privada, esto conllevaba grandes pérdidas económicas para sus dueños, con lo cual se decidió reemplazar su mano de obra por la de los originarios y trasladar a algunos de ellos a Los Yungas para ocuparse del cultivo de la coca, el azúcar y los cítricos, y a otros a la Casa de la Moneda de Potosí, mientras a las mujeres se las consignó al servicio doméstico.

La historia contada desde la visión de los vencedores y colonizadores, nos ha intentado hacer creer que la esclavitud se vivió sin resistencia por parte de los oprimidos (Ribeiro, 2019). Esa misma mirada esencialista y determinista que les atribuyó la única identidad posible, denominándolos “esclavos”, es la que los sometió a ser propiedad privada, naturalizando ese destino que debían cumplir por su supuesta inferioridad. Una vez abolida la esclavitud estas miradas estigmatizantes perduraron y aún siguen vigentes en algunos sectores de la sociedad a pesar de la larga lucha contra el racismo.

Históricamente, la saya se constituye como una danza del reclamo que define un territorio y una cartografía de la propia acción, al intervenir tanto en las instituciones gubernamentales como en la vía pública (Expósito, 2012). Del mismo modo que ocurría en las haciendas en Los Yungas, cuando los patrones buscaban divertimento para lo cual convocaban a la servidumbre, en esos momentos aparecía siempre la saya con sus reclamos. Además, debemos mencionar que esta terminó convirtiéndose en un movimiento social y cultural en Bolivia. El primero de ellos, denominado “Asociación Movimiento Cultural saya Afro-boliviana” surgió en 1988 en la ciudad de La Paz y, al igual que en otros lugares, su nacimiento estuvo vinculado a la necesidad de representación, visibilización y resguardo de los afrobolivianos que migraban a distintas urbes en busca de oportunidades laborales. Lo mismo ocurre con el Movimiento Saya Afroboliviana Los Yungas en Buenos Aires, que surgió como movimiento a partir de 2014 y se ocupa de visibilizar y de luchar por los derechos de los afrobolivianos en

Argentina. Además, como ha mencionado uno de los propulsores de la danza de la saya en este país, desde hace unos años, esta agrupación se ocupa de censar e integrar a los afrodescendientes que provienen de otras partes del mundo e interviene en asuntos importantes para la comunidad afro en general³⁹.

Desde sus orígenes, la danza de la saya ha tenido una impronta política no solo por constituirse también como un lenguaje de expresión para las comunidades esclavizadas de Los Yungas, sino por ser el medio a partir del cual se pronunciaron múltiples reclamos una vez abolida la esclavitud en Bolivia. Como mencionamos anteriormente, es necesario desromantizar el imaginario de que con la abolición se terminaron inmediatamente todas las opresiones. Por el contrario, luego de esta tuvo lugar un proceso complejo en el que la población afrodescendiente debió buscar alternativas para sobrevivir y pelear por sus derechos más básicos, mientras proseguían los abusos de poder. Aunque la esclavitud había sido abolida por la constitución elaborada por Simón Bolívar en 1826, sancionada ese mismo año por el Congreso General Constituyente y reforzada por el presidente Isidoro Belzú en 1851, en ninguno de los dos casos se permitió a los afrodescendientes acceder a la propiedad privada de la tierra. Esta situación llevó a que se estableciera un sistema de haciendas en las que trabajaban sin paga, favoreciendo así que se perpetraran dichas opresiones. Hoy sabemos que, al igual que ocurrió en Brasil y en otras regiones esclavistas, en la ruta del Potosí, tanto la esclavitud como el racismo han sido beneficiarios económicos directos de la población blanca (Ribeiro, 2019).

Este modelo se mantuvo hasta que en 1953 se produjo la reforma agraria, de la mano Movimiento Nacionalista Revolucionario, un año y medio después de la Revolución, en la que se les permitió acceder a la tierra, aunque tuvieron que seguir luchando contra el racismo y la invisibilización. Es necesario ser conscientes de que la discriminación racial, tal como señala Djamila Ribeiro, es un problema estructural y que, así como ocurre con otras opresiones, se combate únicamente con acciones concretas. De modo que, al tratarse de una estructura socialmente enraizada, muchas veces se apela a la lucha por ciertos derechos, pero debido a que entre sus demandantes se encuentran personas que han nacido con mayores privilegios, se vuelven indiferentes ante la necesidad de abordar los reclamos

³⁹ Un ejemplo de ello es el reconocimiento al Negro Manuel en el marco del “día de los afroargentinos”, el 6 de noviembre de 2021, cuando una figura suya fue colocada en la capilla de la Casa Rosada, junto a la Virgen de Lujan. Oportunidad esta, también, en la que el colectivo afro hizo entrega de una imagen de María Remedios del Valle, una de las llamadas niñas de Ayohúma que acompañó como auxiliar y combatiente al Ejército del Norte comandado por Manuel Belgrano, con el pedido de que sea integrada al Salón de las Mujeres en la Casa de Gobierno.

de manera más integral y consecuentemente, incurren indirectamente en la perpetuación de dicho racismo (Ribeiro, 2019).

Es por ello que las comunidades afrobolivianas yungueñas, se congregaban en las instituciones jerárquicas interpretando la danza y la música, mientras cantaban las coplas que transmitían el sentido y el motivo de la movilización, de la misma manera que se hacía en las haciendas frente a los patrones (Ballivian, 2014: 67). De este modo, se pedía por el derecho a la tierra, por el cese de la violencia y el derecho a la justicia y así múltiples reclamos, pues los manifestantes entendían que no podían ser echados de sus trabajos si iban a cantar y a bailar. En este sentido, se superaba la mera intervención del poder político, apelando a un verdadero cambio social al mismo tiempo que creaban una cultura del reclamo (López Cuenca, 2018).

Como se puede ver, se trata de una práctica cultural que se fue generando a sí misma, performativamente, en lo que podríamos denominar como un “arte no institucionalizado”, proveniente exclusivamente de los saberes populares y que apelaba a transformaciones sociales profundas y a largo plazo (López Cuenca, 2018). En este sentido, comprendo que no trata de un arte que simplemente tematiza la política, sino que es al mismo tiempo productor “de mecanismos de subjetivación alternativos de una sociedad que ‘se crea’ a sí misma como una sociedad política” (Expósito, 2012: 49).

Durante los años que siguieron a la reforma agraria, la saya fue prohibida en las haciendas, lo que, en cierto modo tiene que ver con una lógica de homogeneización cultural por parte del estado en su búsqueda por fomentar una identidad nacional (Ballivian, 2014), llevando a cabo una verdadera extirpación y desterritorialización de la cultura, como mencionaba más arriba. Incluso, todavía es posible continuar hablando de haciendas porque, si bien a partir de dicho cambio se conquistaron muchos derechos, tales como la posibilidad de votar, de acceder a la educación y a la tierra, entre otros, el capital siguió en mano de los blancos, quienes a partir de ese momento extendieron su dominación, empleando a su anterior servidumbre (Ballivian, 2014).

Sin embargo, este modo de expresión política cobró mucha más fuerza a partir de las décadas de 1980 y 1990, cuando las luchas por la visibilización y la exigencia de derechos dejaron de limitarse únicamente a denunciar la opresión étnico racial. Es así como, en los años ochenta, con la promoción de la diversidad cultural y el fomento de lo étnico como modos de construir esa cultura nacional, pero ahora tomando relevancia otras expresiones identitarias, la saya comenzó a poner de manifiesto sus luchas en las fiestas más importantes de las principales ciudades de Bolivia.

El reclamo sostenido durante años llevó a que recién en el censo de 2012, los ciudadanos pudieran identificarse como afrodescendientes, ya que antes no existía esta opción y solo podían incluirse en las categorías “originario”, “otro nativo” o “ninguno” (Ballivian, 2014). Asimismo, recién en la década de 2010 obtuvieron los títulos de propiedad de la tierra.⁴⁰

Desde la perspectiva de los pobladores, así como los reclamos se hacían con la congregación de todas las comunidades de Los Yungas, la convivencia es la única manera en la que se transmite el conocimiento. Por tanto, para poder bailar o cantar sus coplas es necesario acceder a un saber particular, que excede el conocimiento de un ritmo o una técnica dancística o musical y que implica conocer a la comunidad, su historia, su manera de hacer y sentipensar y, de algún modo, encarnar un interés afectivo por las causas compartidas. Esto último la convierte en una práctica que busca una puesta en común de las crisis y los conflictos sociales para ser tratados de una única manera, es decir, colectivamente (López Cuenca, 2018). Como parte de la educación, también se toma conciencia de lo que significan las otras expresiones que hacen referencia a la época de la esclavitud como el caporal y el tundiqui, ambas danzas modernas, que según interpretan los entrevistados, son una simulación o sátira de aquellos tiempos.

Asimismo, el saber proveniente de los ancianos se transmite solo mediante el tiempo de intercambio con ellos. Entonces, cualquiera que aspire a aprender la danza de la saya, debe inevitablemente convivir con la comunidad, ya sea en Bolivia o junto al Movimiento Saya Afroboliviana Los Yungas en Buenos Aires. Por lo tanto, no debe faltarle tampoco la alegría por compartir con el otro, por el buen vivir y la libertad en el Abya Yala, pues la música y la danza liberan y los conectan con sus antepasados (Ballivian, 2014). En este sentido, los afectos y las emociones se ven involucrados no solo experiencialmente, sino que performativamente.

Como señalé en el primer capítulo, la construcción de los instrumentos es un aspecto cultural muy importante, puesto que existe la creencia de que son seres animados, generadores de vida, que hablan mientras se está ejecutando la música (Ballivian, 2014) podría decirse que incluso son cuerpos territorios sonoros. Por eso su fabricación debe

⁴⁰ En 2019, tuve la oportunidad de visitar la hacienda “Chijchipa” (ubicada en la localidad yungueña del mismo nombre) en la que el presidente Evo Morales entregó en mayo de 2009 títulos de propiedad individuales y colectivos a las comunidades Chijchipa, Yariza y San Joaquín de la provincia de Nor Yungas, departamento de La Paz, de tierras expropiadas al ex presidente boliviano Gonzalo Sánchez Lozada, acusado de genocidio en el “octubre negro” de 2003.

ser supervisada por algún sabio de la comunidad que guíe al tamborilero sobre cómo hacerlo, aparte de la cuidadosa elección de la madera que se recoge *in situ*.

Esta, como otras prácticas relacionadas con las creencias ancestrales procedentes de África (Ballivian, 2014), como la cosmovisión, también compartida con la andina, según la cual la naturaleza junto con los ancestros son parte activa de la comunidad, se yuxtaponen con la *ch'alla* y las oraciones católicas para bendecir los instrumentos y los trajes, dejando evidencia una vez más de la omnipresencia de lo *ch'ixi*. A esto puede añadirse la reterritorialización en el contexto de la migración, que lleva a bailar en otras geografías y construir los tambores con maderas provenientes de lugares distintos, como en el caso de Argentina, y con ello también la hibridación cultural, respecto a otras formas que van apareciendo junto con la modernización y las nuevas tecnologías, en las que la comunicación, difusión y conexión son mucho más accesibles y circulan con mayor rapidez y ubicuidad.

Por otra parte, las coplas de la saya, además de exponer las desigualdades y acompañar no solo la danza sino la lucha por los derechos de los afrobolivianos, son verdaderos registros de sus memorias y, al mismo tiempo, productoras del conocimiento ancestral. Las vivencias, las experiencias, los sufrimientos y los reclamos sociales, inclusive aquellos que datan del tiempo de la colonia, están expresados en las letras de dichas composiciones. Si bien no deben ser transcritas, por el mismo motivo que señalé anteriormente respecto al valor que se le da a la convivencia en comunidad, no se pudo evitar que algunas se publicaran. Asimismo, la misma tecnología de registro puede reproducir infinitamente un encuentro, cuestión que relega el sentido mismo de la comunión. Aun así, en este trabajo he decidido respetar este aspecto de no transferir las coplas que conozco, aunque sí, me referiré a su sentido para tomarlas como ejemplo de las disputas que han acompañado cada una.

Entre dichas coplas nos encontramos con relatos sobre cómo se llevó a cabo la esclavización en el continente africano y se sometió a los pueblos mediante la religión. También, en tiempos de la reforma agraria, se cantaban algunas que denunciaban que el trato debía cambiar, aduciendo que ya estaba abolida la esclavitud (MCyT.EPB, 2018). En otras, se puede escuchar una crítica social a las diferencias de clase y a la opresión que genera el sistema capitalista, que excluye a las comunidades yungueñas que pasan por muchas necesidades y a veces se ven obligadas a migrar a las ciudades más pobladas y pujantes como La Paz o Cochabamba, en pos de mejores condiciones de vida (Meola, 2012).

En relación a lo antedicho, quisiera referir a una copla muy bella que se puede escuchar en la celebración de Luján y que no ha faltado nunca desde que participo en ella, lo cual me ha permitido ir aprendiéndola. En ella se recuerda la explotación a la que los esclavizados fueron sometidos en el Cerro Rico. Sin embargo, presenta una alegoría y una identificación con la tierra que está siendo pisada y que se levanta en forma de polvareda, lo que se interpreta como un pueblo que no es reductible ni se puede borrar o esclavizar, que se alza, lo ocupa todo y es libre. Y, precisamente, la manera de erguirse es mediante la saya, su cultura. Además, en ella se habla también del estar en el aquí y ahora, aun cuando no será permanente ese lugar ni esa realidad.

Existen coplas que también abarcan otras problemáticas sociales, como la violencia de género que sufren muchas mujeres en las grandes ciudades de Bolivia, que instan a denunciar estos abusos y a apoyar la lucha conjunta para enfrentarlos. Asimismo, uno de los fundadores de la fraternidad de saya, ha mencionado que las coplas nuevas que se fueron creando en el grupo abordan fundamentalmente reclamos ante la discriminación sufrida en un doble sentido: racial y xenófoba (1/2022).

Se produce así una densidad temporal que involucra hechos diversos del tiempo pasado, para explicar el aquí y ahora, trayendo a la memoria actual las opresiones de la esclavitud y de otras que aún no han sido saldadas (sufridas en tanto negros, migrantes, pobres, mujeres), para poder ponerlas en evidencia y romper con el *continuum* de la historia. En este contexto, la saya irrumpe desde la voz y su danza, el sonido de sus instrumentos y su alegría por lo que es imposible no distinguirla entre las otras danzas. De este modo, se abre un espacio de negociación que despierta la memoria adormecida por la cotidianeidad, devolviendo al presente las causas veladas que aún siguen sin ser atendidas y recordando aquellas a las que se les ha ganado la batalla, volviendo a exponerlas en la conciencia, pero no solo para que no se repita lo acontecido, sino para despertar a las personas del letargo que produce la inacción (Proaño Gómez, 2017).

Por otra parte, la plasticidad de los trajes y sus colores entablan un diálogo para construir esta narrativa. En tiempos de las haciendas, cuando las patronas llevaban a sus servidoras a fiestas al aire libre, por ejemplo, como las corridas de toros para que las asistieran y les proporcionaran una sombra, la elegancia de la servidumbre debía asemejarse a la suya. De ahí el uso actualmente de la falda, el sombrero y el mantón de chola extendido entre las mujeres afrodescendientes de Los Yungas. En cuanto a los hombres, su vestimenta se compone de pantalones y blusa bordada con sombrero negro, pañuelo rojo al cuello y faja tejida tipo *awayu* (o aguayo). También pueden llevar un chipote en la mano, si se

representa el rol de Capataz. El color blanco simboliza la pureza y la inocencia de quienes fueron esclavizados, mientras que el rojo representa su sangre derramada y las cintas de colores la alegría, característica de esta expresión.

La hibridez resulta notoria en la similitud de las expresiones kinestésicas y de algunos movimientos que comparte con otras danzas, tales como la morenada, el caporal y el salay, entre las que se destaca el giro de cadera.

A pesar de ser una de las danzas minoritarias, en comparación con aquellas multitudinarias que se establecieron como una especie de *mainstream* tanto en cantidad de fraternidades como en cantidad de miembros y que denotan cierta jerarquía en las entradas folklóricas, tales como el caporal, tinku, salay y morenada, la saya ha ido ganando su lugar y aunque se presenten ciertas dificultades y tensiones entre las distintas agrupaciones, siempre participa en las celebraciones más importantes en Argentina.

En los discursos de los bailarines de la saya, se puede entrever su desconformidad respecto a cómo se ven representados por la danza del caporal. Tal como ocurre en el caso del tinku, la desterritorialización y reterritorialización de la danza en las urbes, al igual que la focalización únicamente en este personaje, llevó a una cierta tergiversación estigmatizante.

Así, la danza del caporal, inspirada en la saya afroboliviana, fue creada en 1969 por la familia Estrada Pacheco en el contexto de la celebración del Gran Poder en el barrio de Chijini, de la ciudad de La Paz. Entre los personajes que se ven representados en ella, el Caporal, quien es asumido a modo de sátira, ha sido tomado por parte de sus creadores directamente de la saya. La figura histórica a la que remite era la encargada de hacer cumplir con las tareas a quienes habían sido esclavizados, empleando el castigo físico con un chicote o látigo y esta función la solían designar a un afrodescendiente o a un originario. De este modo, la fuerza, la agilidad y la vigorosidad de quienes ocupaban dicho lugar de privilegio y de poder en las haciendas, se traducen en pasos enérgicos a la tierra, a la par de gritos y golpes. Pese a los beneficios relacionados con su ubicación en la jerarquía laboral, estos sujetos no eran dueños ni jefes de las minas o plantaciones, sino que su posición era rasa como las de todos quienes eran sometidos en esos contextos.

A pesar que los esclavizados son dejados de lado en estas representaciones, se alude a ellos alegóricamente mediante los cascabeles que los bailarines llevan en las botas, más precisamente a través del sonido de las cadenas que aquellos arrastraban por el suelo y subyugaba sus cuerpos apropiados como mercancía.

En este caso, puede intuirse que la verdadera intención detrás de estas representaciones no fue la de crear una danza apegada a la historia de la esclavitud y sus reclamos reivindicativos, sino se buscaba más bien generar una fuerte expectativa en el público mediante una imagen muy selectiva y simplificada de aquella, un impacto único que paradójicamente llevaría a que muchos se identifiquen y quieran sentirse parte de esa historia. Esta posible explicación permite también inferir el sentido de otras personificaciones, como la del Achachi, un anciano blanco que encarna a un esclavista. Dicho personaje es uno de los que portan máscaras⁴¹ en todas las presentaciones. Los caporales antes también las llevaban. Su rostro era el de un moreno calvo de expresión furibunda, en sintonía con la violencia expresada mediante el látigo con el que castigaba a sus cautivos.

La danza se fue completando con la inclusión de otros personajes. Además de los Caporales y los Achachis se distinguen las Machas, para realizar junto a ellos acrobacias con grandes desplazamientos y giros. Luego puede verse a las Chinas, que, si bien visten igual que las anteriores, se caracterizan por sus movimientos más sutiles y suaves. Por último, aparecen las cholas, que se mueven con mucha más delicadeza, dando pequeños golpecitos en el suelo o palmadas tenues. Volveré sobre algunas particularidades de esta expresión dancística en el último capítulo dedicado a las narrativas del cuerpo.

Por su parte, la morenada, es una danza de las más multitudinarias junto al caporal, tinku y salay, que se caracteriza por una amplia variación etaria entre sus participantes, que va desde la niñez hasta la adultez avanzada, y por su estética, que está estrechamente relacionada con la época colonial. Al brindar centralmente representaciones de la riqueza y el poder, se distingue por su vestuario muy sofisticado y costoso, que lo convierte en un baile asociado a las clases medias altas, que además suele ser reflejo del ascenso social (Sigl, 2012b). Según un minero retirado que entrevistamos junto a Luciano Dawidiuk en la ciudad de Oruro en el 2019, esa vinculación de la morenada a dichas clases es un fenómeno actual, dado que se acercaron a ella cuando despertó su interés después de su patrimonialización y de haber alcanzado reconocimiento internacional. Además, en Bolivia, existen fraternidades que cobran considerables sumas de dinero para ingresar a

⁴¹ En cuanto a la utilización de las máscaras, muchas veces esta es llevada en la mano o directamente no se usa, como ocurre con el caporal. Esto tiene que ver por un lado con las transformaciones que la danza tuvo en los diferentes lugares, y por otra parte con que no siempre se bailó con máscara, dado que hay registros fotográficos de los años 20 en adelante en que los Morenos no la utilizaban, pero sí, portaban peluca y en ocasiones anteojos de sol que denotaban el estatus de clase alta, que eran quienes accedían a este tipo de accesorios (Sigl, 2012b).

bailar en ellas. De igual modo, otra de nuestras entrevistadas en Luján, asegura que es una danza difícil de sostener debido a los altos costos de los trajes.

En cuanto a su historia, si bien conserva la forma moderna que se le dio en el siglo XIX, hay indicios de que ya se practicaba en los tiempos de la colonia. Existen registros de que comenzó a bailarse en las orillas del lago Titicaca, entre las poblaciones aymara, ya que se han descubierto pinturas rupestres en Chirapaca, que datan de entre finales del siglo XVII y principios del XVIII (Ballivián Salek, 2015), donde se representan figuras de la morenada junto con sus elementos distintivos como las matracas, bordados en forma de pez y representaciones del lago (Sigl, 2012). Además, en el Museo Oro del Perú se encuentra un traje de Moreno confeccionado en plata que fue llevado desde Potosí y que está fechado en el año 1750, sin embargo, en la Casa Nacional de la Moneda de Potosí, se encuentra otro aún más antiguo que se estima que se remonta al siglo XVI.

Asimismo, ello da cuenta de que esta, como la mayoría de las danzas que podemos encontrar en el país andino, entran en disputa respecto a sus orígenes. Tanto Perú, como Chile y Bolivia se adjudican su pertenencia. Pero, dichas discusiones no solo son a nivel internacional, sino que dentro de la misma Bolivia se atribuyen su autoría regionalmente entre Oruro, La Paz y Potosí. Existen registros escritos desde mediados del siglo XIX, de aymaras y cholo-mestizos utilizando máscaras de morenos, con elegantes trajes de lentejuelas que, cantando villancicos y acompañados de matracas, bailaban para celebrar a la Virgen de Copacabana (Sigl, 2012b).

En línea con esto, circulan dos hipótesis entre quienes han estudiado su devenir histórico, en las que se les atribuye el comienzo de esta danza a los grupos originarios que comerciaban con los españoles o trabajaban para estos en las minas, dado que precisamente uno de los elementos simbólicos que presenta es el casco minero, que ya aparecía en los trajes anteriormente mencionados. La primera de ellas asume que esos indígenas veían con un estatus más alto a los africanos que trabajaban para los amos españoles en las actividades domésticas, por lo que la sátira incluía a los sirvientes interpretándolos como aliados del patrón (Sigl, 2012b). La otra conjetura, veía en la figura del africano colocado en el lugar del español un modo de burla hacia este último, aunque sin hacerlo evidente para evitar cualquier castigo (Sigl, 2012b).

Otras versiones que también la clasifican de sátira, afirmando que comenzó entre las cofradías de libertos, quienes representaban a los blancos españoles en los bailes de salón donde ostentaban su poder y riquezas, imitando desplazamientos como los del Minué. Asimismo, en las celebraciones religiosas en las que se les solicitaba que bailaran, estos

exponían su danza “inventada” (Sigl, 2012). Específicamente en semana Santa, cuando no se podían tocar las campanas debido a que se guardaba el luto de Cristo hasta el día de resurrección, los jesuitas hacían sonar las matracas, como se acostumbra hasta el día de hoy en esas fechas. Por este motivo, dichos elementos se incluyeron junto en el baile dedicado a la celebración.

Resulta llamativo que justamente en Los Yungas, donde se encuentra la mayor cantidad de población afroboliviana, se celebra a San Benito de Palermo⁴² precisamente en Semana Santa, aunque en el resto de los países en que es venerado su festividad tiene lugar cerca del 28 de diciembre. Según lo expresado por el Rey, don Julio Pinedo⁴³ en una entrevista realizada en el año 2019, esta celebración, que suele durar más de un día, es la más importante para la comunidad y justamente en ella se baila la saya en honor a este santo cada año.

Todas las versiones que circulan sobre el origen de la morenada destacan la importancia de la sátira hacia el explotador y conquistador español que vino a llevarse las riquezas de los principales cerros del altiplano, y para ello y su subsistencia necesitó del servicio de la mano de obra esclavizada. Estas características están claramente expresadas en sus símbolos, vestimenta y accesorios, además del culto católico introducido por el invasor europeo. Todos estos indicios aparecen en el relato de los bailarines y bailarinas entrevistadas, quienes aseguran orgullosamente tener “sangre de moreno”.

Así como en la saya y el caporal, los bailarines que participan en Luján atribuyen la procedencia de esta danza a las comunidades afrodescendientes, ya sea por pertenencia o por inspiración, como a las poblaciones originarias que fueron explotadas en las minas del altiplano. Por tanto, entre las representaciones se pueden encontrar figuras tan diversas como Morenos, Cholas, Cholos, Achachis o, en ocasiones, las de algunos animales, como así también la del Rey Moreno, una imagen cuya narrativa colonial conserva el entrecruzamiento de las culturas con vestimentas antiguas que aún perduran tanto en las áreas rurales como en las calles de las grandes urbes de Bolivia y Argentina.

⁴² San Benito de Palermo, es un santo afrodescendiente, hijo de esclavizados que obtuvo la libertad al nacer a principios del siglo XVI.

⁴³ El rey Don Julio Pinedo es considerado descendiente de un miembro de la realeza, que según la versión más escuchada en Los Yungas (Revilla Oriás, 2014), está emparentado con un príncipe africano, Uchicho, traído de Congo en 1820. Su apellido proviene, justamente, de la Hacienda del Marqués de Pinedo donde se le designó para trabajar. Fue reconocido como monarca cuando otros africanos descubrieron una especie de tatuajes en su cuerpo que denotaban que se trataba de un príncipe. En el año 2007, el Estado Plurinacional de Bolivia lo reconoció bajo la Resolución del Consejo Departamental, Prefectura (hoy Gobernación) de La Paz nro. 2033 del 15 de noviembre de 2007.

La danza se caracteriza, además, por sus pesados trajes, algunos de los cuales podrían representar a los turriles de vino, aunque esto genera controversias respecto de su significado, dado que podría hacer referencia a la pisa de la uva, en la que los esclavizados que fueron llevados a tierras orureñas y a los valles tarijeños o paceños, emborrachaban al caporal y lo obligaban a machacar la vid con sus pies, en lugar de hacerlo ellos mismos (Sigl, 2015b). Esta intertextualidad, evidencia otra relación en su significado con la teatralización satírica del pisa, a la que también se le atribuye el origen de la morenada⁴⁴. En ella aparecen los mismos personajes donde junto a María Antonieta, que vendría a ser la Chola Morena, y los esclavizados, embriagaban al caporal haciéndole perder la cordura obligándolo a trabajar pisoteando la vid mientras lo burlaban. Los turriles de vino representan la pisa de la uva, pero además se los considera cofres en los que se guarda algo valioso, dedicado en este contexto a la advocación que se celebra.

A su vez, este faldón cilíndrico es uno de los elementos que, junto con las máscaras, le imprimen su particularidad de “danza pesada”, denominada así por el gran peso que lleva el bailarín, que obliga a que constantemente necesite ser asistido para quitarse alguna parte del traje en las largas procesiones. Esto presupone una participación más amplia y activa de la comunidad.

Su cadencia más lenta y la música que la acompaña suele tener el mismo espíritu, dado que busca imitar la fatiga que el trabajo representa. Esta particularidad se acerca aún más a la idea de que se trata de una danza que personifica los trabajos forzados en la mina. Otra característica interesante a observar es su careta o máscara cuyos rasgos de ojos saltones y lengua afuera portando una pipa en la boca aluden al amo, al que se burla, y a su lacayo, quien llevaba las cargas pesadas del trabajo (Ballivián, 2015).

Esta danza cuenta asimismo con varios personajes entre los que se destaca el Achachi, que es un anciano que imparte su conocimiento, pues remite a la sabiduría de los *achachilaka* y guía a la tropa cuando es moreno, aunque es representado de manera burlesca si es blanco. Suele tener también en su mano un chicote o látigo como señal de poder (Sigl, 2012b). Tampoco falta el Caporal, que porta igualmente uno de esos elementos, quien se encarga de conducir a la tropa y, aunque no presenta rasgos de vejez, porta su máscara morena. Por otra parte, la figura de los Morenos es central, debido a que

⁴⁴ Tal como ocurre en la danza de la diablada en Oruro, inspirada en los autos sacramentales, que eran obras de teatro dedicadas a la evangelización, donde aparecían los mismos personajes que hoy forman parte de la danza y que reflejaba la liberación de las manos de Lucifer mediante la acción del Arcángel Miguel, quien ayuda a llevarlo a las profundidades del Socavón.

ocupa un lugar de mucho prestigio y le otorga a la fraternidad mayor reconocimiento proporcionalmente según la cantidad de estos. Este personaje representa la masculinidad, la fuerza, el poder económico y la paternidad, aunque también bailan mujeres en este rol (Sigl, 2012). Al mismo tiempo, el Rey Moreno, aunque no dirige la tropa, es el personaje principal de la danza y hace referencia a Bonifacio Pinedo, abuelo del actual rey don Julio. Así, su relevancia reside en la yuxtaposición de los tiempos de la historia en un *continuum*, que nos lleva a otras geografías como la de Los Yungas, donde aún existe alguien reconocido como monarca, quien detenta facultades para la resolución de problemas de la comunidad, constituyéndose como una figura real única en el Abya Yala. Cabe destacar que a pesar de la intención de que esta danza pretenda ser un acto reivindicativo, no deja de envolver una serie de representaciones históricas en las que los mismos afrobolivianos no se sienten correctamente personificados, ya que por un lado siempre se los revictimiza mediante figuras encadenadas, bajo constante acción de chipote o el látigo y por el otro su aspecto se ve representado burdamente al pintarse la cara con betún o mediante las máscaras cuyos rasgos son exagerados (Sigl, 2012a).

La China Morena es otro de los personajes más antiguos, que surgió en la Morenada Central Oruro en el año 1920, la primera formación que incluyó mujeres ocupando este lugar, pues anteriormente era una danza completamente masculina (Sigl, 2012b). El estatus de esta figura es el mismo que el del caporal y gracias a su intervención este se vuelve menos severo con los morenos. Suele además llevar un traje similar al de la China en el caporal, aunque bien ceñido y con la falda más corta. De esta figura provienen todas las otras que desempeñan un rol femenino, tales como la Cholita orureña y a la Chola Antigua. Esta última, es aquella que puede verse vestida elegantemente con mantones bordados de largos flecos, pollera amplia y larga, sombrero tipo bombín y botas estilo europeo. La ostentación y elegancia de la chola de elite de fines del siglo XIX, hoy suele estar representada en Bolivia por mujeres de clase media-alta, pero que no tienen relación con el cholaje actual (Sigl, 2012b). Según una de las bailarinas entrevistadas en Luján, el poder de este personaje está vinculado a que representa a la esposa del minero que ha tomado revancha al ocupar el papel que le correspondía a la mujer del patrón en esta sátira del dominio colonial.

De igual manera, es importante resaltar cómo la danza está ligada al mundo del trabajo en Bolivia, el entrevistado a quien referí anteriormente, afirma que las mismas organizaciones de mineros invitan a participar a sus trabajadores. En su caso, comenzó a

bailar luego de que la Corporación Minera de Bolivia (CoMiBol) lo instara a sumarse a la tropa para rendir honores a la Virgen del Socavón.

Se observa aquí nuevamente cómo tiempos históricos, espacios, geografías diversas, creencias y modos de hacer rurales y urbanos se entrecruzan en una trama narrativa que involucra cuestiones de género, clase y étnicas, en las que se definen las identidades y las luchas reivindicativas, que al mismo tiempo son transversales respecto a las narrativas de los capítulos que siguen.

Para visualizar algunos de esos aspectos, también es interesante reparar en la danza pujllay, (cuyo nombre en quechua significa “vamos a jugar”), originaria de Tarabuco, pueblo cercano a la ciudad de Sucre, perteneciente a la provincia de Yamparaez, del departamento de Chuquisaca. Esta nació en el año 1971 por iniciativa del sacerdote del pueblo, con el fin de darle relevancia a la efeméride del 12 de marzo, día en que se conmemora la batalla de Tarabuco, cuyo triunfo se debió exclusivamente a la participación de las poblaciones originarias de la zona. Hasta el año de su creación, los campesinos celebraban en esa fecha su carnaval, donde se rendía honores a la *Pachamama* y a los familiares que murieron trágicamente, mediante el ritual del *Pukara* llevado a cabo en las respectivas comunidades, mientras que aquellos eventos asociados a ese día solo eran rememorados por las autoridades (Ballivián Salek, 2015).

La batalla evocada en esa fecha, librada en 1826, fue producto del intento de los españoles de apresar a, la más tarde convertida en heroína patria, Juana Azurduy de Padilla. En el camino a su infructífera captura, los españoles perpetraban actos violentos contra los habitantes de diferentes pueblos, entre quienes tomaron la determinación de frenar los asedios tendiéndoles una trampa. Unos pocos campesinos yamparas armados con piedras voluminosas, esperaron arriba de la montaña y, para disimular su inferioridad numérica que los ponía en desventaja contra el rival, colgaron ponchos sobre palos con el fin de simular la presencia de más hombres. Cuando la tropa de españoles pasó por el lugar, desde lo alto arrojaron las rocas. Los europeos comenzaron entonces a disparar a los ponchos sin detenerse hasta que se les acabaron las municiones, momento en el cual los lugareños arremetieron contra ellos saliendo desde diferentes puntos en los que se hallaban ocultos, encerrándolos y dejando vivo únicamente a un tamborilero, un niño a quien perdonaron la vida, considerando que no era culpable de seguir órdenes.

Desde que vencieron en esa batalla, los pobladores rinden honores a los muertos en el combate, tal como lo hacen con todos sus ancestros que han sufrido muertes trágicas, como he mencionado antes. Para esto, en cada casa donde hay algún familiar que ha

muerto en las condiciones señaladas, se monta un *pukara*, que consiste un arco atiborrado de panes horneados, frutas, productos agrícolas, entre otros, junto a una cruz⁴⁵ de troncos que también se llena de panes que son ofrendados a los muertos, a los que, asimismo, se les pide por la protección, buenas cosechas, salud, etc. Una vez armado el *pukara*, que también cuenta con una escalera que será la que ayude a que las almas puedan ascender, se espera a que los músicos y bailarines pasen frente a él y rindan honores.

Por tanto, puede afirmarse que la fiesta expone dos connotaciones claras. Por un lado, una fuertemente política, en la cual intervienen importantes autoridades estatales y en la que se incluye el *pukara* de aquellos que murieron en defensa de su territorio. Por el otro, la que siempre ha tenido la celebración del carnaval en la que además de la veneración del *pukara*, se espera la llegada a caballo del *Tata Pujllay*, *Supay* o Diabolo, habitante del mundo de abajo o *Uku Pacha*, quien se relaciona también con las cosechas y la fertilidad. El sonido de las espuelas que golpean el suelo, características de las pesadas sandalias construidas de madera que calzan los bailarines, junto al sonar de los pinkillos, se asocian justamente con este personaje que posee a los bailarines (Sigl, 2015b). Tanto dichas espuelas como las campanillas que llevan en la cintura, relacionan al *Tata Pujllay* con el metal, como ocurre con el Tío de la mina.

Pero el vínculo del *pukara* con las fortalezas preincáicas, permite inferir que la danza también pueda remontar sus orígenes aguerridos a dichas épocas y que se haya tomado el ropaje español como muestra de victoria (Sigl, 2012b). Por tanto, un personaje emblemático, en este sentido, es el del inca, que se distingue por llevar una pechera repleta de monedas plateadas, que representa por un lado jerarquía y por otro, la victoria sobre el español. Asimismo, otro aspecto importante relacionado con lo anterior, reside en la distribución espacial que suele tener la danza, formando líneas, círculos y zigzag, formaciones relacionadas con desplazamientos típicos en el campo de batalla, que coincide con las de otras danzas, como el tinku. A esto se suma los fuertes estruendos que provienen de los saltos que, en muy pocas ocasiones, realizan los bailarines y que impactan haciendo vibrar el suelo.

Los bailarines de esta danza en la celebración de Luján, han señalado la importancia de la batalla de Jumbate (o de Tarabuco), afirmando que “los sureños eran los únicos

⁴⁵ El “alma cruz” como así le llaman es un elemento extremadamente importante, que permite conectar a los vivos con los muertos en catástrofes naturales u otros contextos trágicos. Siempre alguien debe tomar por obligación el “alma cruz” y, como propietario, será encargado de conseguir los pasantes para la fiesta del año siguiente.

guerreros que no se dejaron dominar por los españoles y nos gusta recordar eso” (bailarín de Pujllay Cliza, 2021). Hago un paréntesis para aclarar que aquí nos encontramos con un ejemplo de personas que han conocido la danza por fuera de su territorio de origen, dado que su fraternidad se formó en Cochabamba y luego la han traído a Argentina. Recientemente, han logrado tener su participación en Lujan, lo cual da cuenta de la relevancia de la memoria cultural, y particularmente de los elementos de la narrativa aquí citada, para la construcción de la identidad.

Muchas veces suele relacionarse esta danza con una sátira, lo que proviene quizá de ciertos juegos que se habilitan para el carnaval en los que está permitido romper con ciertas reglas. Por ejemplo, las mujeres suelen untar queso de cabra como chiste a los bailarines al finalizar el día del *Pukara* o arrojar membrillos con ondas en el juego denominado *warak'anaku* (que significa precisamente “lanzar con onda”).

En la región de Yampara, la participación en la danza original es masculina. Los hombres tañen los instrumentos mientras bailan, y las mujeres solo intervienen cuando hay elección de la *Ñusta*, aunque a veces participan también ondeando banderas que atraen a la lluvia si son usadas de la manera correcta. Sin embargo, al urbanizarse y al haberse reterritorializado en otras geografías, inclusive por fuera de Bolivia, esta expresión ha sufrido algunas variaciones. Así, en Luján nos encontramos con un grupo de mujeres bailarinas que llevaban banderas con el nombre de la fraternidad, realizando algunos pasos de baile muy sutiles. Asimismo, he observado en una fiesta de Cochabamba que las mujeres se vestían igual que los hombres y que tocaban tarkas y cantaban mientras formaban diferentes figuras en el espacio.

Esto no significa que no exista la figura femenina, dado que en muchos de los lugares este papel está representado por hombres que llevan ropa de mujer en el papel del *Palla*, aunque este es prescindible. Siendo algo común en las culturas andinas, existen muchas ocasiones en que el hombre se traveste, pero no porque ello se relacione con elecciones de género, sino porque en algunos lugares o rituales la presencia de la mujer es considerada de mal augurio, como ocurre por ejemplo en las peregrinaciones de alta montaña (Ceruti, 2016) o en las minas, donde el ingreso de la mujer podría hacer que la pacha se ponga celosa del tío y la veta del preciado mineral se pierda. Otro personaje importante es el Inca, que se distingue por llevar una pechera repleta de monedas plateadas, que representa por un lado jerarquía y por otro, la victoria sobre el español.

En las comunidades yampara, la danza es parte de un rito de paso (Turner, 1999), en el que los adolescentes de la comunidad se convierten en adultos en edad reproductiva, que

es precisamente cuando pueden comenzar a practicar la danza que han observado desde pequeños. Según Eveline Sigl (2012b), el ritual consiste en que la mujer más anciana de la comunidad debe vestir al joven, para luego pasar por una ceremonia que le permitirá participar en la celebración que se aproxima. Sin embargo, tanto en las urbes de Bolivia, como en la celebración de Luján, he observado que los niños participan desde pequeños como modo aprendizaje de la danza. Aunque en general son pocos, se los ve bailando con sus padres, como ocurre en otras danzas, y llevando ojotas más pequeñas y livianas con espuelas. Esto se relaciona directamente con las variaciones que la danza presenta en su folklorización y reterritorialización.

Aquí me interesaría hacer foco en un aspecto que considero fundamental, tal como es el papel que cumplen en ella los tejidos del *aqsu*⁴⁶ y los *unku*,⁴⁷ como elementos intermediales (Rajewsky, 2005), en un sentido general, a través de los cuales es posible visualizar elementos intertextuales e interdiscursivos (Imagen 5). Así, por ejemplo, el motivo es muy importante para las poblaciones yampara debido a que mediante él cuentan historias de la vida cotidiana y la cosmovisión de quienes las realizan. Estos tejidos son los mismos que llevan los bailarines de *pujllay*, incorporando y llevando dichas narrativas e imaginarios a cada uno de los lugares en que se expresan con la danza. Por tanto, mientras tejen figuras en el espacio, encarnan aquellas cosmovisiones en las que los mismos cuerpos se convierten en libros abiertos de las historias familiares de las tejedoras, de sus creencias y relatos que los niños suelen aprender mediante estas imágenes. Los tejidos llevan miles de años en el mundo andino y en este caso, expresan no solo una cultura ancestral, sino que también son la muestra viva de que la identidad y la memoria cultural no son estáticas sino dinámicas, dado que, a lo largo del tiempo, se han ido incorporando cambios en dichos motivos, relacionados con la época colonial,

⁴⁶ *Aqsu* es un paño tejido en telar con dibujos y diseños llamados *pallay*, de dos mitades, que proviene de un paño más grande con el que las mujeres se envolvían todo el cuerpo y que se ha adaptado y se lleva sobre un vestido, también tejido, la “*aymilla*” y es amarrado a la cintura con un cinturón llamo *ch’umpi*. Las mujeres tarabuco lo dejan caer en el costado de la falda. El diseño correspondiente a los trajes del *pujllay* se corresponde con las características del tejido tarabuco que consiste en diseños de siete a nueve franjas con figuras de animales cotidianos como los caballos, gallinas, perdices, toros, gatos, llamas y recientemente han incorporado peces e insectos, los personajes humanos sexuados, también forman parte con elementos propios como los sombreros, trajes, ojotas altas espuelas, con instrumentos musicales, cruces, vasijas con chicha y algunos otros elementos más modernos y curiosos como helicópteros (ASUR, 2017).

⁴⁷ Así se llama a dos ponchos pequeños, también tejidos, que se colocan sobre los hombros y el pecho.

signados por la presencia de caballos y espuelas que fueron introducidos por el español, o incluso elementos más modernos y actuales como los helicópteros.



Imagen 5: textiles del pujllay con motivos de la cultura Tarabuco. Fotografía: Luciano Dawidiuk (2021).

En tanto elementos intertextuales, los dibujos que se forman en esas tramas hacen referencia a la danza del pujllay, cuando aparecen figuras humanas que portan las típicas espuelas con grandes sandalias así como los músicos con los instrumentos utilizados durante la celebración del *Pukara*; todos junto a instrumentos que se tocan en la época de la precosecha, como los pinkillos y el *tockoro*⁴⁸, de sonido grave para no espantar la lluvia.⁴⁹ En los tejidos también aparecen las escaleras y las apachetas dedicadas a las almitas en la misma fiesta, además de los frutos y animales ofrendados en esta ocasión, únicamente pertenecientes al entorno del pueblo. Por tanto, si bien en la celebración solo podemos observar la danza, esta intertextualidad da cuenta de los rituales, las creencias y la cosmovisión de la comunidad que le dan un marco a la presencia del pujllay.

Aquí cobra mayor sentido lo que señala Jean Gottman (citado en Haesbaert, 2013), respecto a la performatividad del espacio, cuando afirma que el territorio está compuesto por un sistema material y una dimensión simbólica que considera más fija respecto a la anterior, puesto que la inmaterialidad de aquellos símbolos y representaciones puede perdurar mucho más en el tiempo, mientras que la materialidad es más fácilmente “reconstruible”. Aquí, la inmaterialidad de la danza como soporte de los “cuerpos escritura”⁵⁰, intertextuales, cargados de representaciones y creencias, logra la pervivencia de la memoria cultural, que se construye en el presente remitiendo a un pasado lejano,

⁴⁸ Los *tockoro* son instrumentos graves que consisten en una caña con un gran cuerno de toro en la punta.

⁴⁹ La mujer puede tocar instrumentos, aunque el erke solo lo utiliza si dirige a la tropa (Sigl, 2012b:367).

⁵⁰ Utilizo esta expresión, en tanto son cuerpos que llevan plasmada la cosmovisión de los yampara de Tarabuco a modo de pictografía. Además, me referí anteriormente a estos como “libros abiertos”.

pero enmarca al mismo tiempo a los próximos encuentros rituales. Esto se relaciona directamente con la performatividad del ritual de Turner (1999) respecto a que es el modo en que se resuelven los conflictos y las tensiones sociales y se fijan roles y jerarquías. En esta instancia, la memoria comunicativa (Assmann, 2018) estaría enmarcada en el arte del hacer.

Otra característica particular de los trajes de gala, es que están completamente realizados de manera artesanal por las comunidades yamparas. Tanto la *almilla* como el calzón⁵¹, las *ch'uspas*⁵², el *aqsu* y el *unqu*, son tejidos en telar, mientras que las polainas son tejidas a dos agujas. La montera⁵³, el *cinchu*⁵⁴ y el *pital* son realizados en cuero y las sandalias en madera y cuero, mientras que las pañoletas son de tela fucsia o blanca. De este modo, no solo se le da valor a lo autóctono, sino que se sigue construyendo, aún desde la lejanía, lo que hoy en día se ha convertido en parte importante del sustento de la comunidad.

En la celebración de Luján participan dos agrupaciones que bailan el pujllay. La primera de ellas, Pujllay Yampara, baila junto a una banda de bronces, mientras que la segunda, Pujllay Cliza que se sumó recién en el 2021, utiliza instrumentos autóctonos. Como señalan los bailarines entrevistados, recurren a estas últimas debido a que aquellas bandas producen una aceleración en el ritmo que obliga a los bailarines a moverse con mayor rapidez y además señalan su preferencia por lo “autéctono”⁵⁵. La diferencia en esta fonoescena particular que brindan, radica no solo en la intensidad menor de los sonidos y en su timbre específico, sino también en el pulso marcado por los platillos y el bombo, que en ciertos momentos logran tapar el sonido de las espuelas impactando sobre el suelo, aunque en otros se amalgaman de tal modo que parecen todos provenir de una misma fuente. Del mismo modo, el cambio vibracional que producen los bronces respecto de los instrumentos de viento como las tarkas, los pinkillos y el *tokoro*, es muy marcada y se llega a percibir, no únicamente desde la audición de los primeros que generan cierta incomodidad auditiva al ser escuchados a un volumen tan alto, sino que se sienten desde el mismo impacto físico de resonancia corporal que producen los sonidos de bajas frecuencias a volúmenes igualmente altos. Ello favorece una percepción más uniforme

⁵¹ Pantalón de paño negro tejido que termina en una franja de tela blanca denominada *pikin*.

⁵² Bolsitas tejidas en telar donde se guardan las hojas de coca.

⁵³ Casco de cuero similar al morrión español, recubierto de lana de oveja negra, tipo fieltro y que suele adornarse con mostacillas, flores y cintas de colores, por lo general fucsias y blancas. Estas al igual que las pañoletas de tela, simbolizan a las flores que surgen en el momento en que el maíz comienza a amarillear, en el tiempo de la precosecha, cuando se baila el pujllay.

⁵⁴ Cinto que se coloca sobre el *aqsu*. Encima de este va otro más angosto que es el *pital*.

⁵⁵ Al utilizar la expresión “autéctono” denotan que se refieren a lo ancestral como aquello anterior a la llegada de los españoles.

frente a las otras danzas y podría decirse que le quita el impacto que genera la diferenciación tímbrica que le da su originalidad y heterogeneidad respecto al resto.

En definitiva, la vuelta a las ancestralidades es evidente en las prácticas como la *ch'alla*, en la reminiscencia del encuentro en el tinku, en la supervivencia de los instrumentos, los ritmos y los movimientos en la danza de la saya, en el reconocimiento de la tierra y de los animales o de los *achachilanaka*, *apus* y *mallkus*, como espíritus que influyen en el aquí y ahora. Los tejidos en el pujllay que, al fusionarse en la danza, convierten a los mismos cuerpos en cuerpos-libros, cuerpos-escritura, amalgamando en su trama las cosmovisiones del pasado y del presente. Así como las abuelas de la *kullawada*, que hilan el espacio con sus pies mientras hilan el tiempo llevando a las *wawas* en la espalda, muestra clara de la memoria comunicativa. Asimismo, su valor político del reclamo de la saya y del pujllay que los liga a un pasado siempre presente, que además va tomando distintas formas y que se expresa en un espacio de negociación en la migración, al igual que todas las danzas aquí expuestas.

Pero además, hay que considerar que en la misma forma de religiosidad católica particular ante la que nos encontramos, con sus componentes rituales preincáicos y modernos que la convierten en *ch'ixi* luego de más de cinco siglos de interacción cultural y de sucesivas generaciones de prácticas y adaptaciones, también se ha “ancestralizado”, dado que implicó un modo en que muchas etnias y comunidades lograron sobrevivir a la colonización, adaptando sus creencias y ritos a una nueva forma de credo que resolvía los nuevos conflictos sociales que se presentaban con la invasión. Al mismo tiempo, esta forma de ritualismo reterritorializado, ha significado igualmente un modo de supervivencia que ayudó a paliar el desarraigo y los graves problemas que trae aparejada la migración.

Hasta aquí se ha podido ver la relevancia de esta narrativa en la configuración de este espacio sagrado como un tejido entre tiempos y espacios, cuya trama se va construyendo mediante las expresiones y prácticas performativas que dan forma a identidades e imaginarios de aquel pasado, a pesar de las posibles controversias existentes respecto a ciertos orígenes difusos o a las múltiples versiones sobre el inicio de las expresiones.

A continuación, haré foco en otras escalas narrativas, que invitan a clarificar aún más cómo se van entrecruzando las hebras en la construcción de este entramado en donde lo *ch'ixi* está constantemente presente y esperando a ser sentido y observado.

Capítulo 4: Narrativa nacional migrante/nacional local

La segunda escala, que se corresponde con la que he denominado como narrativa nacional migrante/nacional local remite sobre todo a tiempos medios y cortos relacionados con los modos en que se ha desarrollado la migración boliviana hacia Argentina, que si bien se mantuvo constante desde las últimas décadas del siglo XIX, sufrió cambios importantes a partir de la década de 1970, y que nos permite entender mejor cómo estas dinámicas espaciales impactan en los modos de identificación de este colectivo y su relevancia en el marco de la celebración que abordo en este trabajo. Por ello, en esta narrativa entran en juego diversas tensiones respecto a cómo se identifican los sujetos, tanto a sí mismos como desde el discurso general de la fiesta, pero también la forma en que operan los símbolos, las danzas y las músicas, para construir una identidad que podría pensarse como migrante. Asimismo, en este proceso entra en juego el fuerte vínculo de las generaciones que han nacido en Argentina con las comunidades imaginadas, la descendencia y la identidad nacional.⁵⁶

El concepto de migrante entra en tensión constantemente y aparece en las entrevistas, aun cuando no he referido al mismo en mis preguntas. Por otra parte, en los casos en los que he hecho una referencia explícita, han surgido controversias ligadas más a una interpretación negativa de lo que significa ser migrante en este país, condicionado según la procedencia.

⁵⁶ En muchas entrevistas aparecen estos reclamos a la sociedad argentina, donde siguen ocurriendo distinciones entre quienes han migrado y quienes nacieron aquí. Asimismo, son explícitas varias veces las formas de xenofobia frente a personas que ya se han naturalizado desde hace años. Citaré solo algunos ejemplos acordes a esto que surgieron en las mismas. Como afirma un bailarín de tinku: “cómo migrantes seguimos sintiendo que estamos de paso, que por equis motivo tuvimos que dejar nuestra tierra y que algún momento volveremos. Sobre el Estado argentino y la población siempre nos va a tratar como migrantes.”. Del mismo modo, una bailarina señala: “Hoy en día está un poco difícil porque últimamente hay un poco de racismo, xenofobia. Argentina es un país de migrantes, ya sean europeos o de América, Argentina es un país que acoge a todo el mundo, me parece que por tener otro color de piel no nos tienen que discriminar. Me parece que todos somos iguales, ya sea acá algo religioso como de uno para el otro, todos somos seres humanos y nos merecemos compartir estar en diferentes partes de la tierra, tanto sea América, Europa y todo lo demás”. Finalmente, un integrante de la Comparsa Tupiza añade: “la comunidad boliviana en general no se siente migrante [...] Lo que sí creo que también sucede es que, lamentablemente, no hay un proceso concreto, digamos, no hay un proceso acabado de integración entre bolivianos y argentinos. [...] A ver, yo por mi experiencia, uno suele ver siempre muchos actos de carácter discriminativo que suceden a veces con el boliviano, no, ya sea en etapa escolar, ya sea en alguna oficina de carácter público o en algún local bailable o donde sea, existe, digamos, todavía, lamentablemente, esa estigmatización y esos actos de exclusión. [...] Hasta que no muestro el documento, soy inevitablemente boliviano. [...] yo en el estado en particular veo algunos avances, socialmente digamos que veo también una integración que todavía queda con alguna cuota pendiente”.

Esta perspectiva se encuentra todo el tiempo en el discurso explícito, pero también a veces tácitamente, al identificarse como migrantes o descendientes de migrantes del Abya Yala, dado que no involucra tan solo una sensación o percepción, sino que al mismo tiempo existe una valoración estigmatizante por parte de la sociedad en general. Como señala Mallimaci Barral (2022), mientras que la migración europea fue expuesta discursivamente desde una categorización “positiva” por parte de los grupos dominantes y, aunque esto no siempre fue lineal, hoy se habla con orgullo de la ascendencia europea, la migración proveniente de otros territorios del Abya Yala no solo ha sido invisibilizada, sino que además ha sido estigmatizada y racializada retóricamente y explotada desde las condiciones laborales precarizadas.

Así como confirma el representante del Equipo Pastoral Boliviano (EPB)⁵⁷:

Permanentemente en la sociedad está la idea de que la genuina inmigración fue la europea, la que formó la Argentina con la cultura del trabajo y la meritocracia. La inmigración limítrofe o extramercosur, [...] son los extranjeros que vienen a quitar el trabajo, utilizar la salud pública, utilizar la educación gratuita, etc. Logros de gobiernos populares. Hoy se aplaude las propuestas privatizadoras, así no se regala nada y los vagos que vayan a laburar y los "extranjeros" que vuelvan a su país. Nosotros no nos sentimos extranjeros puesto que ya tenemos arraigo en este país: familias, trabajo, empresas, etc. Y los que llegaron último son los emprendedores que construyen nuevos barrios urbanizados allá donde antes había terrenos basurales (7/2023).

Por este motivo, cuando tomé la decisión de llamarle “identidad migrante” temía que fuera interpretada como una perspectiva estigmatizante o también esencialista, aunque esto último ha quedado claramente expresado anteriormente y siempre que refiero a las identidades como permeables y no esencializadas. Sin embargo, considero que el hecho que la migración boliviana haya sido continuada a lo largo del tiempo y que existan redes y toda una cultura cimentada alrededor de la migración, justifica considerar que nos encontramos ante identidades migrantes. Asimismo, considero que es urgente quitarle la carga negativa a la migración entre países del Abya Yala, para contribuir a terminar con la explotación laboral y el tráfico de personas y a que todos podamos vivir en igualdad de condiciones respecto a los derechos fundamentales, cualquiera sea el lugar en que decidamos hacerlo.

⁵⁷ Al recurrir al Equipo Pastoral Boliviano para realizar entrevistas, me designaron un informante que estuvo dispuesto a ser entrevistado en representación de todo el grupo.

En el caso de la propia celebración, tal como se aprecia en el discurso del palco central, se refleja la intencionalidad de poner en valor el lugar del migrante que deja su tierra para trabajar y establecerse en otro lugar, como así también al trabajo que ha venido a hacer a este país y sus expresiones con las ha enriquecido la cultura local.

Así lo confirma mi entrevistado:

Hoy por hoy podemos ver una población de la colectividad boliviana así enteramente orgullosa de sus raíces, de su cultura y ciertamente hemos promovido no una secta, no ser una maceta en medio de un jardín sino todo lo contrario, siempre hemos llevado adelante el lema de que nuestra diversidad, lejos de dividirnos o separarnos nos enriquece, nos fortalece y nos integra (representante del EPB, 8-2023).

Por tanto, me parece sumamente importante invertir ese sentido atribuido al migrante proveniente de los países limítrofes y focalizar en el estatus que se le proporciona desde el discurso de la fiesta y a partir de lo que los mismos entrevistados reflejan cuando hablan de “mostrar su cultura”.

Como se verá más adelante, la ciudad de Luján es una hierópolis destinada de manera consciente a ser el epicentro de las celebraciones de las diferentes colectividades que han migrado a la Argentina y con el objetivo de mantener el espíritu nacional en la lejanía, bajo una negociación permanente respecto a la asunción de una identidad nacional local. Así como he señalado en el capítulo anterior, la Virgen de Copacabana, escogida como principal símbolo de identidad nacional en tanto “Santa Patrona de los migrantes bolivianos en Argentina”, fue uno de los aglutinantes que ha permitido la unidad de las comunidades residentes para encontrar vías de acción colectiva frente a las dificultades de los diferentes contextos que les ha tocado vivir. A lo largo del país, la colectividad celebra cada año a la advocación, el domingo más cercano al 6 de agosto, día de la “Mamita” y de la Independencia de Bolivia. En este sentido se constituye como un símbolo aglutinante que expresa también un valor social.

Al ser la segunda advocación más antigua del Abya Yala, es venerada también en Argentina por fieles en varias provincias, tales como Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero, Córdoba, Catamarca y La Rioja. Sin embargo, la gran expansión de su culto no se puede separar de la creciente migración de bolivianos al país (Dawidiuk y Vogel, 2022), que se ha dado de manera sostenida desde el último tercio del siglo XIX, comenzando a masificarse a partir de la década de 1940 (De Marco y Sassone, 1994).

Hay que entender que dicha tendencia migratoria se enmarca en un proceso extenso, donde suele darse primero un flujo interno en el propio territorio boliviano, sobre todo

del ámbito rural al urbano, para luego continuar hacia nuestro país. Así, la migración hacia la Argentina ha sido fundamental en tanto “estrategia de reproducción familiar y/o personal antigua y extendida” (Mallimaci Barral, 2022).

Ya desde fines del siglo XIX, uno de los principales móviles del flujo migratorio era el trabajo en la zafra en las provincias fronterizas de Salta y Jujuy, como también en Tucumán, y en la vendimia en Mendoza, bajo la modalidad de “migrantes golondrina”, que implicaba el regreso a Bolivia cuando a concluía el ciclo laboral. A partir de 1938 estos trabajadores comenzaron a participar también en la producción tabacalera y, hacia el final de esta ola migratoria, se sumaron a las tareas de la producción frutihortícola de los valles templados del noroeste argentino. A medida que algunos se decidieron por la residencia permanente, comenzó a cambiar la modalidad de migrar y, a la par de los desplazamientos internos de nativos, se fueron trasladando a las grandes urbes, donde las fuentes laborales se diversificaron (De Marco y Sassone, 1994), aunque se mantuvo siempre la relación y el flujo hacia Bolivia, como también el envío periódico de divisas. Esto ocurrió en gran medida como consecuencia de las crisis de las economías regionales del Noroeste argentino que se desató a partir de mediados de la década de 1960 y principios de 1970, que es coincidente con la crisis económica y política que sufrió Bolivia durante los mismos años setenta (Casanello, 2016). La mayor parte de esos migrantes pasaron así a establecerse en las grandes ciudades, como Córdoba y Buenos Aires, para buscar empleo en sectores como la construcción, la industria textil y el servicio doméstico.

En su mayoría, sus nuevas áreas de residencia dentro de la ciudad de Buenos Aires fueron las denominadas “villas de emergencia”, aunque luego se fueron descentralizando y expandiendo hacia la periferia y el interior de la provincia. Para entender la particularidad de este fenómeno, es necesario reparar en el modo en que se desarrolló dicho desplazamiento, mediante una doble lógica espacial de dispersión y concentración (Sassone y Cortés, 2014). Desde una escala macro, tuvo lugar una dispersión en todo el territorio argentino a través de la formación de redes, interconectadas por nodos en los que se producen las concentraciones que, a escala más micro, mantienen una “proximidad socio-espacial” con formación de enclaves. Esos nodos se han desarrollado tanto en entornos rurales como urbanos y responden a “redes familiares y de paisanaje” (Sassone y Cortés, 2014:76), que suelen estar relacionadas con el lugar de origen en Bolivia. Los motivos de las movilidades de este sistema, que además de complejo es abierto, estuvieron además determinados por múltiples factores, tales como la remoción de dichas

villas durante la última dictadura militar⁵⁸ (Cravino, 2018), el grave incendio de la Villa Piolín que produjo la relocalización de muchos de sus habitantes y su refundación en lo que hoy se conoce como el “Barrio Charrúa”⁵⁹ (Villa 12) o el traslado a ciudades cercanas a la Capital Federal con el fin de trabajar en la agricultura destinada al consumo interno, entre otros mayormente de índole económico.

Durante las siguientes décadas, se registraron flujos hacia el resto de las provincias argentinas, pero principalmente a ciudades como Rosario, Bahía Blanca, Mendoza y a algunas de la Patagonia (Mallimaci Barral, 2016). Con la crisis de 2001, la comunidad creció notablemente en las grandes ciudades del sur, como San Carlos de Bariloche (Barelli, 2012). En la actualidad, más del 60% de la totalidad de residentes de origen boliviano se encuentran en el Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA).

Si bien en un principio el arribo al país ocurría de manera desorganizada, ante la necesidad de sobrellevar las dificultades de conseguir trabajo y vivienda, las familias comenzaron a organizarse mediante la creación de múltiples centros y agrupaciones, que iban desde las sociedades de fomento barriales, que incluían a otros migrantes como paraguayos y peruanos, hasta asociaciones por partidos y nacionales (Agostino, 2003). Esto también permitió que se produjeran fuertes lazos sociales y redes de solidaridad y cooperación, que acogían a quienes llegaban sin una recomendación o una promesa de trabajo. Aunque no exentas de tensiones, todas estas entidades, prácticas y modos de organización les han permitido sobrevivir y garantizar techo, trabajo y educación a la mayor cantidad de bolivianos radicados en nuestro país.

En muchas ocasiones los inmigrantes se separaban del núcleo familiar para venir a “probar suerte” o porque habían conseguido empleo para un solo integrante de la familia (Casanello, 2016:102). Por tanto, las redes que se iban tejiendo, compuestas casi siempre por familiares o personas de la misma ciudad de procedencia, fueron fundamentales para su inserción laboral como para facilitar que después migrara toda la familia. Este proceso se desarrolló sobre todo en la década de 1990, gracias a las mujeres que venían a realizar tareas domésticas y a trabajar en talleres textiles y dejaban a sus hijos en Bolivia. Sin

⁵⁸ Como expresó el representante del EPB (7/2023): “Puesto que en el 78 ha habido una expulsión de las villas miserias de Capital Federal y en su gran mayoría se han venido aquí a zona oeste, partido de la matanza, como partido de Morón, Merlo, y también zona sur, Berazategui, San Martín, Lomas de Zamora y todo eso. Entonces, de algún modo, también hemos trabajado en la organización de todas esas familias que iban comprando sus terrenos y construyendo sus casas en trabajos comunitarios, basados en el *ayni* ancestral, la reciprocidad cultural que tiene nuestra gente”.

⁵⁹ El barrio Charrúa está localizado entre Villa Soldati y Nueva Pompeya, es el barrio donde se realiza la mayor convocatoria de las entradas de la advocación de Copacabana en Buenos Aires.

embargo, en ciertos casos, estas redes marcaron jerarquías y fueron reproductoras de sistemas de coacción y explotación (que inclusive facilitaron la trata de personas), que los mismos empresarios argentinos aprovecharon para su propio beneficio, frente a un Estado condescendiente que relajaba todo tipo de control o regulación respecto de la migración y retrasaba los intentos de los migrantes de nacionalizarse en pos de conseguir otros empleos, como sucedió a lo largo de la década de los noventa, o promoviendo una imagen negativa a través de los medios de comunicación, como ocurrió durante el gobierno de Mauricio Macri y que ha cobrado vigor mediante expresiones de xenofobia en la actualidad.

Al mismo tiempo, muchos migrantes bolivianos fueron víctimas de violencia y maltratos hasta ya adentrados los años 2000,⁶⁰ cuando, al ser todavía gran parte de las víctimas indocumentadas, no realizaban las denuncias pertinentes y tampoco recibían justicia.⁶¹

Esa misma lucha por los derechos básicos, como así también la espera por la nacionalización, políticas de inclusión de las comunidades y regulaciones contra la explotación laboral, han sido los estandartes que promovieron, desde la fe católica, la creación del Equipo Pastoral Boliviano (EPB), entidad que también observó la necesidad de promover la cultura. Como ya hemos expuesto junto a Luciano Dawidiuk (Dawidiuk y Vogel, 2022), esta agrupación de laicos y sacerdotes, que se había conformado en 1975, se propuso desde sus inicios luchar contra el desarraigo y la soledad en la que se veían sumidos los emigrados bolivianos que no eran bien recibidos por la sociedad argentina. Las vejaciones, el maltrato, la marginación y la estigmatización eran experiencias comunes que sufrían todos los días al proponerse vivir en una sociedad que, al mismo tiempo, lucraba con su mano de obra barata.

A ello se sumaba una especie de auto-discriminación en la que se encontraban inmersos, sobre todo, quienes provenían desde zonas rurales, que en cierto modo favorecía las

⁶⁰A partir del proceso de integración al Mercosur, muchas de estas problemáticas se fueron revirtiendo. Por un lado, con la garantía de libre circulación, muchos inmigrantes que aún no habían completado su naturalización pudieron salir de la clandestinidad, lo que también contribuyó a que se llevaran a cabo nuevos acuerdos entre los países, con el fin de agilizar la permanencia temporaria o el acceso a la nacionalidad. Asimismo, Ley de migraciones 25.871, sancionada en 2004, garantizaba muchos derechos fundamentales. Por otra parte, los decretos Nro. 836/2004 y 578/2004, impulsaron la implementación del “Programa Nacional de Normalización Documentaria Migratoria. Patria Grande”, permitiendo que la mayoría de los migrantes de países limítrofes; obtengan su ciudadanía; entre 2006 y 2007 (Sassone y Cortés, 2014).

⁶¹La clandestinidad dejaba a muchos integrantes de la comunidad en condiciones de total vulnerabilidad, especialmente en las zonas rurales de producción frutihortícola, donde se daban casos de violencia extrema que incluían la tortura y hasta la muerte (*El Civismo*, 19/7/2000). Asimismo, en la peregrinación del año 2010, el obispo castrense de Bolivia Gonzalo del Castillo, dedicó la misa a los explotados en talleres textiles clandestinos (*El Civismo*, 4/8/2010), lo que demuestra que muchas de las problemáticas, consecuencia de la clandestinidad que aún subsistía, continuaban vigentes.

condiciones de explotación laboral local y que era aún más difícil de abordar que aquellos problemas concretos mencionados antes. Como lo confirma el representante del EPB:

Por eso es que se creó esta misión con sacerdotes y laicos, tanto la pastoral paraguaya como la pastoral boliviana. Por un lado, en cuanto a enfrentar la discriminación, habíamos constatado que vienen de Bolivia ya con una fuerte discriminación [...], es decir, los mestizos discriminando a los indígenas y el blanco discriminando al mestizo y al indígena. Y se trae esa tara aquí a la inmigración nueva. Y entonces ese mismo desprecio y autodesprecio de su propia cultura era algo que jugaba en contra de la inmigración o de los inmigrantes bolivianos aquí, en Buenos Aires, al menos. Y entonces, ante eso, ¿qué hacer? Porque era mucho más fácil de algún modo emprender una tarea en cuanto a la documentación, en cuanto a la vivienda, la salud y todo eso porque eran cuestiones más concretas y entablando una relación con las instituciones locales y demás, de a poco se pudo ir logrando favorablemente con los gobiernos populares de esos años. (7/2023)

Fue a partir de aquel momento que este grupo de laicos y sacerdotes apostaron a las expresiones religiosas y culturales como elementos fundamentales para la revalorización de sus identidades.

Así como lo relata mi entrevistado del EPB:

Pero, ¿qué hacer ante la discriminación? Entonces, es que, a partir de experiencias mismas de los inmigrantes bolivianos, con sus devociones traídas desde su lugar de origen allá en Bolivia [...] vimos que hay un gran potencial de convocatoria en las manifestaciones religiosas [...] y para nuclear a los inmigrantes bolivianos en pequeñas comunidades de familia. [...] Es así que hemos empezado a promover las distintas devociones de los bolivianos radicados aquí en Buenos Aires y luego eso se expande por el interior del país, allí donde van las familias bolivianas a trabajar temporalmente o a radicarse entonces surgen estas devociones o estas expresiones devocionales religiosas con que constituyen el ámbito propicio para la expresión de la música, de la danza y de la cultura en general, puesto que la religiosidad también, es parte de la cultura, expresión del idioma, de la comida. Y todo eso ha revalorizado el espíritu del hombre y la mujer boliviana como para constituir aquí un verdadero pueblo en la inmigración o sea que desde entonces es que sea promovido la unidad de los inmigrantes bolivianos como pueblo al rescatar sus valores culturales. (7/2023).

Entre los sacerdotes que participaban de esta agrupación, muchos adherían a la Teología de la liberación, y, consecuentemente, se preocupaban por mejorar la calidad de vida de los más desfavorecidos, entre los que se encontraban las comunidades migrantes. Esta tendencia hacia observar a los más humildes se puede ver reflejada en algunas de las fuentes hemerográficas consultadas, en donde se plantea la preocupación por las

poblaciones originarias de la región andina del Abya Yala y se proponen posibles soluciones para paliar la pobreza y enfrentar la segregación que cotidianamente sufrían estas comunidades (LPDP:1969)⁶².

Además, como también señala mi entrevistado, luego del Concilio Vaticano II, más específicamente después de la Declaración *Nostra Aetate* (1965), se pusieron en valor las expresiones religiosas que no adoptaban la doctrina del catolicismo, bajo la justificación de que Dios se revela de diversas maneras tanto en las diferentes religiones y formas de creencias como en sus prácticas. En este documento también se expresa el común acuerdo de repudio de la Iglesia respecto de cualquier tipo de discriminación.

De este modo surgió, desde el interior del mismo catolicismo, una revalorización de las identidades originarias, que nunca habían dejado de practicar sus rituales, más allá de que se fueron mezclando con la cultura religiosa colonial. Este modo de expresión que va de la mano de lo que considero aquí como *ch'ixi*, y podríamos decir también híbrido, puesto que junto en las sucesivas transformaciones sociales surgen prácticas nuevas que exceden tanto a las culturas originarias como a las colonizadoras, como las que fueron por fin legitimadas en aquel concilio.

Esta vuelta hacia las ancestralidades, que no fue otra cosa que reconocer y valorar la resistencia de los pueblos en defensa de sus creencias, permitió el despliegue de expresiones y prácticas sincréticas en importantes centros religiosos, como las que podemos observar en la celebración aquí abordada, en las que se entrecruzan y yuxtaponen tradiciones andinas con la doctrina católica.

Desde su fundación, y hasta el día de hoy, el EPB sostiene una fuerte presencia no solo en la comunidad, que integra tanto a migrantes naturalizados y descendientes nativos, como así también a cualquiera que quiera integrarse, sino que, además, se encarga de promover y ser parte importante de la organización de muchas de las grandes celebraciones a la Mamita de Copacabana en todo el país, que comparten las mismas características que la de Luján y se asemejan a las que se realizan en Bolivia.

⁶² El artículo titulado “Son 7 millones de indígenas que habitan la región andina latino-americana”, sugiere, recurriendo al concepto de subdesarrollo, que muchas de las problemáticas de los pueblos originarios son producto de la conquista europea y expone un plan de integración y de salida de las condiciones de segregación. El “Programa andino”, integrado por profesionales que aportarían sus saberes en los diferentes campos, en el que se propone una “doctrina de integración que presenta dos aspectos. Que los indígenas aprendan, por sus propios esfuerzos, a mejorar sus condiciones de vida. Y [...] que los otros sectores de la población den cabida a la colectividad nacional a sus conciudadanos indios” (La Perla del Plata, 1969:26-27). Si bien, el artículo está plagado de expresiones que hoy son consideradas estereotipos y que lejos estaban aún de lograr una integración a la sociedad sin hacer a esta responsable por la existencia de la desigualdad, la intencionalidad es solucionar algunos problemas de base para poblaciones que estaban completamente marginalizadas.

De la misma manera que el EPB, han surgido distintas agrupaciones igualmente relevantes, como por ejemplo la Comisión de Expasantes de la Virgen de Copacabana, que incluye a pasantes, promesantes, padrinos y custodios, donde cada uno, cumple diferentes funciones organizativas en las celebraciones de índole religioso.

Otras organizaciones fundamentales, son aquellas que se encargan de las entradas folklóricas y que nuclean a bailarines y músicos, tales como la Asociación de Conjuntos Folklóricos de Residentes Bolivianos en Argentina (ACFoRBA), la asociación civil Unión Fraternidades Folklóricas y Organizaciones Bolivianas (UFFOBOL) y la Asociación de Fraternidades Rojo, Amarillo y Verde. De igual modo, las fraternidades de danza, como Tinkus Masis, San Simón o Pujllay Cliza, por mencionar solo algunas, son actores imprescindibles de las celebraciones y también están asociadas o son sedes de fraternidades homónimas en Bolivia, por lo que contribuyen a mantener lazos estrechos y vigorosos con el país vecino, e incluso a promover un flujo de bailarines y bailarinas en ambos sentidos.

Es así como estas organizaciones van generando redes de solidaridad y de organización de la comunidad que trasvasan inclusive sus límites territoriales y que sirven como elemento aglutinante, reproduciendo y reivindicando las relaciones de compadrazgo y reciprocidad, asociadas a la cosmovisión andina y que son capaces de establecer profundos compromisos con la comunidad por encima de cualquier lazo sanguíneo como los que implican el cumplimiento de las promesas a las advocaciones.

Con esa misma lógica comunitaria, y al igual que sucede en Bolivia, muchos residentes, naturalizados y descendientes se han organizado según los respectivos rubros laborales, por supuesto con sus problemáticas y tensiones, para la formación de cooperativas, tal como confirma mi entrevistado:

Y, por otro lado, esas experiencias de organización han dado como resultado las cooperativas. Actualmente hay muchísimas cooperativas comerciales desde el rubro de la alimentación en cuanto a productos de la tierra. Sabemos que la gran mayoría de la producción agrícola de los campesinos bolivianos aquí en el gran Buenos Aires, mantiene el estómago que es Buenos Aires como capital y gran Buenos Aires. Entonces, cooperativas de trabajo, también en cooperativas en los textiles, también cooperativas en la construcción, en fin, a todo nivel se ha promovido desde la experiencia misma de pequeñas comunidades en las capillas, se ha promovido en base a esa experiencia de organización la misma gente ha promovido ese tipo de cooperación (representante del EPB, 7-2023).

Podría decirse que la constante lucha por la integración ha dado sus frutos a lo largo de todos estos años, por lo que hoy se puede apreciar cómo la comunidad ha ido creciendo en su participación a nivel barrial, municipal y nacional.

Al igual que ocurre en Bolivia, en la fiesta celebrada en Luján se pueden observar algunos regionalismos bien marcados, no solo en los relatos de las bailarinas y los bailarines entrevistados, sino también en referencias visibles en las advocaciones que trae cada familia, en algunas danzas, en pancartas, estandartes y trajes, entre los que aparece de formas más explícitas.

Particularmente, la manera de migrar y establecerse mediante la lógica de descentralización y concentración en micro-zonas (Sassone y Cortés, 2014), donde se establecieron en función del lugar de origen sumada a la fuerte influencia que tuvieron tanto el EPB como las organizaciones barriales, favorecieron el surgimiento de nuevas comunidades religiosas que decidieron traer al país las advocaciones marianas y santos con los cuales se veían representados en lugares de proveniencia. En este caso, el rol de las mujeres también fue fundamental en el arribo de dichas imágenes religiosas al país, como así también en su cuidado y custodia. De hecho, La figura de la Virgen de Copacabana que se encuentra en la cripta de la Basílica Nacional de Luján ha sido traída de Bolivia, por un grupo de devotas en el año 1947 y, desde entonces, son las fieles las encargadas tanto de conseguir como de hacer el cambio del manto de la Virgen, cuya confección muchas veces se realiza en el país hermano (Dawidiuk y Vogel, 2021). Así también ocurrió con el resto de las advocaciones de las ciudades, barrios, colonias, manzanas o calles en las que se aglutinaron (Sassone y Cortés, 2014), y siempre mantuvieron una relación con el lugar de origen. Entonces, existen, por ejemplo, la “Pequeña Cochabamba”, como se denomina a Villa Celina, donde se celebra a la Virgen de Urkupiña⁶³ todos los 15 de septiembre, el ya mencionado barrio Charrúa, en el que se realiza la celebración de la Virgen de Copacabana de mayor convocatoria en el país, o la capilla dedicada al Tata Bombori, proveniente de Potosí, en la comunidad de la Villa La Salada (partido de Lomas de Zamora) que lo celebra el mes de julio, que también es devota de la Virgen de Urkupiña, solo por mencionar algunos casos.

En la propia fiesta de Luján, puede apreciarse la presencia conjunta de un sinnúmero de advocaciones, dado que cada familia concurre con las respectivas imágenes a la que adscriben. Por lo tanto, también participan de la celebración una gran diversidad de

⁶³ Declarada Santa Patrona Nacional de la Integridad Nacional en 1998.

vírgenes, entre las que se pueden contar la del Socavón de Oruro, ligada asimismo a la participación en el carnaval de la ciudad homónima, la de Cotoca de Santa Cruz, la de Guadalupe, Santa Patrona de Sucre, la de Chaguaya de la limítrofe Tarija y, entre muchas otras advocaciones que se suman cada año.

Igualmente, todas las danzas descriptas en el capítulo anterior están fuertemente relacionadas con regionalismos particulares. Debido a la folklorización de estas expresiones culturales, con reconocimiento nacional e internacional y patrimonial, en todas las grandes urbes bolivianas se bailan muchas danzas comunes que, al mismo tiempo, como ya he mencionado, se disputan sus respectivos orígenes entre ellas. Cada año tienen lugar más de mil doscientas entradas folklóricas en los distintos departamentos que componen el territorio boliviano, entre las que se destacan el Carnaval de Oruro, la del Gran Poder en La Paz o la de la Virgen de Urkupiña en Cochabamba, que guardan tanto similitudes como diferencias con respecto a las características históricas, culturales y geográficas que atraviesan a cada región. Por eso, en todas ellas se pueden apreciar bailes tan diversos como morenada, tinku, caporal, salay, kullawada, diablada, tobas, pujllay, llamerada, negritos, tarqueada y waca, entre otras.

Entre las que ya he descripto, la danza de los tobas, resulta un caso interesante en relación a la narrativa en cuestión, puesto que involucra una representación que obedece a un imaginario urbano sobre las comunidades de las regiones selváticas del Oriente boliviano, creada en el contexto histórico en que se les quiso dar un lugar en el carnaval de Oruro. Se cree que tal vez estuvo inspirada en la danza de los Chunchos de Tarija, por sus similitudes de algunos de sus pasos y personajes con los que le dan nombre a dicha expresión (Ballivian Salek, 2015). Pero también otras de las ya mencionadas anteriormente dan cuenta de vínculos explícitos con regiones de Bolivia. Así, La kullawada, cuyo nacimiento tuvo lugar en La Paz, como ya se ha visto, está fuertemente ligada a la historia de las tejedoras de esta ciudad. Por otra parte, el tinku posee raíces evidentes en el encuentro de las comunidades del norte de Potosí. El caporal, creado en La Paz, remite al personaje yungueño que le da su nombre. El pujllay, alude directamente en sus tejidos, su vestimenta y baile a la cultura yamparaez, que venció al español en la batalla de Jumbate. Y, finalmente, la saya de Los Yungas de La Paz, remite específicamente a las poblaciones afrobolivianas de Mururata y Coripata.

Asimismo, otras agrupaciones participantes en la celebración que no he mencionado antes como la Comparsa Tupiza Nación Chichas, formada por migrantes y descendientes de la ciudad homónima ubicada en el sur del departamento de Potosí, se caracteriza por la

presencia de girasoles en su indumentaria, que son una referencia distintiva de dicho lugar de origen, un cultivo típico de la zona relacionado con su clima particular. Los desplazamientos de su danza en el espacio, formando filas y rondas similares a otras del departamento vecino de Tarija, como la rueda chapaca y el zapateo chapaco (Ballivian Salek, 2015), denotan claramente su pertenencia a la Nación Chichas. Esta danza es acompañada además por el sonar de instrumentos tradicionales como las tarkas, las anatas, el bombo y la voz. La preparación para esta fecha es muy intensa y conlleva una gran expectativa, al igual que la entrada de Avenida de Mayo⁶⁴, dado que, por su masividad, permite que la cultura tupiceña pueda ser conocida, como señala uno de mis entrevistados (integrante de la Comparsa Tupiza, 4/2023). Como sucede con la saya y el Pujllay Cliza, es notoria la diferencia sonora respecto a las formaciones de metales, que en este caso se caracteriza por una música sumamente alegre y un tanto más aguda respecto a las demás bandas de vientos. Al igual que ocurre con los otros casos mencionados, la intensidad del sonido no produce la resonancia corporal que sí sentimos al pasar de las bandas de bronces por el impacto de la sonoridad de los bombos y los bajos. Además de estas referencias que se inscriben más en el orden de lo afectivo, pueden verse otras textuales explícitamente reflejadas en pancartas y en pañuelos que llevan los trajes en los que se puede leer precisamente “Nación Chichas”.

Otra de las danzas interesantes en relación a los aspectos vinculados a la narrativa abordada en este capítulo es la de los potolos, que puede incluirse dentro de las minoritarias y se ha sumado a la celebración muy recientemente. Proveniente de Potolo (Chuquisaca) y Potobamba (Potosí), su música es acompañada por el charango y se refleja en ella el coqueteo de los labradores de la tierra que, para conseguir pareja, se cotejan con movimientos de cabeza y cadera. Está emparentada también con la cultura y la danza *jalq'a*,⁶⁵ por lo que algunos elementos de su vestimenta pueden parecerse a la del pujllay, como, por ejemplo, el *aqsu* que porta la mujer. Además, los hombres llevan amarrado a la cadera un *aguayu* donde guardan hojas de coca y su merienda para el descanso durante la labranza y acarreo de agua para el riego, similar al utilizado en la danza tinku. Tanto la vestimenta, en la que destaca su típico sombrero blanco de cuero de oveja, como la danza y la ejecución del charango, hacen referencia a estos pueblos y regiones de Bolivia.

⁶⁴ Desde 2013 todos los meses de julio, la colectividad boliviana hace una entrada folklórica en esta avenida, desplegando la belleza de sus danzas y su música.

⁶⁵ La cultura *j'alqa*, emparentada con la de Tarabuco, se destaca por sus motivos tejidos en telar, que al igual que los tejidos tarabucos, cuentan historias de su cosmovisión, pero con patrones menos lineales y más desorganizados en el espacio, en tonalidades rojas sobre su característico fondo negro.

Por otra parte, el salay es otra de las danzas modernas que podemos encontrar en la fiesta y que proviene de los valles de Cochabamba y de Chuquisaca. También se relaciona con la siembra y la cosecha, y está fuertemente ligada a las danzas de zapateo de la región. Una gran parte de las bailarinas y bailarines entrevistados, sobre todo aquellos que eligen las danzas más minoritarias, alegan haberlo hecho fundamentalmente por su procedencia de esas regiones o bien porque sus padres provienen de allí y quieren mantener viva su cultura. Inclusive, en varias oportunidades mencionaron haberlas aprendido de ellos, más que simplemente practicarlas por gusto o afinidad.

Otro aspecto relevante en relación a esta narrativa es la fuerte ligazón que existe entre las fraternidades de danzas locales y las de Bolivia, que suelen abrir filiales en diferentes lugares del mundo. Así, por ejemplo, en Luján se encuentran participantes de la filial de San Simón en Buenos Aires, que nuclea tinkus y caporales, de la de Tinkus Masis en Mataderos y Laferrere y de Pujllay Cliza, que tiene su central en Quillacollo (Cochabamba), Kullawada central Socavón de La Paz en Buenos Aires, o la Morenada Central Oruro que está ligada precisamente a la ciudad del altiplano que indica su nombre. Con respecto a la lógica de la concentración, esta queda reflejada en lo que podrían denominarse como “localismos”, que son expresados en diferentes inscripciones bordadas en los trajes, pancartas y pintadas en los instrumentos musicales, en las que se señalan los nombres de los barrios, ciudades o inclusive provincias de Argentina de los cuales provienen cada una de las agrupaciones participantes.⁶⁶

En las fraternidades de las danzas más minoritarias, no suelen encontrarse alusiones a estos localismos, excepto por el Movimiento Saya Afroboliviana Los Yungas en Buenos Aires, que denota una doble referencia, mientras que las demás suelen solo remitir a regionalismos. Así, por ejemplo, en los nombres de las que bailan pujllay hay dos referencias regionales: Yampara, en relación a la cultura de los pueblos de la provincia Yamparaez, y Cliza, una pequeña ciudad de Cochabamba, mientras que la Comparsa Tupiza, remite a la ciudad homónima del sur de Potosí, la Kullawada Virgen del

⁶⁶ Por ejemplo, en ellos se puede leer: Caporales Lugano, Tinkus Masis Potosí Mataderos, Caporales Charrúa Centralistas, Caporales Ciudadela, Caporales La Salada, Caporales Juventud Real Imperial y los Rebeldes Sambos San Alberto, Tinkus villa Fátima; entre otras referencias barriales, Tobas Celina, Tinkus Celina, Caporales de Quilmes, Fuerza Caporal Berazategui, Caporales Saya Sensual de Berazategui, Caporal La Fusión Varela, Tinkus Masis Laferrere, Tinkus Wistus de Laferrere, Tinkus Sayari Escobar, Caporales Sol Naciente El Jagüel, Caporales Santiago de Merlo, Central Buenos Aires y Caporales Ritmo Joven Montegrande, entre las alusiones a ciudades y, Caporales Mendoza como referencia provincial.

Socavón,⁶⁷ refiere a la entrada del Carnaval de Oruro donde se celebra a la advocación, y la Fraternidad Alma Oriental, representa a Santa Cruz, Beni y Pando.

De algún modo estas denominaciones también ilustran la gran masividad de fraternidades de caporales, tinkus y morenada que, al buscar distinguirse entre ellas, lo hacen en una escala socioespacial más próxima, a diferencia de las danzas más minoritarias que se identifican con la comunidad de donde provienen en lugar de hacerlo con la ciudad o el barrio de residencia. Asimismo, la identificación con la comunidad suele ser más fuerte, como señala uno de nuestros entrevistados, quien prefiere llamarle “comunidad” antes que “fraternidad” porque refuerza la cualidad de ser originarios de la zona.

Por otra parte, la marcada diferencia que existe entre las danzas y el cupo de fraternidades estipulado para formar parte de la celebración siempre traen aparejada una serie de conflictos que se dejan entrever en el diálogo con los participantes. Por empezar, son los pasantes quienes cada año deciden qué danza y fraternidad abrirá el desfile en este escenario y, por lo general, la elección recae en alguna de caporales, morenada o tinkus. Asimismo, debido a la gran cantidad de agrupaciones dedicadas a estas danzas, que dan cuenta de esa especie de *maestrear*, se reducen significativamente las posibilidades de que otras más minoritarias se sumen, ya que existe un límite de presentaciones. No obstante, a lo largo de los años la fiesta se ha ido diversificando muchísimo, por lo que continuamente se suman nuevas expresiones. Entre las mencionadas por uno de los fundadores de la fraternidad de saya en 2017 que brega por su diversificación en las entradas en Argentina, “son alrededor de 624 tipos de ritmos distintos” de cada rincón de Bolivia los que se pueden escuchar, ver bailar y sentir en la celebración.

Es importante tener en cuenta al respecto que, al igual que las danzas, las músicas, como habilitadoras de acciones, experiencias y sentidos, son creadoras de heterotopías y heterocronías, que se establecen como contraemplazamientos muchas veces contrahegemónicos, que representan, invierten y les contestan a los demás emplazamientos culturales (Dawidiuk y Vogel, 2022) y que, como tales, permiten transitar la yuxtaposición de diferentes espacios tan distantes entre sí que remiten a escalas también diferentes como la local o la regional, en el presente de la fiesta. Desde una perspectiva general, tanto los cánticos religiosos entonados en el marco de la procesión encabezada por las vírgenes en las lenguas quechua y aymara, como las melodías de las bandas de bronces que se distinguen de cualquier otra música que se

⁶⁷ Declarada Santa Patrona Nacional del folklore en Bolivia en el año 1994.

escuche en esta plaza, por su referencia a lo militar imbricado con lo folklórico, como herencia directa de un proceso de “nacionalización” de dichos repertorios a partir de la guerra del Chaco (Dawidiuk y Vogel, 2022), permiten percibir y sentir el espíritu nacional que está constantemente presente en estas sonoridades. Apuntando más a lo particular, puede notarse que el tipo de temas que tocan estas bandas, siempre adaptados a los ritmos propios de cada danza, pueden implicar arreglos de música popular boliviana, como así también de cumbia peruana, de reggaetón o inclusive del pop latinoamericano, situándolos en una dimensión más global y transnacional (Dawidiuk y Vogel, 2022). Por otra parte, los sonidos de las agrupaciones que bailan con instrumentos autóctonos como la saya, el pujllay y la Comparsa Tupiza, entre otras, remarcan profundamente los regionalismos, tanto en la propia sonoridad como en los ritmos y letras de las canciones. Considerando otro aspecto, como ya se ha señalado anteriormente, las organizaciones han sido centrales tanto para la supervivencia de quienes migran y deben afrontar las implicancias del desapego, como para la construcción de un “nosotros” en oposición de un “otro” (Derrida y Dufourmantelle, 2000),⁶⁸ entiendo que la relevancia de las fiestas religiosas en tanto rituales, que además van acompañadas de múltiples prácticas culturales, son claves en la construcción de las identidades.⁶⁹ Por este motivo, es substancial comprender cómo se construye este espacio sagrado y cuál es la importancia de que cada primer domingo de agosto se rinda homenaje a la Virgen de Copacabana en Luján, atendiendo a las formas en las que se expresan las pertenencias territoriales. Entonces, de acuerdo con lo antedicho, es importante recordar que el espacio sagrado es construido socialmente. Por tanto, si lo pensamos como un campo de fuerzas y de valores (Rosendahl, 2018), podemos relacionarlo con el “tercer espacio” de Soja (1996), en el que se dirimen las comprensiones, las ideas, apariencias y significados de la realidad, que se encuentran en constante cambio y, al mismo tiempo, interactúan permanentemente con

⁶⁸ La construcción de ese “otro” se da por proximidad, no por lejanía, como sostiene Anne Dufourmantelle al interpretar los postulados de Jacques Derrida.

⁶⁹ En relación a esto, uno de mis entrevistados afirma: “sin dudas creo que estas prácticas ayudan a crear una identidad. En mi caso en particular [...] para descubrir una identidad que desconocía [...] empezar a conocer los instrumentos autóctonos del lugar de mis ancestros, conocer cómo era la vestimenta, conocer la historia, es decir, que me ayudó a descubrir la identidad y a partir de ahí empezar a construir mi propia identidad y mi percepción de la identidad. Si bien en mi documento aparezco como un ciudadano argentino, yo me percibo y me considero que también formo parte de lo que es la nación Chichas como pueblo originario. Así que sí, sin lugar a dudas, esto tiene, hay un proceso de creación, de reforzamiento y de descubrimiento de la identidad.

Y bueno, en mi caso en particular, por ejemplo, me sirvió muchísimo, me sirvió muchísimo porque es involucrarte en el mundo en el que desconocía, pero que en definitiva el que pertenecía. Así que nada, me parece que las fraternidades, las comunidades, a través de su expresión [...] pueden convocar y pueden hacer que las personas empiecen a integrarse.” (Integrante de la Comparsa Tupiza).

el espacio percibido o físico y el concebido o de las representaciones que tenemos del mismo (Soja, 1996). De este modo, podríamos decir que es un espacio de negociación en el que se resuelven las tensiones, precisamente en esa experiencia de lo sagrado, dando como resultado que una parte de la sociedad termine aceptando que otra se vea más favorecida en sus intereses y posición jerárquica ya sea en relación a diferencias étnicas, etarias, religiosas, de género, o de clase, entre otras. En este sentido, de acuerdo con lo afirmado por Víctor Turner (1999) y Edward Thompson (1995), los rituales ordenan a la sociedad y mantienen los conflictos sociales bajo un manto de acuerdos tácitos que surgen de los mismos y le confieren la cualidad de ser performativos.

Por otra parte, uno de los principales atributos del espacio sagrado, que a su vez lo diferencia del espacio profano, es el hecho de involucrar a alguna divinidad, advocación, santo o cualquier otra figura de naturaleza similar, que puede o no manifestarse materialmente, en una experiencia compartida entre los sujetos (Rosendahl, 2018). Así como en las culturas andinas los territorios eran organizados en función del significado aportados por las cosmovisiones y creencias a los lugares sagrados. Con el traslado de las celebraciones a las grandes urbes también se produjeron modos de posesión y reivindicación de los lugares donde se celebran a las advocaciones (Rosendahl, 2009).

De todos modos, conviene subrayar que, si bien existe una concepción del poder milagroso que pone el foco en el *locus* de la hierofanía, materializada en las cosas, ya sea en la forma de animismo o en relación a advocaciones u objetos sagrados, puede contemplarse otra en la que es intrínseco al devoto, que reside en el ser espiritual y en la dimensión de sus emociones (Rosendahl, 2009). Aunque ello no significa que pueda prescindirse del lugar sagrado, puesto que el prodigio se manifiesta únicamente allí. Por lo tanto, el peregrino debe llegar, impulsado por la fuerza de su espiritualidad hasta ese espacio socialmente construido donde se producirá el milagro. Además, como señalé en el capítulo anterior, al predominar la relación de los fieles con sus santos y la ubicuidad del milagro, se atribuye más valor al hacer en comunidad que a los cultos institucionalizados.

Zeny Rosendahl (2009), definió como hierópolis a aquellas ciudades caracterizadas por poseer un orden espiritual donde lo sagrado se impone por sobre otras esferas. En estas urbes se presentan lógicas temporales que se vinculan a tiempos comunes, que suelen ser periódicos o cíclicos y quienes acuden a ellas no se interesan en los costos ni las distancias a recorrer por más penosas que resulten. Al mismo tiempo, es posible identificar en torno a estos itinerarios devotos cierto modo preestablecidos para vivenciar lo sagrado, como

así también notar que su organización está signada material y simbólicamente por un lugar “central, un ‘punto fijo’”, sagrado (Rosendahl, 2009:47-48). Además, como señala Fabián Flores, quien ha abordado el tema con más profundidad en relación con la ciudad de Luján (2012), la espacialidad debe ser apuntalada y ajustada constantemente pues no se produce como un acontecimiento por sí solo perdurable en el tiempo, sino que, al contrario, es un proceso en el cual la legitimación de dicho espacio debe ser reproducida socialmente (Soja, 1985). Y, precisamente, este es uno de los propósitos del ritual como acto performativo, tal como sucede con la celebración aquí analizada.

Así como todos los lugares sagrados cumplen un papel fundamental en la vida de la comunidad, su función política también es evidente. En el caso de Luján, el hecho de que se trate de un lugar construido socialmente para la fe, no lo exime de ser un espacio disputado en relación a intereses económicos y políticos (Flores, 2012). Aunque ello también implica que, por su particularidad de ser una de las ciudades religiosas más importantes en el país, es un sitio de visibilización y reivindicación de minorías, como puede observarse en el caso que estoy presentando. Justamente, por este motivo es tan significativo que la celebración de la Virgen de Copacabana se lleve a cabo en esta ciudad, que además de considerarse un lugar sagrado, se le adjudicó un valor político intrínseco, por ser la casa de la Santa Patrona Nacional de Argentina, Paraguay y Uruguay, al mismo tiempo que se le atribuyó un valor simbólico de fortalecimiento de las identidades nacionales.

Así, desde el punto de vista histórico, la mayor nacionalización de las masas que adherían al catolicismo tuvo sus comienzos en el primer Congreso Eucarístico Nacional realizado en Buenos Aires en la década de 1910. Desde aquel entonces, se les dio un fuerte auge a las movilizaciones hacia diferentes puntos de peregrinación, donde los grupos de migrantes minoritarios, provenientes de distintos sitios de Europa y el Abya Yala, quedaban absorbidos bajo símbolos y lemas nacionales, que prevalecían sobre sus regionalismos o identidades étnicas, debido a la mayor valoración de la identidad nacional. Uno de estos lugares, es precisamente la ciudad de Luján, cuyo carácter nacional era reconocido ya desde fines del siglo XIX (Lida, 2010:812), que se configuraría como un espacio destinado al encuentro de millones de peregrinos provenientes de distintos puntos del país y del mundo.

Ello se debió principalmente a varias de sus características que permitieron concebirla como una hierópolis (Rosendahl, 2009). En este sentido, el mencionado proceso histórico contribuyó a establecer un orden espiritual dominante centrado en el catolicismo y el

ordenamiento del territorio en función de lo religioso. Sobre todo, gracias a que la reconoce como lugar de la hierofanía, en base al poder del relato del milagro de la Virgen (aunque en verdad los hechos a los que remite ocurrieron a unos cincuenta kilómetros del santuario que actualmente la alberga, en una estancia ubicada en lo que hoy es la ciudad de Pilar). Asimismo, existe una dependencia económica y política que aún impera en las lógicas de la organización, circulación y distribución espacial de la ciudad, que recibe a lo largo del año a millones de peregrinos con sus celebraciones periódicas y cuyos tiempos heterocrónicos se corresponden con el tiempo sagrado.

Del mismo modo, como señalan algunas de las fuentes hemerográficas consultadas (De Melgar, 1961:90-93), debo mencionar en relación a dichos atributos que la creación de cripta, ubicada en el subsuelo de la basílica, también revistió una clara intención de reforzar la representación de que la ciudad de Luján es efectivamente el lugar de reunión por excelencia de las diferentes colectividades. Su construcción comenzó en 1961 y hoy alberga una gran cantidad de vírgenes de todo el Abya Yala y de otras partes del mundo. Un artículo de *La perla del Plata*, titulado “María Emperatriz de América”, informa sobre las principales características de al menos quince advocaciones que serían enviadas por las diferentes naciones del continente y que ocuparían un lugar en la cripta. Asimismo, expresa el deseo de que este espacio se “convierta en el ANHELADO SANTUARIO INTERAMERICANO” (mayúsculas de la publicación), objetivo que con el tiempo se fue cumpliendo, ya que hoy alberga a más de sesenta vírgenes de todo el mundo. Al entrar al lugar, puede notarse una jerarquización cronológica de las imágenes por orden de aparición en el Abya Yala, por lo cual la virgen de Copacabana se encuentra emplazada en segundo lugar desde el acceso, vestida siempre con el manto que le han proporcionado los pasantes de la peregrinación del cada respectivo año.

Por otra parte, como plantea Rogério Haesbaert (2013), en la construcción de los Estados Nacionales no se trató únicamente de establecer estructuras políticas y territoriales, sino que fue necesariamente acompañada de la cimentación de una determinada espiritualidad, es decir, con un sentimiento de pertenencia e identificación que se corresponde con las esferas de las “comunidades imaginadas” definidas por Benedict Anderson (2007). Tal importancia de imaginarse como parte de un territorio, de empatizar con la gente que lo comparte y lo construye, pues se trata en definitiva de imaginar un espacio movimiento (Lindón, 2017), se ve así reforzada por la relación con la espiritualidad religiosa. De este modo el espíritu nacional se sacraliza y ritualiza por partida doble.

En este sentido, he podido delinear a grandes rasgos mediante fuentes hemerográficas⁷⁰ y digitales cómo se desarrolló ese proceso de construcción y, podría agregar, de negociación del espacio sagrado donde se abre cada año el ciclo de prácticas performativas que enmarcan a las expresiones de la bolivianidad (2022) en Argentina. Es así como, la imagen de la Virgen de Copacabana fue traída a Luján directamente desde Bolivia “por un selecto grupo de damas bolivianas” (García, 1961:150), que asistieron al Primer Congreso Mariano, en el año 1947, como modo de retribución por la figura de la Virgen de Luján que fue llevada al país hermano y entronizada en la catedral Metropolitana de La Paz en 1946. Este intercambio, fue en su momento símbolo de fraternidad entre las dos naciones. Desde ese entonces, la figura permanece en el templo, resguardada en la cripta a partir su inauguración en 1981. Sin embargo, fue en el año 1956 cuando se acercó por primera vez a la basílica de Luján un minúsculo grupo de bolivianos residentes en Argentina, la mayoría de la ciudad de Buenos Aires. A partir de ese día, ininterrumpidamente volvían a visitar el santuario cada año para la misma fecha. El 15 de septiembre de 1957, la peregrinación contó con la participación de Antonieta Larraín, poeta y declamadora boliviana, oriunda de la ciudad de Cochabamba, quien recitó dos poemas dedicados a la Virgen de Copacabana, uno escrito por el padre Rafael Gigena Sánchez, argentino, y el otro escrito por un autor boliviano, el padre Carlos Gómez Cornejo (LPDP, 1957:303-304), sentando el precedente de darle valor especial a las lenguas aymara y quechua en su letra.⁷¹ Esta demostración de fe mediante el arte marcaba un gusto por lo sensible, dispuesto para ofrendarle a esta advocación. Para 1960, los participantes ya contaban un centenar, todavía en su mayoría provenientes de la Capital Federal (LPDP, 1960:19). Este incremento en la participación coincide con el establecimiento de migrantes en las grandes urbes del país, en el marco de las migraciones internas que he mencionado previamente (De Marco y Sassone, 1994). En 1963, los devotos entraron al templo enarbolando la bandera boliviana y cantando el Himno a la Virgen de Copacabana. Los símbolos patrios y la música se hacían presentes en la peregrinación acompañando el fomento del espíritu nacional, con piezas de Teófilo

⁷⁰ Pude acceder al bisemanario *El Civismo* entre los años 1956 y 2014 y a la revista *La Perla del Plata* entre los años 1956 y 1963 del Archivo Federico Fernández de Monjardín ubicado en el Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo. También consulté ejemplares de esta última publicados entre los años 1963 y 1983 en el Archivo de la Basílica Nacional de Luján.

⁷¹ Asimismo, se puede vislumbrar que la “piadosa y entusiasta peregrinación boliviana” (LPDP, 1957:304) ya se caracterizaba por su incondicional devoción y su alegría.

Vargas ejecutadas en el órgano de tubos, “detalle que trajo a las almas del Tawantinsuyu remembranzas de la Patria” (LPDP, 1963:30).⁷²

Puede decirse entonces que, si bien la participación boliviana fue creciendo a lo largo del tiempo, como había mencionado en el primer capítulo, la celebración comenzó a cobrar un mayor auge a nivel local con el cambio de siglo, como demuestran el gran vacío en las fuentes hemerográficas. Precisamente en el año 2001 aparecen por primera vez notas periodísticas acompañadas de fotografías de alguna danza⁷³. Esto coincide también con las transformaciones en las políticas públicas en Argentina a partir de 2004 y el cambio estructural en Bolivia respecto del reconocimiento de la diversidad étnica a partir de 2006. A ello se suma el afianzamiento del espíritu comunitario mediante las organizaciones barriales, zonales, de las fraternidades, de las cooperativas de trabajo y las celebraciones religiosas que se fueron desarrollando desde algunas décadas anteriores y que permitieron la apertura de lo privado hacia el espacio público⁷⁴ (Sassone, 2007).

Durante la fiesta del año 2005 no solo se celebró a la Virgen, sino que se realizaron acuerdos con el municipio donde se la declaró de Interés Municipal (*El Civismo*, 5/8/2006:11), aunque ya hacía tres años que se había incluido en el Calendario Municipal de la ciudad. Para este año, ya la fiesta había alcanzado otro estatus y se acercaban “miles de migrantes” (*El Civismo*, 10/8/2005), aunque, pese a la relevancia creciente de las danzas y la música, el festejo principal se realizaba en la Cooperativa Copacabana, a unos cinco kilómetros del santuario.

⁷² Desde este año y hasta la última revista existente en el Archivo de la Basílica Nacional de Luján, del mes de diciembre de 1983, solo se menciona a esta celebración u otros eventos relacionados con Bolivia en tres ocasiones, entre las cuales se destacan un aviso parroquial de la peregrinación de 1981 y un relato sobre cómo se llevó a cabo la inauguración de la Cripta, con la correspondiente entronización de la Virgen de Copacabana junto a las demás advocaciones. Antes de ese período, solo hallé dos publicaciones de este tipo: una de 1969, sobre las comunidades originarias, y otra de 1978, sobre la cancelación de la apertura al diálogo que habían retomado años anteriores con Chile por la guerra del pacífico en la que Bolivia perdió su salida al mar. Entre estos años y la última edición de 1983 a las que tuve acceso, no hay más menciones de la peregrinación y se puede percibir un cambio en el modo de narrar como en los temas de interés, que se alejan de aquellas expresiones de los sacerdotes vinculados a la Teología de la Liberación o “tercermundistas”, para focalizar en la dictadura, el mundial de fútbol y la guerra de Malvinas.

⁷³ El bisemanario *El Civismo*, desde 1956 hasta el año 2000, no hace ningún tipo de mención respecto a la peregrinación boliviana, pese a que existe una sección de los avisos parroquiales de la Basílica. Sin embargo, una publicación del 8 de agosto de 2001, titulada “Una postal de Bolivia en vivo y en directo”, expone una fotografía de bailarinas y bailarines de Tinkus, dejando entrever que es la primera vez que el diario repara en la exposición de las danzas en la vía pública: “El ritual se repite cada primer domingo de agosto, pero en esta oportunidad, la colectividad boliviana desplegó su amplia gama de colores”. Aunque esto no quiere decir que haya sido la primera que haya sucedido.

⁷⁴ Debo señalar que, aunque la peregrinación de Luján realice tal despliegue y sea conocida a nivel nacional e internacional, hay comunidades bolivianas que viven inclusive en Luján y no participan en ella, como es el caso de familias de trabajadores de la tierra locales o de comerciantes de verdulerías con quienes he tenido diálogo respecto a este tema. También sucede con otras comunidades, como en la cercana Azcuénaga (partido de San Andrés de Giles), que celebran de manera íntima.

De modo similar al lugar relevante que ocupó la Copacabana del antiguo Tawantinsuyu para la realización de acuerdos políticos, la celebración religiosa en la ciudad de Luján fue recurrentemente escenario de diálogos orientados a mejorar las condiciones de producción y comercialización de la comunidad boliviana en la localidad (*El Civismo*, 8/8/2007)⁷⁵. Queda claro que, en este tipo de celebraciones cuyo rasgo característico es el establecimiento de numerosos compromisos económicos y comunales, que involucran a prestes, pasantes y relaciones de padrinazgo, como así también a “las más altas autoridades” (*El Civismo*, 6/8/2008:7), las negociaciones no se limitan únicamente al espacio en el que se desarrolla el ritual.⁷⁶

En los sucesivos años y hasta hoy, la celebración fue tapa de los diarios, siempre destacando la diferencia con respecto a las otras que se tienen lugar en Luján⁷⁷, por su colorido, alegría y fuerza, pero también respecto a la conjunción de rituales que quiebran el orden social preestablecido. Esta ruptura daba cuenta de la apertura en la festividad a un espacio heterotópico, distinto también al de las peregrinaciones que confluían en a este espacio sagrado, con sus códigos y comprensiones que aun hoy cuesta dilucidar y que muchas veces se los estigmatiza como “ritos de raíces paganas” (*El Civismo*, 6/8/2008) o reduce a sincretismos en sentido jerarquizante, sin ahondar demasiado en que se trata de modos de hacer que expresan lo abigarrado de lo *ch'ixi*.⁷⁸

El crecimiento en cuanto a convocatoria, sumado la forma particular en que se trasladan las imágenes familiares, de por sí diversas, y la demostración artística, como los cánticos en quechua y aymara, han propuesto una suerte de equilibrio entre el “sentir” boliviano y aquella preponderancia de la nacionalización de las masas que se planteaba como objetivo

⁷⁵ Asimismo, en 2005 la celebración se declaró de Interés Municipal, en 2008 se firmó la declaración “De Interés Turístico Municipal” y así todos los años continúan los nombramientos y las reuniones con integrantes de las cooperativas de productores de la tierra (*El Civismo*, 5/8/2012, 6/8/2014).

⁷⁶ En 2005, concurrieron el obispo castrense Gonzalo de Castillo y el embajador de Bolivia en Argentina Arturo Liebers Baldivieso (*El Civismo*, 10/8/2005). En 2006, asistió el obispo de La Paz Toribio Ticona junto al embajador de Bolivia en Argentina, Roger Ortiz Mercado (*El Civismo*, 5/8/2006:11). En 2007, asistieron para firmar un acuerdo, el ministro de Asuntos Agrarios de la Provincia de Buenos Aires Raúl Rivera, el embajador de Bolivia en Argentina Sixto Valdéz Cueto, el director de la Comuna Miguel Ángel Núñez, el obispo de La Paz ya mencionado y autoridades de la Pastoral de Movilidad Humana de la Conferencia Episcopal de Bolivia, como el sacerdote Indenilso Bortolotto (*El Civismo*, 6/8/2008:7). En 2008, participó el coordinador de la Pastoral de Movilidad Humana de Bolivia, Elías Denardi y el encargado de negocios de la Embajada de Bolivia en Argentina, Sixto Valdéz Cueto (*El Civismo*, 6/8/2008:7). En 2010, el obispo castrense de Bolivia Gonzalo del Castillo, presidió la misa (*El Civismo*, 4/8/2010). En 2011, concurrió nuevamente el obispo de La Paz quien dirigió la misa (*El Civismo*, 10/8/2011, al igual que en los sucesivos años hasta el 2023, cuando ofició la misa el obispo Percy Lorenzo Galván Flores (*El Civismo digital*, 7/8/2023).

⁷⁷ Por ejemplo, aludiendo a las “canciones más festivas de lo que se acostumbraba en la Basílica” (*El Civismo*, 4/8/2010).

⁷⁸ Otros ejemplos: “ATRACTIVO: el colorido desfile de la colectividad boliviana mezcla lo pagano con el culto católico apostólico romano” (*El Civismo*, 8/8/2007).

local. No obstante, esto no significa que este espacio socialmente construido y sacralizado, se encuentre en constante negociación respecto de lo homogéneo y lo diverso, de lo nacional local, lo boliviano y lo migrante, ya sea consciente o tácitamente. En la fiesta, puede constatarse la existencia un orden jerarquizado de símbolos y elementos identitarios en el que lo argentino siempre antecede a lo boliviano (Dawidiuk y Vogel, 2017; 2018; 2019; 2020). Así, por ejemplo, primero se realiza el izamiento de la bandera y la entonación del himno nacional argentino, mientras que el discurso de apertura desde el palco también es pronunciado por las autoridades locales. Del mismo modo, gran parte de las alocuciones y referencias que circulan a lo largo de la celebración rondan alrededor de la representación de Argentina como receptora de migrantes, que acoge a sus “hermanos latinoamericanos”, al igual que en las entrevistas. Pero esa jerarquía se altera cuando las dos advocaciones marianas, precedidas de los respectivos estandartes nacionales, salen y marchan a la par en la procesión.

Por tanto, lejos de observar un predominio de los valores nacionales argentinos, es posible notar que existe más bien una negociación que aprovecha y a la vez disputa esa jerarquización de la simbología y el sentir argentino por sobre el boliviano, pero que además pone en juego el valor de la diversidad, que cada año se vuelve más importante, pues a pesar de las problemáticas respecto de las danzas minoritarias, el bloque de las menos hegemónicas va incluyendo otras nuevas en cada celebración, como así también bailarines y bailarinas.

Estas comprensiones compartidas por los sujetos, que entrañan un modo de moverse y construir el espacio movimiento, se establecen como modos de hacer que influyen en la construcción de la identidad. Este modo de identificación multiétnico y binacional que eleva la figura del migrante, mediante la revalorización de la memoria cultural enmarcada en las prácticas y expresiones aludidas anteriormente, al mismo tiempo se retroalimenta en ellas. En el espacio movimiento se abre un espacio heterotópico de negociación en donde las tensiones de la vida cotidiana se resuelven en el acontecer del ritual, pero también se asegura el efecto en la perpetuación, debido al compromiso de bailar para la Virgen a menos tres veces y que cada nueva promesa exige regresar para agradecer al año siguiente, iniciando la apertura de un nuevo ciclo. Por otra parte, a medida que avanza el despliegue de las danzas en esta negociación, se tiende a revertir el poder de los elementos identitarios asociados a la escala nacional mientras el paisaje se convierte en un fragmento de la propia Bolivia.

Puede decirse, finalmente, que el proceso de reversión de la narrativa nacional local, en la que este lugar sagrado y ciudad del “anhelado santuario interamericano” jugó un papel importante respecto a la nacionalización de las masas, inviste a la narrativa nacional migrante de una potencia y de un sentido especial para el afianzamiento de la identidad del colectivo boliviano en Argentina.

Asimismo, es importante destacar cómo se ve reforzado ese “nosotros” en los relatos de las entrevistas respecto a esos “otros” a los que se quiere “demostrar” la cultura ancestral que es motivo de orgullo. A esto se le suma el hecho que muchos de los participantes manifiestan haber conocido, comprendido o resignificado sus orígenes, revalorizándolos al reconocer las ancestralidades, lo que también me permite reforzar la conclusión de que en el contexto de la fiesta se construyen performativamente las identidades, particularmente la migrante.

En el siguiente capítulo, haré foco en las narrativas del cuerpo en tanto territorio de las luchas identitarias y políticas, en los cuerpos danzantes *ch'ixis* que se invisten de gestualidades, expresiones kinestésicas y movimientos que se presentan como indicios de una memoria cultural viva en constante negociación en el espacio de la fiesta.

Capítulo 5: Narrativas del cuerpo

La última escala corresponde a lo que he denominado como narrativas del cuerpo que remiten tanto a tiempos más cortos, en los que se actualizan las prácticas y expresiones mediante las cuales se transmite la memoria cultural, como así también a la escala más íntima y cercana del cuerpo como “territorio habitado”⁷⁹, atravesado por contradicciones y luchas en la negociación de identidades en el espacio movimiento. Sin embargo, también dan cuenta de tiempos más largos, puesto que cargan con el peso de la colonización y su herencia, como sucede con todos los cuerpos que habitan el *Abya Yala*, pero más aún aquellos que han despertado del “hechizo de serpiente” (Simas 2020) y buscan retornar a las ancestralidades. Aunque no siempre se tenga plena consciencia de ser parte de lo *ch'ixi* (Rivera Cusicanqui, 2018), se puede ver que las expresiones de lo abigarrado brotan inevitablemente en los diferentes discursos y narrativas del cuerpo. Especialmente en el escenario de las entradas folklóricas es posible apreciar múltiples negociaciones, tensiones y luchas reivindicativas respecto al cuerpo, relacionadas tanto con el género, la clase o lo étnico. La estética misma que envuelve a las prácticas y expresiones que se desarrollan en este contexto forma parte de los cambios históricos importantes que atraviesan tanto a los trajes y máscaras como a quienes los ocupan. Al mismo tiempo, aquí entra en juego la performatividad de las prácticas corporales. Es así como, al pensar las danzas enmarcadas en una “trama”, que al igual que el “texto” son derivaciones del “tejido”, es posible mostrar una urdimbre de sentido sobre la imagen que anuda, ata, desata, desenvuelve en una estructura improvisada o programada, es decir, coreografiada, en cierto contexto que brinda un marco para la narración de la historia (Matoso, 2011). Como afirma Elina Matoso, el cuerpo es un “narrador-narrado” tanto por la realidad social que lo construye y que el mismo construye, como por su propia historia y las representaciones del imaginario social (Matoso, 2011:162). Entonces, puedo decir que el espacio, también socialmente construido, no solo proporciona el contexto para la narración, sino que al mismo tiempo narra, por lo que la misma performance que se expresa en un lugar, afecta a quien la baila, la vive y la experimenta en dicho marco. Y lo mismo ocurre con quien la observa, pues su cuerpo es parte de aquella trama, como un

⁷⁹ Como expondré más adelante, si pensamos al cuerpo como un territorio (Carballo, 2012a) que es a su vez escénico (Matoso, 2008) y en el modo en que la construcción social del cuerpo nos obliga a adoptar de manera inconsciente diversas personificaciones según el lugar en el que nos movemos, podemos pensar en que también se trata de un “cuerpo-territorio habitado”.

nudo más de ese tejido que se forma en el espacio movimiento, en el escenario móvil de la fiesta y del ritual. Así, el lugar se torna espacio de significación para los sujetos que comparten una experiencia.

Como plantea Haesbaert (2013), siguiendo a Dooren Massey y a Milton Santos, se puede interpretar al espacio como un conjunto de trayectorias, dotado de una flexibilidad y permeabilidad que lo convierten en algo posible de ser reconstruido o resignificado, que, además al estar conformado tanto por elementos materiales como inmateriales que le dan continuidad, es inseparable de la concepción del tiempo. Esto entra en sintonía con lo planteado en el segundo capítulo sobre el aspecto más fijo de lo simbólico e inmaterial como lo son las danzas y la música, en tanto que su performatividad perdura más que la materialidad del espacio “fácilmente reconstruible” (Haesbaert, 2013:24). Al mismo tiempo, los cuerpos, a diferencia del entorno que los rodea, son fluidos y flexibles (Mc. Dowell, 2000), por tanto, pueden construir un espacio material fluido y flexible que se sostiene sólo por un instante, pero que impacta igualmente en la constitución de la realidad por medio de sensaciones capaces de perdurar mucho tiempo, inclusive en el orden del imaginario. Esto es acorde al planteo de Turner respecto a la performatividad del ritual, en tanto “secuencia compleja de actos simbólicos” (Turner, 2002:107) que además de ser comunicativos respecto de las relaciones sociales jerárquicas, de los aspectos relacionados con el género y su función social, son creadores de realidad mediante los discursos, ya sea expresados en las gestualidades, simbolismos, palabras y en relación al lugar que ocupan los actores en las *performances* del ritual (Turner, 2002). Así, es posible pensar que al participar de la fiesta se está frente a un ritual que se establece como un espacio heterotópico/heterocrónico y liminal en el que se pueden dilucidar muchas de las tensiones sociales que implican y atraviesan a la colectividad. Ello no significa que todas ellas se resuelvan en el contexto del ritual, dado que a veces simplemente quedan expuestas, pero sin que necesariamente se generen modificaciones en el orden social, una vez culminada la celebración. Por otra parte, debido a que el modo en que este escenario se presenta, con las danzas como *performances*, el despliegue colorido y la multiplicidad de personajes y roles, también constituye una puesta en escena que expone su aspecto liminoide, donde la performatividad solo se ve encausada en ese mismo instante y luego cada sujeto vuelve al ordenamiento cotidiano de las cosas (Geist, 2002). Sin embargo, aunque podría pensarse que estas manifestaciones afectan a los sujetos en diferente grado e intensidad y según su forma de acercamiento a la fiesta, incluso quienes asisten con el único fin del ocio, al estar rodeados de simbologías y de un

discurso que permanente delimita identidades, formas “otras” de hacer y de sentir, inevitablemente construyen o afianzan sus propias representaciones de lo que es la bolivianidad.

Esto se torna más evidente cuando se repara en que los símbolos, marcas y experiencias están mediadas por los cuerpos y corporalidades. En una fiesta que apela a afectar desde los sentidos a través de olores, sabores, sonidos y cuerpos cuyo movimiento parece evocar un mantra infinito, se teje el espacio con valores, significados y memorias (Lindón, 2017) que pueden perdurar aún más que lo materialmente dispuesto e inclusive de lo corpóreo mismo. Del mismo modo que el discurso del palco central, expuesto en el primer capítulo es performativo, también lo son las narrativas de las danzas mediante su despliegue de interacciones proxémicas, gestos y personificaciones de los actores en este ritual.

Como señala Le Breton, “el cuerpo es la cepa identitaria del hombre, el lugar y el tiempo donde el mundo se hace carne a través de un rostro singular [...], es el eje de su relación con el mundo” (Le Breton, 2021:24). Este cuerpo, entendido como el “punto cero” al que refiere Foucault (2008:59), es la encarnación de lo utópico ya que siempre está en otra parte, a menos que sea acariciado, besado, tocado o violentado, haciendo que lo percibamos en un “aquí”. Sin embargo, es alrededor de él que están dispuestas las cosas y es a partir de él que medimos las distancias para acercarnos y relacionarnos con el universo y los otros seres. Entonces, al vestirlo, transformándolo en algo más que el cuerpo desnudo, creamos un sinfín de otras utopías. Por tanto, es el lugar en el que el sujeto se “apropia de la sustancia de su vida y la traduce para otros mediante los sistemas simbólicos que comparte con los miembros de su comunidad” (Le Breton, 2021:24). Estos sentidos le son dados, son aprehendidos por él y este a su vez depende de ellos, y aunque siempre entra en juego su autonomía y su capacidad de agencia para aceptar los parámetros que la sociedad le impone, esas fronteras están determinadas, en gran medida, por las relaciones proxémicas hegemónicas.

Por otra parte, ese cuerpo está social y culturalmente construido, y delimitado tanto material como simbólicamente (Carballo, 2012a), de modo que todo lo que ocurre en y con él está mediado por normativas determinantes sobre lo que se puede y no hacer. Aunque ello no invalida la posibilidad de resistencia, que se manifiesta, en parte, mediante sus marcas y lenguaje kinésico, que expresan pensamientos, creencias y hasta posiciones políticas que develan su intención de romper con el orden preestablecido.

Entonces, ese cuerpo es un lugar de fronteras permeables, en diferentes grados y circunstancias (McDowell, 2000), que se ha ido transformando de productor a cuerpo

deseado en las últimas décadas del siglo XX y que además se encuentra en constante disputa política (Butler, 2019; Bru, 2006). Por tanto, deviene en cuerpo-territorio (Carballo, 2012), cuyas marcas que se establecen más en la esfera de lo psicosocial y se muestran mediante las corporalidades (Matoso, 2008).

Asimismo, considerando que el espacio público está determinado por formas de pensamiento cis y heteronormadas (Fernández Romero, 2021; Kern, 2019), como así también colonizantes y patriarcales, influye fuertemente en el modo en que se desarrollan las relaciones proxémicas entre esos territorios política y hegemonícamente disputados, como así también entre ellos y el espacio (Hall, 2017; McDowell, 2000; Lindón, 2017; Foucault, 1999). Es así cómo, un espacio que en un momento puede estar destinado para la consagración religiosa, de pronto puede convertirse en el lugar para la visibilización de las opresiones de género, donde manifiestamente los cuerpos oprimidos encuentran un modo de yuxtaponer espacios, aparentemente incompatibles, de manera consciente para “profanar” esos sitios, del mismo modo que los cuerpos son obligados a ser habitados por normativas que solo buscan garantizar la dominación.

Por otra parte, al interpretar al cuerpo como santuario móvil (Dawidiuk y Vogel, 2020), en el mismo acto de cumplir con la promesa de bailar para la virgen, puede considerarse que se sacraliza el espacio tanto interno como externo, donde las pisadas se asemejan a las gotas de agua bendita que se esparcen por el territorio de la fiesta. En este sentido, puede ser dispuesto y consagrado también como lugar santo y de la hierofanía.⁸⁰

Como he señalado y justificado, considero que las prácticas culturales más importantes son las que se observan en el escenario de las estradas folklóricas que precisamente a mi entender denotan más evidentemente las delimitaciones del cuerpo como territorio habitado y, por tanto, pueden ayudar a identificar cuáles son las luchas culturales que se dirimen en él.

Llegando a este punto, es necesario también referir a la performatividad del género, dado que como se ha venido debatiendo a lo largo de los últimos años, hoy se reconoce como algo no intrínseco ni electivo, sino que en verdad nos ha sido impuesto hegemonícamente. Es decir, no existe en él esencia interna sino una ritualización externa repetitiva y

⁸⁰ Ejemplos de esto pueden ser la interpretación del cuerpo como templo del espíritu santo para el cristianismo (1 Corintios 6:19), la purificación espiritual a través del ayuno en el islam durante el Ramadán, la consagración del cuerpo de los *sadhu* en el hinduismo como modo de llegar a la iluminación, la purificación espiritual mediante la abstención de los placeres físicos en el Yom Kippur para el judaísmo o la posesión por espíritus *orixás* en el Umbanda y Quimbanda (Klein, 2006; Frigerio, 2001), solo para mencionar algunos.

estilizada, de movimientos, de maneras de hablar y de gesticular, que enmarcan la materialidad del cuerpo y se encargan de atribuir roles sociales, que dependen del sexo con el que nacemos (Butler, 2019). Estos atributos que se presentan como algo dado de antemano y comprendido tácitamente, pero que en realidad implican dicha ritualidad y la creencia en que existen como tal, como una forma de anticipación de lo que de él se espera o, dicho de otro modo, de metalepsis (Butler, 2019), lo vuelve performativo al mismo tiempo que torna a las identidades de género un constructo social. Como tal, puede también romperse, por lo que nuevamente el cuerpo aparece como un territorio en disputa política.

Si entendemos aquí al cuerpo como una construcción social, pero asimismo como frontera entre lo interno y lo externo, que además tiende a delimitarse por modos de hacer, lugares a cubrir como las zonas erógenas y otros a descubrir como el rostro, el cuerpo danzante termina por convertirse además en un “cuerpo escénico” (Matoso, 2008) En este cuerpo-territorio escénico, entonces, se facilitan algunas rupturas, dado que la dimensión heterotópica de la performance, al igual que la del ritual, permite la ruptura con ciertos ordenes preestablecidos. Por ejemplo, en cuanto a lo estético, el modo de vestir puede cambiar respecto a la vestimenta que se suele llevar en la cotidianeidad al igual que sucede con el maquillaje y la gestualidad que también varían significativamente en relación a la vida cotidiana. Aunque ello no implica que la ruptura o distinción siempre sea total y muchas normas hegemónicas continúan estando vigentes a lo que respecta a los géneros. De modo que, observando las danzas, las corporalidades que en ellas se presentan, las gestualidades y las marcas, símbolos, tendencias estéticas, que los cuerpos exhiben, es posible conocer las tensiones de las luchas que se dan en dichos territorios. Desde una perspectiva general, se pueden distinguir algunas que son más aguerridas que otras y, como planteé anteriormente, existe un componente especial en relación a lo masculino y dichas expresiones más bravas o belicosas.

Entre las danzas más representativas en este sentido se encuentra el caporal, de la cual existen ciertas controversias respecto a que, a pesar de haber nacido de un barrio popular de La Paz, en el contexto del Gran Poder durante la época álgida de dictaduras militares en Bolivia (1969-1985), había sido apropiada por grupos de jóvenes de elite, quienes incorporaron en sus pasos, gestualidades y vestimenta, algunos elementos militares (Sigl, 2012b). Pero además, han pasado por diferentes grupos referentes⁸¹ en los sucesivos años

⁸¹ Luego de su ya mencionada fundación en la ciudad de La Paz, esta danza se presentó en el Carnaval de Oruro con los Caporales Centralistas (1974-1980), donde se “elitizó” para seguidamente convertirse en un

posteriores a su creación, que produjeron cambios significativos en sus simbolismos y estéticas (Sigl, 2012b). Sin embargo, no se puede negar que su actitud aguerrida que acompaña los movimientos kinestésicos con potentes gritos, coincide con aquella herencia militar que, como ocurre con la música, se relaciona directamente con sucesos históricos marcados por conflictos bélicos centrales para la soberanía y la construcción del sentimiento nacional, como la guerra del Chaco. Dichos hechos, brindaron un marco social a las identidades masculinas, que fueron influyentes en el momento de atribuirle también una personalidad y expresión distintivas a la danza.

Sin embargo, esta no es únicamente una particularidad del Caporal, sino que en muchas otras danzas aparece también la figura del guerrero, algunas de las cuales se pueden encontrar en la celebración de Luján, como pujllay, tinkus y tobas. Cada una de ellas da cuenta igualmente de rasgos específicos respecto al rol femenino.

En el caso del pujllay, no solo se presenta el guerrero que ha vencido al español, del que toma su montera y espuelas como parte de su vestimenta, sino que entre sus personajes se destaca el Inca, que denota poder y autoridad.

El tinku, que representa al ritual del enfrentamiento entre comunidades, también adopta el casco del español, como se puede ver en algunas líneas de bailarines masculinos que se separan de la tropa y que producen golpes con ellos en la tierra, tras sus saltos acrobáticos en el aire. El resto de la tropa, compuesta tanto por hombres como por mujeres, en muchas ocasiones entremezclados, comparte esos pasos ágiles y enérgicos. Asimismo, cabe destacar que, a diferencia de otras danzas, en esta es común encontrar mujeres bailando en representación de los hombres (Imagen 6).

En cuanto a los tobas no solo cuentan con diferentes personajes representados por animales poderosos como el cóndor o el jaguar⁸², sino que algunos empuñan las lanzas guerreras que los identifica con los chunchus. En esta danza, suele ocurrir que tanto los hombres como las mujeres de la tropa realizan los mismos pasos y portan los mismos elementos, tales como lanzas y arcos con flechas, sin embargo, se reserva para los Guerreros Izozog, que se distinguen por sus máscaras similares a las de los *Añas* (Imagen 4), que, aunque vayan acompañados por algunas mujeres que marchan a cara descubierta,

símbolo universitario con los Caporales San Simón en Cochabamba, desde 1979 a la actualidad (Sigl, 2012b).

⁸² El cóndor tiene un significado especial para las culturas andinas, ya que representa el mundo de arriba y, por tanto, la sabiduría, la espiritualidad y la fuerza, mientras que el jaguar alude a los Guerreros Izozog (Dawidiuk y Vogel, 2022b).

realizan pasos mucho más vigorosos y osados, con saltos más pronunciados y ágiles que el resto de la tropa.

Volviendo a los caporales, pese a que el rol masculino sea muy marcado, se pueden apreciar mujeres ejerciendo ese mismo papel. Precisamente, existen dos personajes significativos al respecto. Uno de ellos es el de la China, figura que cuenta con su propia línea en la tropa y, si bien viste de pantalón, botas con cascabeles y casaca similar a la del hombre también realiza saltos, aunque mucho más sutiles, con los pies en punta y las piernas cerradas⁸³. El otro es el de las Machas, qué a diferencia de las Chinas, se entremezclan con los Caporales, realizan los mismos saltos y lanzan los mismos gritos aguerridos que los hombres (Imagen 7).



Imagen 6: Mujer tinku ocupando un rol masculino. Fotografía: Mauricio Martínez (2017).



Imagen 7: Macha. Fotografía: Mauricio Martínez (2017).

Aunque podría pensarse que este último personaje es más reciente, el lugar de macha fue ocupado por primera vez por la hermana de los Estrada Pacheco en 1970, al año siguiente que se creó la danza, dado que le parecía más atractivo el rol masculino. En este sentido, se da la posibilidad, como así aseguran nuestras entrevistadas, de elegir libremente el papel a interpretar en la danza. Sin embargo, las mujeres solo pueden mostrarse fuertes y osadas bajo una denominación que ancla el sentido en que esa manera de hacer es

⁸³ Como lo confirma una entrevistada: “principalmente no es Macha, es China porque las Chinas son figuras, tienen su propia fila, son como las Machas que bailan como los hombres con mucha *ñufla*, nosotras bailamos mucho más delicadas. Por ejemplo, las Chinas hacemos así, las Machas abren todas las piernas, bien como hombres”.

esencialmente masculina, produciéndose una vez más la metalepsis que le atribuye la performatividad al género.

Otro rol femenino que podemos encontrar en el caporal es el de las Cholitas, la diferencia respecto a los otros personajes es sumamente marcada sus movimientos son estilizados y suaves, puesto que es una danza sensual en la que se destacan las expresiones de virilidad en contraste con la delicadeza femenina. Por eso sus palmadas son muy sutiles, su tenue zapateo parece más bien acariciar la tierra y los gritos son reemplazados por gestos afables. Además, el traje, sumamente sugestivo, con escote pronunciado y su falda corta que llega casi a la altura de la cadera, resalta así las partes erógenas del cuerpo⁸⁴.

De este modo, el gesto, productor de sentido y significación (Guido, 2016), centrado principalmente en el rostro y en las extremidades, como resultado de esa construcción social que enmarca la performatividad del género, es creador de realidad, porque lo refuerza. Pero, al mismo tiempo, con el surgimiento de estas nuevas gestualidades, se produce aquella acción mágica del orden social mediante la cual el gesto es trasladado de unos ámbitos de la vida a otros, encadenando los sentidos (Carballo, 2012a). Además, se sustentan en dicha aprobación social, dado que se reconocen tácitamente como acordes a los cuerpos que los emiten como a la vestimenta que portan.

Por tanto, en cada uno de los golpes que ese caporal le propicia al suelo con sus botas sonoras, crea el espacio que afirma su pertenencia al colectivo boliviano y a la fe en la “Mamita de Copacabana”. Sin embargo, esos mismos golpes reafirman simultáneamente una identidad masculina, que lo constriñe a jamás ser suave o débil. Correlativamente, se puede inferir que una China nunca debería hacer movimientos “poco femeninos” o que denoten virilidad, como aquellos que implican pararse con las piernas abiertas. Asimismo, no se puede esperar de ningún modo que una de las cholas ejecute un salto y lance un grito o aseste golpes en el piso. La imagen que se nos presenta está “correctamente” construida, la delicadeza de sus movimientos es acorde a lo esperado por los espectadores según la representación heteronormada y hegemónica de la conducta femenina. Las mismas bailarinas, al ser interrogadas al respecto de los movimientos corporales y

⁸⁴ Sin embargo, algunas bailarinas de caporal, señalan que es más cómodo bailar como Machas, otras afirman que inclusive es más divertido ocupar ese papel, dado que de Chola es muy monótono: “la paso mejor, porque estar de Chola es más delicado, los zapatos, el maquillaje, la pollera y...estar así es más cómodo” (bailarina, 2007); “yo la acompaño por ser su último año y me metí de China porque no me gustaba mucho de cholita con la pollera” (bailarina, 2021); “es una experiencia nueva porque bailé cuatro años de chica [...] y es como que ya te sabes los pasos [...] y es como que lo rutinario viste que siempre cansa. Aparte me gustaba como bailan los hombres, que era diferente [...]” (bailarina, 2018).

gestualidades, hacen esta distinción entre lo que es propiamente “femenino”, como la suavidad y sensualidad, y lo debidamente “masculino”, como lo aguerrido y la fuerza. Así, en ese mismo acto de moverse se va construyendo el género femenino, pero también se va reafirmando el ser masculino y el binarismo que la danza nos presenta, dado que tampoco sería posible imaginar a un hombre del caporal, mover las caderas como lo hacen las Cholas.

Sin embargo, sí es posible ver ese movimiento presuntamente femenino en los varones que bailan potolos tal vez esto tenga relación con que se trata de una danza rural, que interpreta ese meneo de cadera y cabeza como una expresión del coqueteo en el que hombres y mujeres son partícipes. Es posible pensar que del mismo modo que el espacio rural favoreció esa gestualidad menos atada a patrones heteronormados, en el caso de pujllay, danza que en sus orígenes era estrictamente masculina, en la cual la mujer era representada por un hombre que vestía el *aqsu* (Ballivián Salek, 2015), pasó a contar con figuras femeninas que comenzaron a bailar portando las banderas blancas que antes únicamente las ondeaban, solo después de urbanizarse.

Y aquí entra en juego otro aspecto de la performatividad, que tiene que ver con la ritualización, la repetición y la naturalización de las acciones en la construcción del espacio de interacción del que somos parte y que remite a las restricciones o limitaciones impuestas que denotan lo que a un género específico se le permite hacer o no.

Entonces, en este caso se puede ver cómo la performatividad del género influye en un doble sentido, dado que es posible encontrar a mujeres bailando en el lugar de los hombres, pero solo si están bajo una denominación que deja entrever que pueden hacerlo gracias al permiso de los “machos”. Cuestión que paralelamente reafirma su condición de ser y pensarse como mujer, como parte de una supuesta esencia intrínseca, aun cuando está actuando de macho sin dejar de ser una figura femenina. Al mismo tiempo, nos encontramos con que no se divisa ningún varón bailando en el lugar de las mujeres, lo que también conlleva a que no exista siquiera la posibilidad de pensar de un modo no binario a la imagen que se nos presenta.

En otras danzas nos encontramos con divisiones de género menos pronunciadas. Por ejemplo, en la saya, caracterizada por ser una expresión artística y política, no suele haber jerarquías sexuales tan marcadas, puesto que tanto hombres como mujeres comparten algunos pasos. Sin embargo, la principal diferencia de género se encuentra expresada en el uso de la falda femenina, que es constantemente desplegada por el giro de cadera hacia un lado y el otro, movimiento que al mismo tiempo se comparte con otros bailes, y en la

interacción con el mantón. Como desarrollé en el primer capítulo se trata de una danza de cuerpos de embestidura política reivindicativa, territorios que han sido apropiados y conquistados para la explotación, pero que han logrado imponerse y decolonizarse, por lo que llevan en todo momento sus luchas auestas. Muchas de ellas, remiten al proceso que se abrió con la abolición de la esclavitud en 1826 en Bolivia, en el que han alcanzado victorias, mientras que otras perduran hasta hoy, en cualquier suelo en el que habiten.

Por otra parte, si bien la ejecución de instrumentos cuenta con una presencia masculina prevalente, he podido constatar que cada año se suman más mujeres a las bandas de bronces. Respecto a las danzas autóctonas, como la Comparsa Tupiza, no existe una distinción de géneros en la composición de los grupos que ejecutan la música, como tampoco ocurre en otras como la saya o potolos.

Del mismo modo que a los hombres les corresponde la figura de guerreros en muchas de estas expresiones, a las mujeres se las vincula a la tarea del cuidado. En la danza de la kullawada, por ejemplo, quienes encarnan a las abuelas, protectoras de la vida, llevan en sus *aguayus* muñecos que representan tanto la fertilidad como los nuevos nacimientos. Son asimismo las mujeres quienes han traído a la Virgen de Copacabana al santuario de Luján desde Bolivia y también las que cada año le cambian el manto.

Respecto a las rupturas que se pueden vislumbrar en torno a los binarismos, en la celebración participa un grupo de cholas trans que bailan la morenada⁸⁵ ocupando el lugar de la Chola Antigua (Imagen 8), aquella que detenta poder y que se viste ostentosamente, con aretes de oro y brillantes, además de los topos que llevan en sus sombreros⁸⁶. Su glamour las convierte en foco de atención y su extrema delicadeza termina por reafirmar las formas de hacer femeninas hegemónicas y los códigos, sobre todo proxémicos, que se comparten.

Vale la pena recordar que las cholas trans han producido grandes cambios con su participación en las danzas en Bolivia, tanto a nivel estético como en la lucha propia por la integración. En la década de 1970, una bailarina travesti en la fiesta del Gran Poder conocida como “La Gran Ofelia”, se inspiró en la moda de las *vedettes* del momento y acertó la pollera, introdujo el escote, las lentejuelas y encajes y las plataformas con botas

⁸⁵ Se trata de la Morenada Central Socavón Oruro.

⁸⁶ Estas nada tienen que ver con las representaciones que se corresponden con rituales rurales en algunas poblaciones andinas denominadas *q'iwa* o *q'iwsa*, (Sigl, 2012a), que son hombres que se travisten, para las épocas de lluvias y con un sentido de representar la fertilidad, con el único fin lúdico de divertir al público, con una sátira. La explicación de por qué estos lugares no son ocupados por mujeres radica en que muchas veces sus representaciones que aluden al mismo acto sexual, por lo que sería considerado falto de ética y abusivo que una mujer ocupara ese lugar (Sigl, 2012a).

hasta la rodilla (Imagen 9). Sin embargo, el cambio estético solo producía un impacto relacionado con la atracción sexual y el exotismo, puesto que se dejaban zonas erógenas más expuestas a la vez que estas bailarinas enmascaradas no daban a conocer su verdadera identidad. Por tanto, la transformación más notable tuvo lugar poco después de los cambios en el vestuario señalados antes, cuando decidió quitarse la máscara que llevaba su personaje, dejando al descubierto su rostro, como modo de lucha y reivindicación del colectivo al que pertenecía (Aruquipa Pérez, 2018), y convirtiéndose así en un “cuerpo símbolo” (Carballo, 2012:63) del reclamo social. En este sentido, el debate respecto al atuendo no queda simplemente reducido al plano estético, sino que se enmarca en las luchas por la integración y reivindicación de las identidades no binarias. Por otra parte, esta ruptura resultó atractiva para las demás mujeres, que se animaron a lucir el atuendo que la Gran Ofelia y sus compañeras habían adoptado, generando así una revolución tanto a nivel estilístico y visual, como también afectivo, que perdura hasta hoy.



Imagen 8: Cholas Antiguas trans. Fotografía propia (2017).



Imagen 9: Franz Hidalgo (Lis) y Carlos Espinoza (la Gran Ofelia). Carnaval de Oruro de 1972, Archivo Quiwa: Memoria trans boliviana. Museo de arte Latinoamericano. Bs. As.

En el caso de las bailarinas que bailan en Luján, ocupan el lugar de Chola Antigua que detenta poder, aunque este personaje se diferencia claramente de las figuras de la

morenada y del Caporal atravesadas por aquellas transformaciones estéticas, puesto que viste una falda larga y acampanada, muy elegante, que a veces pasa la rodilla.

Otra de las danzas en la que participan personas no binarias es la kullawada entre ellas se encuentra la famosa comadre Quirquiña, perteneciente a la fraternidad Misky Tentación, que además es comunicadora de la comunidad boliviana en Argentina. Dentro de las otras fraternidades de kullawada también se encuentra el Waphuri, personaje que dirige a las y los bailarines. Este lleva ropa bien ceñida al cuerpo y pantalones Oxford, pestañas postizas, uñas largas y una gran rueca en la cabeza, normalmente adornada con plumas. Ha surgido como un personaje que debe proceder con movimientos muy exagerados para llamar la atención, y suele ser representado por alguien proveniente del colectivo LGBTQI+.

Pero, como he afirmado anteriormente, la lucha que tensiona estos cuerpos territorios no tiene que ver únicamente con el género y el binarismo hegemónico, puesto que para alcanzar una mayor consciencia que permita discutir las cuestiones de género, primero es necesario generar condiciones necesarias para que cualquier persona migrante tenga todos sus derechos básicos garantizados⁸⁷.

Estos son cuerpos migrantes que portan identidades marcadas por numerosas luchas que aún aguardan ser resueltas. Entonces aquí se entrecruzan las disputas por el reconocimiento y la aceptación⁸⁸ de la diversidad étnica, vigentes asimismo en Bolivia, donde además entra en tensión lo *ch'ixi*, como se percibe en los reclamos por los derechos de los migrantes y los trabajadores, pero igualmente en los enarbolados por los afrodescendientes frente a la discriminación racial. Entonces al hecho de ser mujer, puede sumarse el ser negra y migrante, con el doble estigma de provenir de un país en el que la población afrodescendiente aún sigue luchando por sus derechos e integración. Es por este motivo que, para realmente asumir una perspectiva decolonial e interseccional es necesario reconocer todas las batallas que se libran en dichos cuerpos, entendiendo que a su vez son interdependientes. Por tanto, es importante tener en cuenta que son muchas las razones que pueden llevar a alguien a elegir una danza por sobre otra y a manifestarse

⁸⁷ Otras discusiones de género como la utilización de categorías como “mujer” y demás exceden este trabajo, al igual que el modo de expresarme sin recurrir al lenguaje no sexista responde al simple hecho de facilitar la lectura.

⁸⁸ Aquí me refiero a una doble aceptación: por un lado, la de los sujetos por reconocer y valorar su ascendencia, y, por otro, al reconocimiento y puesta en valor por parte de la sociedad receptora, dado que, aunque desde el Estado se haya avanzado sobre esta cuestión, siguen existiendo todo tipo de discriminaciones, sobre todo hacia los productores y vendedores de alimentos, tanto aquí como en el propio país vecino.

ocupando un determinado lugar y un personaje en ella, del mismo modo que ocurre frente al hecho de migrar a otro país y aceptar las condiciones que le impone y al continuar tal vez adhiriendo o no a los discursos modernos que priorizan la pertenencia al Estado Nación por sobre las diversidades étnicas. Pero estoy segura que, aunque en muchas expresiones se repliquen algunos estereotipos y mandatos hegemónicos, existen también aquellos lugares de pugna permanente por la diversidad en todos sus sentidos.

De esta manera, las identidades concebidas como *ch'ixis*, transversales, híbridas e imbricadas nos facilitan una mejor comprensión de las realidades pluriculturales. Asimismo, entiendo que los análisis posibles sobre el entrecruzamiento de las categorías como raza, sexualidad, y clase, se convierten en perpetradoras de la colonialidad del ser, del saber y del poder, si no se logran enfrentar a estas realidades con el orden colonial actual del mundo capitalista (Curiel Pychardo, 2014) y aún más en el contexto presente, frente a las expresiones de xenofobia y los discursos de odio.

Por otra parte, y haciendo foco en las cuestiones plásticas de los trajes y en lo que representan, es importante atender a un elemento fundamental como la máscara. Sobre todo, pensando en ella como elemento que yuxtapone el espacio del cuerpo como sagrado con otro liminal de aquella expresión, antes sin cuerpo y que ahora se corporiza, mientras des-corporiza el gesto del rostro del bailarín promesante que queda oculto.

La máscara también podría ser interpretada como elemento del “cuerpo utópico” (Foucault, 2008:55) por lo que, en este sentido, las danzas en las que se portan encarnarían también esa idea de eternidad que trasciende al tiempo común. Asimismo, a través de la máscara se adquiere otro cuerpo que entra en comunicación con “poderes secretos y fuerzas invisibles” (Foucault, 2008: 19) que depositan su fuerza, su vivacidad, su ira, su sacralidad, sumergiendo al propio cuerpo en un espacio heterotópico y en un tiempo heterocrónico que no ocupan ningún sitio ni tiempo en el mundo real, sino que se emplazan en el mundo de la imaginación (Foucault, 2008). Por tanto, una máscara que es utilizada como elemento ritual, puede ser interpretada como una especie de portal por el cual se transita hacia otros tiempos y espacios.

Como elemento mágico, que separa territorialmente a quien la porta (Dawidiuk y Vogel, 2020b), pronunciando la lejanía que oculta el rostro, se puede concebir como un lugar íntimo donde, en este caso, el bailarín o bailarina es la única persona que conoce que ocurre en el interior. Al producirse una metamorfosis perfecta en la que el ser representado y quien dota de corporalidad a la máscara, son percibidos como una unidad, se erosiona la esfera secular y “normal” en que ambos entes se consideraban

independientes y separados hasta desdibujar sus límites y abrir el juego del “hacer creer” y el “hacer como sí”, propio de la teatralización (Campbell, 1991:42). Quien está por fuera y observa, comparte y acepta dicho modo de hacer y entiende como legítimo el lenguaje corporal del que porta la máscara.

Entonces, al pensarlo como un *locus* para la experiencia religiosa (Dawidiuk y Vogel, 2020b), es posible entender que deviene en santuario móvil y se convierte también en un lugar para la hierofanía que recluye en el orden de la intimidad toda gestualidad particular, como cualquier expresión de fatiga por el esfuerzo realizado, pero que además produce una heterotopía eternizante desde el momento en que perdura a través de los cuerpos que la portan.

Entre la amplia variedad de máscaras que podemos encontrar en la peregrinación, varias mencionadas anteriormente, es interesante notar que además de remitir a diferentes animales sagrados de la cosmovisión andina, como así también a personajes de otras danzas, se convierten en elementos intermediales e intertextuales (Dawidiuk y Vogel, 2020b). Así, por ejemplo, pueden contarse las de los Izozog de la danza tobas, doblemente alada, cuyo significado la liga a los ancestros. Como ya he expuesto, esta expresión condensa una serie de representaciones de algunas de las poblaciones del Chaco boliviano, el Oriente y los chunchos de Tarija. Por tanto, el sentido atribuido a dicha máscara es más bien representativo de una identidad generalizada y no siempre se conoce el verdadero valor ritual que la misma estaba originalmente asociada. Este tipo de máscaras, utilizadas por los guaraníes en la celebración sagrada de los *Aretes* (MUSEF, 2014:17), albergaba a los espíritus de los ancestros produciendo el encuentro entre los vivos y los muertos, entre lo corpóreo y lo espiritual.

Encuentro una doble utilidad en este peculiar elemento, dado que, por un lado, es portadora de la sacralidad de lo ancestral, y, por el otro, su arte plumario, extraído de la naturaleza, liga la materialidad del cuerpo y de las aves con la espiritualidad atávica, de lo terrenal con el mundo de arriba. En este caso, la máscara es un umbral, aquel lugar liminal que corporiza la ancestralidad para que tome contacto con el mundo de los vivos. En este sentido, al encarnarla y darle un rostro atribuyéndole una identidad, se resignifica la heterotopía del cementerio y se presenta como un cuerpo utópico, que logró ser perfecto al venir a manifestarse en una corporalidad desde aquel lugar incorruptible. El cuerpo borrado en el cementerio retornó a la carne del bailarín promesante (Foucault, 2008) para convertirlo en un cuerpo que contiene a un ser sagrado, portador de la sabiduría ancestral. Esa misma corporalidad además es performativa en tanto se produce la metalepsis en la

que aquel cuerpo enmascarado que encarna dicha ancestralidad, a la vez de intermedial, en este caso, se establece también como geosímbolo.

Esta diferencia respecto del valor y el sentido ritual que se le puede atribuir a un elemento que ha sido usado simplemente como modo de representación, se relaciona directamente con la desterritorialización de las prácticas y los símbolos, y su correlativa reterritorialización, es decir, con ese pasaje de lo rural a lo urbano y del rito a la representación, va perdiendo su carácter mágico.⁸⁹ Aun así no deja de contar con el valor que se le atribuye a cada elemento y danza en el contexto del ritual dedicado a la Virgen de Copacabana.

Otros ejemplos relevantes son las máscaras de animales como el cóndor, el oso *Ucumar* o el quirquincho, que dan cuenta de un estrecho vínculo con la cosmovisión andina, como así también otras de personajes que evocan al pasado de esclavitud de la población afrodescendiente, tales como el Rey Moreno o Súper *Achachi*. Como ya he expuesto anteriormente respecto a estas últimas, también están atravesadas por controversias y tensiones, dado que los propios sujetos racializados no se sienten representados por los estereotipos de dichos elementos, como tampoco por estas danzas como el caporal y la morenada. Aun así, conviven con ellas, pero buscando destacar sobremanera sus expresiones como experiencias originales de su cultura con el fin de que se comprenda que lo uno es una representación repleta de simplificaciones o prejuicios mientras lo otro está cargado de una legitimidad única.

Aquí entra en juego lo que se decide mostrar, la “verdadera” identidad que ya no necesita de representaciones, pues esos cuerpos territorios pueden hablar por sí mismos, dado que han logrado llegar a los lugares a los que antes no les era posible desplegando siempre sus danzas junto a sus luchas.

Algo parecido ocurrió con la Chola trans cuando decidió quitarse la máscara que investía con una identidad femenina, pero que no se correspondía en absoluto con su feminidad e identidad particulares. Aquí, la hierofanía se produjo al quitarse la máscara, reconocerse tal cual es y asumiendo su propia identidad, sacralizando ese cuerpo territorio trans. Puesto que había que superar ese lugar liminal de no ser ni lo uno ni lo otro, había que des-ocultar para sanar, reconocer y reivindicar lo que en definitiva “se es”. Es posible ver aquí, entonces, una yuxtaposición más de espacios simbólicos incompatibles en el espacio movimiento que se produce performativamente como espacio de negociación

⁸⁹ Tal vez sería interesante realizar un estudio que ahonde más al respecto de cuál es el sentido que los sujetos le atribuyen a estas máscaras en cuanto a su potencial ritual.

(Bhabha, 2013). Pero, además, un cuerpo-territorio profano dispuesto para la hierofanía, convertido en un cuerpo sagrado y heterotópico.

De este modo, pensar en el cuerpo como territorio conduce inevitablemente a observar cómo está vestido, cuáles son las influencias estéticas y los símbolos que es posible encontrar en su investidura. Respecto a esto, ya me he referido a los regionalismos que podemos observar en los trajes y los localismos que representan de manera muy particular, sensorial y simbólica, a la bolivianidad. En tanto elementos que narran el espacio, también participan en la creación de una comunidad de sentimiento con la cual identificarse y de la cual “sentirse” parte. Por otro lado, los elementos que aluden a criaturas mágicas o animales que se encuentran en la naturaleza de los territorios andinos, también implican modos de identificación con el mundo y la cosmovisión de lo ancestral. Ya he mencionado la vestimenta de las culturas tarabuco, presentes en el pujllay, con sus elementos intertextuales de los tejidos, que revelan la cosmovisión y la memoria del pueblo. Lo mismo ocurre con las *tullmas*⁹⁰ visibles en las trenzas de las mujeres que participan en la mayoría de las diferentes danzas, que remiten a una forma prehispánica de decorar el cabello y así sucede con las trenzas de las bailarinas de la Saya, que es un elemento ligado a la ancestralidad e identidad afrodescendiente. Pero también hay muchas alusiones que narran las formas *ch'ixis* que atraviesan la cultura e incluyen diversos aspectos vinculados a lo colonial o lo castrense, entre otros. Así, podría mencionar, por ejemplo, los pantalones de corte militar del Caporal, las espuelas del pujllay, las monteras en este último y los tinkus o la vestimenta de chola que todavía se sigue utilizando con sus variantes en la vida cotidiana del norte argentino, Bolivia, Chile y Perú, aunque en este caso se suele llevar un traje de gala. Este traje se compone de elementos heredados de la época colonial, como el sombrero bombé, el tipo de camisas y las polleras con múltiples enaguas.

Otro objeto presente en buena parte de los trajes, en el que se entrecruzan lo ancestral y lo colonial, como así también cuestiones de clase y género, es el *topo* o *topu*, una especie de prendedor metálico de tamaños muy variados⁹¹.

No solo es un elemento muy significativo desde el punto de vista identitario, sino también poderoso por lo que representa para las feminidades. Era utilizado en tiempos

⁹⁰ Arreglos que se utilizan en las trenzas que tienen un valor identitario de los pueblos andinos originarios ya que son prehispánicos. Los hay de diferentes formas, según la región, siempre se usan de a pares en la cultura aymara.

⁹¹ Los hay desde muy pequeños hasta más de treinta centímetros

prehispánicos y preincaicos (Fernández Murillo, 2015)⁹² de varias maneras, ya que no solo servía (y aún se lo usa) para sujetar la ropa y como aguja para el tejido, sino que detentaba poder y jerarquía según el tamaño y material con que estaba hecho, aunque igualmente lo usaban mujeres de todos los estratos sociales. También ha sido utilizado como arma de defensa propia específicamente femenina ante ataques o intentos de abuso masculino, hecho hasta tal punto recurrente que ha dado nacimiento a la figura jurídica de la muerte por “topazo” (Fernández Murillo, 2015).

Durante la época colonial, la Iglesia Católica había asociado el uso de los topos con la brujería y la idolatría. Asimismo, durante “la gran rebelión” de Túpac Amaru iniciada en el Cusco en 1780, la Corona Española prohibió cualquier tipo de emblemas o símbolos que remitieran a lo indígena, con lo cual ya no se podían usar topos con sus típicas formas antropomorfas o zoomorfas (Fernández Murillo, 2015), por lo que dichos motivos se cambiaron por ornamentos botánicos o utensilios de cocina como cucharas o tenedores. Pero nada pudo impedir que se sigan utilizando hasta hoy, por lo que se podría decir que representan un elemento de resistencia y resiliencia. En el contexto de la celebración, es posible encontrar este tipo de prendedores no solo en la ropa de la Chola Antigua o en los sombreros, sino también en las ofrendas de los autos de cargamento, aunque estos suelen ser de tamaños exageradamente grandes.

Igualmente, debo remarcar que el traslado de las danzas de las zonas rurales a las urbanas desprendió a muchas de las danzas de su sentido ritual, con lo cual también produjo otras interpretaciones respecto a los elementos mágicos como las máscaras. Asimismo, la patrimonialización y la folklorización generaron cambios tanto en ellas como en la música, por lo que en muchos casos se perdió el sentido ritual de las sonoridades o de bailes que eran ejecutados con fines concretos, en general relacionados con los ciclos de la naturaleza, las siembras y cosechas y los tiempos de la lluvia y la sequía.

También se produjeron cambios a nivel estético, no solo visibles en la vestimenta sino también respecto a formas híbridas de concebir lo bello en un mundo cada vez más globalizado. Así como en el Gran Poder, la Gran Ofelia se inspiró en las *vedettes* de la época para impulsar una revolución en el traje de la morenada, creando un nuevo personaje e influyendo incluso en otras danzas, y la kullawada se apropió de los pantalones Oxford y las camisas con la cara del Che Guevara, como expresiones políticas y estéticas, hoy podemos seguir viendo transformaciones como las de la pollera del tinku

⁹² Se los ha encontrado en ofrendas funerarias de Tiwanaku entre el 400 y el 1100 dC. (Fernández Murillo, 2015)

que se ha alargado hasta rozar el suelo o las fraternidades de danza donde hombres y mujeres bailan vistiendo *jeans* y remeras con su denominación.⁹³

Otras transformaciones estéticas se encuentran relacionadas con el cambio de paradigmas vinculadas a la defensa del medio ambiente y de una mayor concientización respecto de la salvaguarda de animales en peligro de extinción y, que impactan, por ejemplo, en el uso extendido del arte plumario en general. Entonces, en algunos casos, los materiales orgánicos provenientes de animales como las propias plumas o las pieles se han reemplazado por elementos sintéticos del estilo *animal print* o peluche. Aunque aún no existe en el mercado un sustituto para las plumas decorativas, en lugar de recurrir a las que provienen de aves más exóticas de colores brillantes, se emplean otras más comunes que son coloreadas con tintes artificiales.

En este proceso también ocurren las transformaciones que bien podríamos llamar hibridaciones, que conllevan nuevas interpretaciones que fomentan la creación de nuevos estilos, pasos de baile y coreografías que reinterpretan y reterritorializan estas danzas y estos cuerpos, como a la memoria cultural.

Finalmente, resulta inevitable pensar en los cuerpos que además de danzantes, son sonoros. Es decir, estos narran desde el sonido e impactan en los cuerpos-territorios de quienes observan, haciéndolos partícipes del ritmo corporal de la danza. El estremecedor golpe⁹⁴ en el suelo producido por decenas de Caporales con los cascabeles de las botas a la par de sus gritos aguerridos, el pesado pisar de las *ushutas* con espuelas del pujllay, el peculiar silbido de aquellos instrumentos de la Comparsa Tupiza o los cánticos de la Saya acompañado por el sonar de las guanchas y las cajas, que generan una idea y una identificación del otro exótico o distinto. Así, como se narra el sujeto bailarín desde las danzas, creando en el espectador una especie de admiración, al mismo tiempo participa de un relato que se enmarca dentro de otras identidades, de la bolivianidad pero también de toda la diversidad que esa categoría pluriétnica contiene.

Desde una mirada más general, el cuerpo como lugar entregado a ser sacralizado, investido de símbolos y de signos dispuestos para la acción ritual, sigue una serie de reglas previstas donde el discurso kinésico acordado e interpretado por todos los

⁹³ Esto es muy común tanto aquí como en Bolivia, sobre todo en las entradas universitarias. En el año 2021 la entrada de Caporales de San Simón, por ejemplo, se presentó con este atuendo en la celebración de Luján.

⁹⁴ Al indagar sobre el significado de los golpes en el suelo entre los entrevistados, han surgido expresiones interesantes: “Es como que mostramos una fuerza que tenemos nosotros, es la fuerza que tenemos nosotros, la pisada, cuando bajamos queremos demostrar que tenemos esa agilidad, que tenemos presencia” (bailarín de caporal); “Pisar fuerte significa, o sea lo hacemos más que nada para marcar para dejar nuestra huella” (bailarina de tinku).

participantes se adecua al rito practicado, de modo que dicha sacralización es creadora de realidad. Con lo cual, este sistema de reglas compartidas en el que se concatenan representaciones y sentimientos mediante diferentes acciones como el rezo, tocar el manto de la virgen, sahumar, arrodillarse al pasar frente a la Virgen, desfilar bailando frente a ella, persignarse, peregrinar en procesión cantando en idiomas aymara y quechua, entre otras, refuerza una serie de pertenencias distintas, como a la fe católica, a la hermandad de los cuerpos-territorios consagrados bolivianos y argentinos, al mismo tiempo. Estos cuerpos que narran creencias, culturas, modos de ser y hacer son creadores de una “comunidad de sentimiento” (Appadurai, 2001), que contiene en su interior a muchas más, que al peregrinar a Luján abre un ciclo de prácticas que durarán todo un año, hasta que se inicie un nuevo ciclo. La hierópolis, así se emplaza como una arena más de discusión sobre los cuerpos-territorios que la habitan, ya sea fija o temporalmente.

Conclusiones

En este trabajo me propuse, desde una perspectiva interdisciplinar, identificar los modos de construcción de la memoria cultural y la identidad de la colectividad boliviana en Argentina, en el contexto de la peregrinación de la Virgen de Copacabana a Luján. Enfocándome principalmente en la dimensión espacial, he propuesto una indagación mediante escalas que van desde lo nacional, lo regional, lo urbano, lo barrial y lo corporal que se pueden ver reflejadas en la construcción del espacio de negociación de la fiesta.

Entendiendo que el pasado se nos presenta en el aquí y ahora, y que no es algo que nos es lejano, sino que estructura tanto los modos de ser y hacer como el establecimiento de luchas reivindicativas para transformar las realidades. De manera que ese pasado nos afecta en tanto no queda “allí sepultado”, sino que vuelve constantemente de diversas formas y afecta, vibra y resuena en el cuerpo presente (Macón y Solana, 2015). Más aun, cuando se nos presenta en formas de hacer sostenidas en el tiempo que, en tanto prácticas permeables y no fosilizadas, guardan creencias compartidas a través de la memoria comunicativa y cultural, constituyéndose como tramas en este presente que forman parte de la nueva urdimbre que construye y resignifica dichas memorias.

Esto también se suma a la forma en que el paisaje afecta a los sentidos. La multiplicidad de colores, los sonidos, los aromas y sabores se disponen de un modo que impactan en y desde lo sensorial, de tal modo que el espacio movimiento queda impregnado de experiencias que dotan de valor y sentido el lugar en el que transcurre la fiesta (Best, 2019). Aunque se desarrolla en un tiempo efímero, se emplaza el inicio de un ciclo que extiende en su acontecer un marco para reforzar las identidades. De este modo, no solo he pretendido pensar desde una epistemología *ch'ixi*, sino también he caracterizado las maneras de hacer y a las identidades desde este prisma que resulta más adecuado que el concepto de mestizo, denominándolas como *ch'ixis*.

Asimismo, me acerqué al paisaje de la fiesta atendiendo a la dimensión protagónica que adquiere el paisaje sonoro, para indagar más concretamente en las afectaciones que produce desde la experiencia de los sentidos y como modo de producción de un espacio de negociación de las identidades y de construcción de la memoria cultural. Me he encontrado, así, con múltiples problemáticas que tensionan el orden establecido y muchas otras que reclaman reivindicaciones étnicas, de clase, de género y jerárquicas, entre otras. Por tanto, también comprendo que este espacio ritual es una arena de lucha política, que

en ocasiones desordena y rompe el equilibrio para volver al orden establecido, pero en otras produce transformaciones profundas y duraderas.

Como se ha podido observar, las locuciones que se escuchan desde el palco central de la celebración son performativas, y por tanto detentan la fuerza ilocucionária, mágica, que le confiere realidad (Peirano, 2001), del mismo modo que el ritual (Turner, 2002), las danzas, los simbolismos en los trajes, las máscaras y la música, que operan en conjunto con los sabores y olores de la feria. Por tanto, de entre todos los escenarios que he identificado en la fiesta, aquel que permanece más en el tiempo y que presenta un mayor despliegue de representaciones y produce mayor efecto afectivo, dada la multiplicidad de expresiones, colores y sonidos, es el que enmarca al sonotopo de las entradas folklóricas. Además, este escenario móvil es el que convoca a una mayor cantidad de participantes y espectadores, dado su exotismo y su espectacularización, con lo cual favorece una verdadera experiencia afectiva. La confluencia de una numerosa asistencia tanto de agentes internos como externos a la comunidad, que además acuden desde dentro y fuera de la ciudad, como del interior y exterior del país, estimula la retroalimentación en la que se fija este espacio más como una experiencia cultural y religiosa.

De este modo, si bien se trata de actos y expresiones devocionales, pudo observarse que al mismo tiempo producen la espectacularización de la fiesta, en tanto no solo se despliegan durante mucho más tiempo en su escenario que las otras prácticas y son el atractivo central para el público, sino que son el motivo principal que muchos de los sujetos destacan como distintivo y que, según expresaron en las entrevistas, sirve para “demostrar la cultura”.

Igualmente, permiten identificar esta expresión de la religiosidad como un modo de hacer propio e intrínseco al colectivo, ligado a un “sentir” que los hace parte de una comunidad de sentimiento, hayan o no conocido Bolivia, dado que muchos de los participantes han nacido en Argentina. Además, como se ha visto, los ciclos en las culturas andinas tienen especial relevancia y mientras en cada peregrinación se abre un ciclo que dura un año, cada vez que se baila por primera vez para la Virgen o cada vez que se hace una promesa, se debe bailar tres veces consecutivas como agradecimiento, esto implica que los sujetos estén ligados en su vida cotidiana a los efectos de dicha promesa ritual.

Del mismo modo, se ha podido notar como la posibilidad de delinear “identidades narrativas” (Ricoeur, 1996), que exceden el discurso hablado o escrito y en las que la acción de contar una historia se despliega la capacidad de generar tramas causales entre el pasado, el presente y el futuro, mediante un relato que tiene lugar en el espacio

heterotópico y al mismo tiempo lo constituye, permite visualizar con más claridad la producción de identificaciones que son perdurables en el tiempo y resultan comprensibles para quienes participamos en la fiesta.

En este sentido, he identificado en la imagen y los sonidos que las danzas y músicas nos presentan, a las narrativas que expresan la pertenencia de los sujetos tanto a las culturas andinas, como así también a una identidad migrante, que apelando a la reterritorialización de sus prácticas conlleva el enriquecimiento cultural de los lugares donde se establecen las colectividades bolivianas.

Por otra parte, el haber organizado el abordaje mediante las escalas narrativas que remiten a diferentes tiempos y espacialidades que se yuxtaponen en el “aquí y ahora”, me ha permitido observar cómo las prácticas performativas se constituyen en los principales instrumentos de la construcción de la memoria cultural y la identidad.

Así, la narrativa ancestral/colonial le otorga un marco a las otras dos, ya que las diversas formas de expresión en el ritual religioso, que son inseparables de los modos de hacer en la migración del colectivo boliviano, se enmarcan en lo *ch'ixi*, producto de la yuxtaposición de sentimientos, acciones, identificaciones, modos de hacer y ser que han dejado el colonialismo, las consecuentes resistencias de las cosmovisiones andinas ante la colonización, la desterritorialización y reterritorialización de las prácticas culturales.

De este modo, danzas como la saya, con su arte político del reclamo por los derechos de los afrodescendientes que ligán mediante la danza y la música su cosmovisión ancestral, la morenada cuya representación revierte la posición de la servidumbre y propone una discusión respecto a cuestiones jerárquicas y el pujllay, que expresa su cosmovisión también desde la intertextualidad en la plástica de los trajes tejidos, mientras demuestra a través de su in-corporación (Sigl, 2012a) que ha vencido al español, se constituyen en un nexo con el pasado que por un lado me permitió desentramar la urdimbre de lo *ch'ixi* y, por el otro, atender a ciertos debates que permanecen vigentes y que se materializan en las otras narrativas presentes.

Respecto de la narrativa nacional migrante/nacional local, me permitió comprender como operó la doble desterritorialización y reterritorialización de las prácticas, en una primera instancia, como modo de construir un espíritu nacional y, en una segunda, como modo de supervivencia fuera de dicho territorio nacional.

Pero, además, esta narrativa dejó expuesto a ese tercer espacio de negociación en la heterotopía de la fiesta en el que, dentro de una hierópolis presentada históricamente como un lugar destinado a elevar el espíritu nacional argentino que es puesto al amparo

de la Virgen de Luján, madre emperatriz de América y que es el sitio que acuna a todos los hijos de la migración que necesiten resguardo, termina por invertir el sentido.

Consecuentemente, ese escenario en el que el sentimiento nacional argentino, se elevaba por sobre cualquier particularidad étnica o nacional migrante, queda igualado a la revalorización de ser boliviano en la migración. De modo que, sin abandonar lo que se reconoce como “raíces”, le añaden valor a la cultura en un triple sentido, enriqueciendo la cultura argentina como casa de migración, evitando caer en el desapego que subsume a la diversidad bajo un espíritu nacional homogeneizante y recordando nuestra parte originaria y ancestral, que no es capaz de desandarse de lo que la colonización ha hecho con ella, aunque si puede reindianizar su manera de pensarse y concebirse como *ch'ixi*.

Estas prácticas desterritorializadas y reterritorializadas, han generado nuevas formas de hacer y de identificarse también en los países a los que las comunidades han migrado. Dado que, por una parte, se han establecido nuevos localismos y comunidades de sentimiento, especialmente desde la llegada de las familias desde diferentes regiones de Bolivia. Aunque ello no impidió que hoy muchos adopten otros regionalismos que están más ligados a advocaciones que adoptaron las comunidades donde se establecieron en este país o las fraternidades en las que se sumaron a bailar, al ubicarse sus filiales en alguna región o ciudad particular. Por otra parte, como ha quedado expresado, una de las razones por las cuales muchos de los bailarines plantean su retorno al origen ha sido el acercamiento a la danza, lo que la convierte en un elemento aglutinante fundamental en la construcción de identidades. De este modo, entre quienes he entrevistado existen cuatro grupos compuestos por quienes han migrado y ya bailaban en Bolivia, quienes han migrado y se acercaron a las danzas al llegar a la Argentina, quienes migraron desde muy pequeños y empezaron a bailar acá y aquellos que son nativos descendientes de primera, segunda y hasta tercera generación de bolivianos. Todos ellos reconstruyen sus vínculos con las ancestralidades mediante estas expresiones culturales.

En este sentido es que considero que existe una performatividad en estas prácticas como creadoras de identidades, al mismo tiempo permeables respecto a las modificaciones que se van sucediendo en el contexto del cruce de culturas, cosmovisiones y prácticas que la vida cotidiana nos habilita. Esto se ve reforzado por la relación natural que se establece con los ciclos, donde bailar no solo implica participar de las actuaciones, sino que se convierte en un estilo de vida marcado por esos tiempos y espacios que se transitan.

De este modo, la expresión de bolivianidad (Grimson, 2011a) como un modo especial de ser y hacer, se comparte en todos los sitios donde hay comunidades connacionales y se

caracteriza por este rasgo particular de la utilización del espacio público en aquellos lugares donde se fomentó y afianzó el espíritu comunitario mediante diferentes formas de organizaciones barriales, religiosas y laborales. Esto ha quedado demostrado en el modo en que se ha ido desarrollando a lo largo de los años la celebración en la ciudad y en los acuerdos políticos que se produjeron en el contexto de la misma. Pero además, esta particularidad cultural de tendencia sostenida de la migración, le ha impreso un carácter internacional a algunas de estas entradas y, como es el caso de esta que se realiza en Luján, Avenida de Mayo y del Barrio Charrúa, existen otras como la Fiesta Multicultural Fe y Cultura en San Pablo, Brasil y la dedicada a Copacabana en Santiago de Chile, el Festival Boliviano de Manassas, que se realiza en Virginia, Estados Unidos, la de Atocha-Cibeles en Madrid, la de la Fiesta Nacional de Bolivia en Barcelona y la de la Virgen de Urkupiña de Santa Cruz de Tenerife en España (Dawidiuk y Vogel, 2022). Cada una de estas celebraciones trae aparejada la intención de mantener la unidad y luchar contra el desarraigo que trae la migración. En este sentido, la construcción de una memoria cultural siempre se mantiene activa, más allá de las tensiones que puedan surgir en cada lugar.

Como señala Fortunato Mallimaci, las modernidades “no suplantán a las religiones o religiosidades, sino que crean sus propios tipos de modernidades religiosas” (Mallimaci, 2015). En este sentido, podemos ver que las transformaciones que tiene lugar en estas celebraciones son parte de prácticas culturales vivas, pero también del proceso de divulgación y afianzamiento que se produce con su patrimonialización, no libre de tensiones que entran en pugna en las arenas de la negociación del espacio que genera constantemente, sus propias resistencias y luchas hacia adentro de las celebraciones.

Por tanto, más allá de la discusión que pueda entablarse respecto a la folklorización o a la homogenización de las danzas con la intención de sostener un espíritu nacional, como afirman Lara Barrientos y Córdova (2011), existe una realidad en la que cada año en Bolivia tienen lugar más de mil doscientas entradas en los distintos departamentos que componen el territorio boliviano que se suman a las festividades de los respectivos pueblos. Las más destacadas en cuanto al número de participantes y despliegue son el Carnaval de Oruro, El Gran Poder en La Paz o la peregrinación de la Virgen de Urkupiña en Cochabamba, todas ellas con características muy similares y con diferencias vinculadas a su historia y a particularismos regionales. Además, este tipo de celebraciones se replican en cada país, ciudad y barrio en que habita la comunidad boliviana.

En este sentido es que considero que en el hacer de estas expresiones religiosas particulares y diversas, cuyas raíces se remontan a cientos de años de prácticas

ininterrumpidas, también se produce una ancestralización. Es decir, al haber recreado y reinterpretado la fe católica en un entorno fuertemente ligado a las creencias ancestrales y en el propio dinamismo de la yuxtaposición de prácticas de lo *ch'ixi*, la religiosidad católica y la cosmovisión andina han ido de la mano en la creación de nuevas ancestralidades en al *Abya Yala*.

Se ha podido ver entonces cómo “los paisajes religiosos presentan procesos de construcción de alteridades [...] dentro de los mismos territorios definidos” por las religiones (Ludueña, 2014). Y es aquí donde emerge la escala narrativa que atiende a una escala más reducida y cercana en los tiempos de la historia, remitiendo al cuerpo como territorio habitado y escénico. La investidura misma que hace que el bailarín asuma un papel protagónico donde debe tomar la forma de un personaje, ya sea aguerrido, sensual y delicado, de Caporal o de Chola Antigua que detenta poder, convierte al cuerpo en heterotópico. Un cuerpo otro en un espacio otro, yuxtapuestos ambos. Además, al constituirse en la fiesta como ese lugar liminal donde se alterna entre una identidad migrante y una local preponderante, que se va revirtiendo con el ritual, la negociación de las identidades y las luchas reivindicativas, ese cuerpo también deviene en territorio de disputa política. Esto se pudo observar en la puja por la desjerarquización en las danzas mayoritarias y minoritarias, las luchas de clase y étnicas, como así también las tensiones en torno a los criterios de representación de los sujetos que se ajustan más a modos peyorativos y estigmatizantes de interpretar, por ejemplo, a las comunidades afrobolivianas o a las poblaciones del chaco respecto del canibalismo, entre otras.

Se ha podido ver cómo el espacio de la fiesta es habilitador de acciones y de identidades y la performatividad del ritual perdura más allá de la materialidad de los espacios y de los cuerpos.

Finalmente, aunque la primera motivación de los participantes es la devoción, la inevitable espectacularización que se produce en el escenario de las entradas folklóricas, no solo tiene una impronta performativa desde discurso y el ritual, sino desde el mismo lenguaje kinestésico de los cuerpos que asisten y alientan una celebración que cada vez se hace más multitudinaria. Este crecimiento se ha producido a la par de un sinnúmero de transformaciones a nivel social que favorecieron a la integración del colectivo, pues los acuerdos llevados a cabo en el contexto de la fiesta han contribuido al mejoramiento en las condiciones de vida de la comunidad boliviana local, sobre todo respecto a sus fuentes laborales de producción y comercialización.

Pero además al establecerse como un atractivo turístico local de gran envergadura, dada la afluencia de decenas de miles de participantes hacia la ciudad y la convocatoria de una amplia gama de espectadores, ha logrado integrarse en la agenda pública a nivel municipal. De este modo, dicho organismo estatal local es quien garantiza el ordenamiento del espacio de la fiesta, el corte de calles, dispone seguridad y diferentes servicios, como así también ofrece el museo municipal para la exposición de una muestra de trajes, objetos y los mantos de años anteriores, a la vez que utiliza el evento para la promoción turística de la ciudad.

Solo queda por decir que, así como la epistemología *ch'ixi* que se revela en el mismo espacio de la celebración y abre el camino hacia la decolonización del pensamiento, su puesta en práctica permite realizar actos decoloniales que, según mi perspectiva, se relacionan con la visibilización, el apoyo y la participación en estas fiestas de los sentidos, que han dejado su intimidad para integrarnos recíprocamente.

Bibliografía

- Agostino, H. (2003). Comunidad boliviana en La Matanza. *Junta de Estudios Históricos, Geográficos y Estadísticos del Partido de La Matanza*. (3). La Matanza: Universidad de La Matanza.
- Anderson, B. (2007). Comunidades imaginadas. México: FCE.
- Antropólogos del Surandino (ASUR) (2017). EL arte textil de los jalq'a y de los tarabuco. Sucre: Museo ASUR.
- Appadurai, A. (2001). La modernidad desbordada. Buenos Aires: FCE.
- Assmann, J. (2008). Religión y memoria cultural. Buenos Aires: Lilmod.
- Arancibia Andrade, F. (2016). La diablada americana. Cochabamba: Kipus.
- Aruquipa Pérez, D. (2018). La China Morena se acorta la falda. *Página siete*. <https://razacomica.cl/sitio/2019/05/10/la-china-morena-se-acorta-la-falda-la-revolucion-estetica-de-las-travestis/>
- Barelli, A (2012). Pertenencias y conflictos en el campo social: la Virgen de Urqupiña como capital en disputa en la comunidad boliviana de San Carlos de Bariloche. *Revista Sociedades de Paisajes Áridos y Semiáridos*, 4(6), 149-167.
- Bhabha, H. (2013). Nuevas minorías, nuevos derechos. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ballivián Salek, P. (2015). Bolivia en movimiento. La Paz: Impresiones gráficas Virgo.
- Ballivian, M. (2014). La Saya afroboliviana. La Paz: Gráfica Digital Print.
- Best, S. (2019). Silvan Tomkins, arte y afecto. Depetris Chauvin, I. y Taccetta, N. (comps.) *Historia y cultura visual* (21-30). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Behoteguy Chavez, G. (2013). Rostros de la Virgen del Altiplano. En MUSEF, *Iglesias y Capillas en el Altiplano de La Paz y Oruro* (133-152). La Paz-Oruro: MUSEF
- Bleger, M. (2021). Escalas narrativas: reflexiones en torno al proceso de jerarquización en los discursos y la espacialización de la memoria en territorio mapuche. *Tabula Rasa*, 39, 241-258.
- Bru, J. (2006). El cuerpo como mercancía. En Nogué, J. y Romero, J. (eds.). *Las otras geografías* (465-491). Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Butler, J. (2019). El género en disputa. Buenos Aires: Paidós.
- Campos López, E. (2016). Pujllay entre ceremonias y misticismos. *Diario Correo del Sur* https://correodelsur.com/ecos/20160214_pujllay-entre-ceremonias-y-misticismos.html
- Carballo, C. (2012a). La corporalidad como nuevos territorios de especialidad religiosa. *Espaço e cultura*, 32, 61-78.

- Carballo, C. (2012b). Corporalidad e identidad del gaucho peregrino. *Espacio y Desarrollo*, 24, 57-74.
- Carballo, C. (2012c). Caminos del peregrino gaucho. *Espaço e cultura*, 31, 80-93.
- Carozzi, M. (coord.) (2011). *Las palabras y los pasos: etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Gorla.
- Carney, G. (2007). Música e lugar. En Lobato Corrêa, R. y Rosendahl, Z. *Literatura, música e espaço* (pp.123-150). Río de Janeiro: EdUERJ.
- Casanello, C. (2016). Migración, identidad y memoria. Bernal: UNQ.
- Castillo Compte, L. (2021). Arte mariano en Latinoamérica: La iconografía religiosa como mecanismo de control y sello de identidad durante la Conquista. *Ensayos*, 92, 79-97.
- Cerutti, M. (2016). Procesiones andinas de alta montaña. Salta: EUCASA.
- Chartier, R. (1992). El mundo como representación. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Costilla, J. (2010). El milagro en la construcción del culto a Nuestra Señora de Copacabana. *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas*. 39, 35 – 56.
- Cravino, M. (2018). Política migratoria y erradicación de villas de la Ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura militar: la expulsión de migrantes de países limítrofes. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 5(10), 76-93.
- Cubillos, A. (2015). La importancia de la interseccionalidad para la investigación feminista. Oxímora. *Revista Internacional de Ética y Política*, 7, 119-137.
- Curiel Pichardo, O. (2014) Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial social en Otras formas de (re) conocer. En *Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*. País Vasco: Azkue Mendia Irantzu et. Al. Universidad del país Vasco.
- Dawidiuk, C. y Vogel, C. (2017). Visibilización social, religiosidad y estrategias identitarias de reafirmación cultural del colectivo boliviano en Argentina. *VII Jornadas de la División Historia*. Luján: UNLu.
- Dawidiuk, C. y Vogel, C. (2018). Celebración de la Virgen de Copacabana en Luján. Una aproximación al estudio del ritual. *VIII Jornadas de la División Historia*. Luján. UNLu.
- Dawidiuk, C. y Vogel, C. (2019a). Ritual, simbolismo colectivo y territorialidad en la peregrinación a la Virgen de Copacabana en Luján. *III Coloquio latinoamericano: Territorios, fiestas y paisajes peregrinos*. Bahía Blanca: UNS.
- Dawidiuk, C. y Vogel, C. (2019b). La peregrinación de la Virgen de Copacabana en Luján. Aproximaciones a la relación entre música, danza, identidad y espacialidad. En

- Carballo, C. y Flores, F. (comp.). *Geografías de lo sagrado en la contemporaneidad* (155-158). Bernal: UNQ
- Dawidiuk, C. y Vogel, C. (2020a). ¿Una peregrinación extranjera? Espacialidad y estrategias identitarias del colectivo boliviano en Argentina. *Si Somos Americanos*. 20(1), 123-151.
- Dawidiuk C. y Vogel C. (2020b). La máscara como santuario móvil. *Posición*, 4, 1-20.
- Dawidiuk C. y Vogel C. (2021). La Virgen de Copacabana. En Mauro D. (coord.). *Devociones Marianas*. Rosario: Prohistoria.
- Dawidiuk C. y Vogel C. (2022). Heterotopías y musicalidades. Desentramando el paisaje sonoro en la peregrinación de la Virgen de Copacabana a Luján. *Música Oral del Sur*, 19, 11-39.
- De Certeau, M. (1999). La invención de lo cotidiano. México: Universidad Iberoamericana.
- Delgado, M. (1999). El animal público, Hacia una antropología de los espacios públicos. Barcelona: Editorial Anagrama, 3, 36-58.
- De Marco y Sassone, S. (1994). Extranjeros en la Argentina. Pasado, presente y futuro. Buenos Aires: PRIGEO.
- De Melgar, P. (1961). María Emperatriz de América. *La Perla del Plata*, 3 (72), 90-93.
- Expósito, M., Vindel, J. y Vidal, A. (2012). Activismo artístico. En *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (43-50), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- DeNora, T. (2012). "La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810". En: Benzacry, C. (comp.). *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas* (pp. 187-212). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Derrida, J. y Dufourmantelle, A. (2000). La hospitalidad. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Didi-Huberman, G. (2017). Saber-Movimiento. En Michaud, P. *Aby Warburg y la imagen en movimiento* (17-25). Buenos Aires: Libros UNA.
- Femenías, M. (2008). Identidades esencializadas/violencias activadas. En *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 38, 15-38.
- Fernández Romero F. (2021). Transeúntes inesperados. Disputas por el espacio público urbano desde los movimientos travesti trans y de personas con discapacidad. En Arzeno, M. y Fernández Romero, F. (comps.). *Ordenar, regular, resistir* (233-270). Buenos Aires: UBA.

- Flores, F. (2012). Luján como hierópolis. *Revista Universitaria de Geografía*, 21(1), 137-158.
- Flores, F. (2015). Espacialidades peregrinas. *Espaço e cultura*, 37, 116-136.
- Flores, F. (2018). Peregrinos a Luján. *La Perla del Oeste*, 2, 14-17.
- Flores, F. (2020). Paisajes peregrinos de bolivianos migrantes a Luján. En Flores, F. y Seiguer, P. (comps.). *Fronteras de lo sagrado* (pp.123-125). Buenos Aires: Imago Mundi.
- Flores, F. y Giop, T. (2017). Peregrinos migrantes bolivianos a Luján. *Espaço e cultura*, 41, 5-17.
- Foucault, M. (1999). Espacios otros. *Versión*, 9, 15-26.
- Foucault, M. (2008). Topologías. *Fractal*, 48 (12), 39-62.
- Frigerio, A. (2001). Como los porteños conocieron a los orixás. En Picotti, D. (ed.). *El negro en Argentina* (301-318). Buenos Aires: Editores de América Latina.
- Frith, S. (2014). Ritos de la interpretación. Buenos Aires: Paidós.
- García, P. (1961). La Virgen de Bolivia Nuestra Señora de Copacabana. *La Perla del Plata*, 5 (72), 150-152.
- Ginzburg, C. (1999). Mitos, emblemas e indicios. Barcelona: Gedisa.
- Gisbert, T. (1984). El ídolo de Copacabana. La Virgen María y el mundo mítico de los aimaras Yuchux. *Yachay*, 1 (I), 25-39.
- Goffman, E. (1997). La presentación de la persona en la vida cotidiana. Buenos Aires: Arnorrortu.
- Grimson, A. (2011). Relatos de la diferencia y la igualdad. Buenos Aires: Eudeba.
- Grimson, A. (2011b). Los límites de la cultura. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Guido, R. (2016). Reflexiones sobre el danzar. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Hall, E. (2017). La dimensión oculta. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Haesbaert, R. (2013). Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad. *Cultura y representaciones sociales*, 8(15), 9-42.
- Halbwachs, M. (2004). Los marcos sociales de la memoria. Anthropos: Barcelona.
- Kern, L. (2020). La ciudad feminista. Buenos Aires: Godot.
- Klein, A. (2006). Quimbanda y umbanda. Cultos afrobrasileños en el Río de la Plata. *Gazeta de Antropología*, 22 (29).
- Kush, R. (1976). Geocultura del hombre americano. Buenos aires: García Cambeiro.
- La Perla del Plata (LPDP) (1957). *La perla del Plata*, 10 (67), 303-304.
- Lara Barrientos, M. y Córdova, X. (2011). Fiesta urbana en los Andes. Oruro: Latinas Ediciones.

- Leach, E. (1976). *Sistemas políticos de la Alta Birmania*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Le Breton, D. (2021). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Levi, G. (1996). Sobre microhistoria. En Burke, P. (ed.). *Formas de hacer historia* (119-143). Madrid: Alianza.
- Lida, M. (2010). ¡A Luján! Las comunidades de inmigrantes y el naciente catolicismo de masas, 1910-1934. *Revista de Indias*, 50(250), 809-836.
- Lindón, A. (2011). Las narrativas de vida espaciales. En Nates, B. y Londoño, F. (coords.). *Memoria, espacio y sociedad* (13-32). Barcelona: Anthropos.
- Lindón, A. (2017). La ciudad movimiento: cotidianidades, afectividades corporizadas y redes topológicas. *In Mediaciones de la Comunicación*, 12(1), 107-126.
- Lobato Correa, R. (2011). Las formas simbólicas espaciales y la política. En Zusman, P., Haesbaert, R., Castro, H. y Adamo, S. (ed.). *Geografías Culturales Aproximaciones, intersecciones y desafíos*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- López Cueca, A. (2018). ¿Pero esto qué es? Del arte activista al activismo artístico en América Latina. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, 8, 17-28.
- Ludueña, G. (2014). Ritual, narrativa e imaginación religiosa descentrada en espiritualidades católicas contemporáneas. Una mirada desde la periferia. *Miríada*. 6 (10), 89-114.
- Macón, C. y Solana, M (2015). Introducción. En Macón C. y Solana M. (comps.) *Pretérito indefinido* (11-40). Buenos Aires: Título.
- Machaca, A (2011). *Los sikuris y la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral*. Tilcara: Municipalidad de San Francisco de Tilcara.
- Mallimaci Barral, A. (2011). Migraciones y géneros: Formas de narrar los movimientos por parte de migrantes bolivianos/as en Argentina. *Revista de Estudios Feministas*. 19(3), 751-76.
- Mallimaci Barral, A. (2022). Migraciones bolivianas hacia la Argentina: una historia de ausencias y presencias. En: Bindi, S. y Carbonelli, M. (coords.). *Cuerpos políticos y política de los cuerpos* (59-83). Buenos Aires: CEOL-CONICET.
- Massey, D. (2012). Imaginar la globalización: las geometrías del poder del tiempo-espacio. En Albert A. y Berroch N. (eds.), *Doreen Massey. Un sentido global del lugar* (130-155). Barcelona: Icaria.
- Matoso, E. (2008). *El cuerpo, territorio escénico*. Buenos Aires: Letra Viva.

Matoso, E. (2011). El cuerpo, territorio de la imagen. Buenos Aires: Letra Viva.

McDowell, L. (2000). Género, identidad y lugar. Madrid: Ediciones Cátedra.

Melella, C. (2016). Migrantes de países andinos en la Argentina. Buenos Aires: Biblos.

Ministerio de Culturas y Turismo. Estado Plurinacional de Bolivia (MCyT.EPB) (2018). Musica, danza y canto de la saya afroboliviana. <https://www.minculturas.gob.bo/musica-danza-y-dignidad-afroboliviana/>

Ortiz, R. (2005). Otro territorio. Bernal: UNQ.

Ochoa P. y Otero C. (2018). Wakas en luna llena. Aspectos sobre ritualidad andina en el sector central de la Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina). En Bustamante Zenteno R. y Antequera Durán N. (eds.), *Concepciones sobre el clima en el mundo andino* (39-58). Cochabamba: Proyecto QhapaqÑan.

Pavis, P. (2018). El análisis de los espectáculos. Buenos Aires: Paidós.

Peirano, M (2001). Rituais como estratégia analítica e abordagem etnográfica. Brasília: Universidade de Brasília.

Proaño Gómez, L. (2017). Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano. *Telón de Fondo* (vol.26).

Rajewsky, I. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermédialités*, 6, 43–64.

Reguillo, R (1998). De la pasión metodológica o la (paradójica) posibilidad de la investigación. En Mejía Arauz, R. y Sandoval S. (coords.). *Tras las vetas de la investigación cualitativa, Perspectivas y acercamientos desde la práctica*. (17-38) México: ITESO.

Revilla Orías, P. (2014). De coronaciones y otras memorias. Afrobolivianos y Estado Plurinacional. *T'inkazos*. (36), 121-131.

Ricoeur, P. (1996). Sí mismo como otro. Madrid: Siglo XXI.

Ribeiro, D. (2019). Pequeño manual antirracista. Sao Pablo: Schwarcz S.A.

Rivera Cusicanqui, S. (2013). Lxs artesanxs libertarixs y la ética del trabajo. Buenos Aires: Tinta limón.

Rivera Cusicanqui, S. (2015). Sociología de la imagen. Buenos Aires: Tinta limón.

Rivera Cusicanqui, S. (2018). Un mundo Ch'ixi es posible Buenos Aires: Tinta Limón.

Rodríguez, C. (2015). El infierno en negro también mata. *Página 12*, <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-271542-2015-04-28.html>

Rosendahl, Z. (2009). Hierópolis y procesiones: lo sagrado y el espacio. En Carballo, C. (Ed.). *Cultura, territorios y prácticas religiosas* (43-56). Buenos Aires: Prometeo.

- Rosendahl, Z. (2018) Espaço, o sagrado e o profano. En *Uma procissão na geografia*. Rio de Janeiro: EDUERJ.
- Salinas Izurza (2015). Tinku: Historia, misticismo y cultura en los Ayllus del norte de Potosí- Bolivia. Sucre: Casa de la Libertad.
- Santamaría, D. (2010). El retorno del evémero. Jujuy: Purmamarca Ediciones.
- Santos, M. (2000). La naturaleza del espacio: técnica y tiempo. Razón y emoción. España: Ariel.
- Sassone, S. (2007). Migración, religiosidad popular y cohesión social: bolivianos en el área metropolitana de Buenos Aires. En Carballo C. (comp.). *Diversidad cultural, creencias y espacios. Referencias empíricas*. Lujan: Universidad Nacional de Lujan.
- Sassone, S. y Cortés, G. (2014). Escalas del espacio migratorio de los bolivianos en la Argentina: entre la dispersión y la concentración. En Solé, C., Parella, S. y Petroff, A. (coords.) *Las migraciones bolivianas en la encrucijada interdisciplinar: evolución, cambios y tendencias*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Semán, P. (2010). Diferencia y transversalidad en la religiosidad de los sectores Populares. En *Apuntes de investigación*, 18, 71-107.
- Sigl, E. (2012a). No se baila así no más... Tomo I. La Paz: E. Sigl y D. Mendoza Salazar.
- Sigl, E. (2012b). No se baila así no más... Tomo II. La Paz: E. Sigl y D. Mendoza Salazar.
- Simas, L. y Rufino L. (2020). Encantamento. Rio de Janeiro: Mórula.
- Soja, E. (1996). Thirdspace. Oxford: Blackwell.
- Smith, S. (1994). Soundscape. *Area*, 26(3), 232-240.
- Szmukler, A. (2015). Bolivianos en la diáspora. Buenos Aires: Teseo.
- Thompson, E. (1992). Folklore, Antropología e Historia Social. *Entrepasados*. 2(2), 63-86.
- Thompson, E. (1995). *Costumbres en común* (520-593). Barcelona: Crítica.
- Tuan, Y. (1977). Space and Place. Londres: Arnold.
- Turner, V. (1999). La selva de los símbolos. México: Siglo XXI.
- Turner, V. (2002). La antropología del *performance*. En Geist I. (comp.), *Antropología del ritual* (103-144). México: Escuela Nacional de Antropología e historia.
- Geist, I. (2002). Introducción. En Geist, I. (comp.), *Antropología del ritual* (5-12). México: Escuela Nacional de Antropología e historia.

Vargas Luza

Material audiovisual:

Meola, K. (2012). *Estamos Aquí: Una Historia de AfroDescendientes Bolivianos*.
<https://youtu.be/a4D6cZkP7dk>