Corporalidad y Performance en la danza folclórica Caporales. Un estudio sobre la fraternidad "Caporales Corazón de América" en Argentina[1]

Embodiment and Performance in the Caporales folk dance. A study on the "Caporales Corazón de América" fraternity in Argentina // Corporalidade e Performance na dança folclórica Caporales. Um estudo sobre a fraternidade "Caporales Corazón de América" na Argentina

Lucía Grisel Handl[2]
Universidad de Buenos Aires, Argentina
lucíahandl@gmail.com

Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos / volumen 9 - número 9 / enero-diciembre del 2022 / ISSN impreso 2390-0288, ISSN digital 2590-9398 / Bogotá, D.C., Colombia / 215.

Cómo citar este artículo: Handl, L.. (2022, enero-diciembre). Corporalidad y Performance en la danza folclórica Caporales. Un estudio sobre la fraternidad "Caporales Corazón de América" en Argentina. *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos, 9*(9), pp. 215-232. ISSN 2390-0288.

CC BY NC SA

Fecha de recepción: 14 de septiembre de 2021
Fecha de aceptación: 5 de mayo de 2022

Doi: https://doi.org/10.14483/25909398.20261

1 **Artículo de investigación:** Este artículo forma parte de mi investigación para aspirar al título de grado en Ciencias Antropológicas, que se titula *Corporalidad y Performance en la danza folclórica Caporales. Un estudio sobre la fraternidad "Caporales Corazón de América" en Argentina* y es dirigida por la Dra. Adil Podhajcer, del Equipo de Antropología del cuerpo y la performance. «https://www.antropologiadelcuerpo.com»

2 Profesora en Ciencias Antropológicas, recibida de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Buenos Aires (2014). En la actualidad investiga sobre Corporalidad y Performance, y sus estudios aspiran al título de grado en Ciencias Antropológicas, que se titula Corporalidad y Performance en la danza folclórica Caporales. Un estudio sobre la fraternidad "Caporales Corazón de América" en Argentina, dirigida por la Dra. Adil Podhajcer. Participa del Núcleo Transversal "Música y Performance", del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance (UBA). Asimismo, es adscrita de la materia "Folklore General" de la carrera de Cs. Antropología de la UBA, a cargo de Ana María Dupey. Es bailarina formada en distintas danzas, como jazz, flamenco, árabe, mambo y afrocubanas.

Resumen

La presente investigación tiene como objetivo principal analizar cómo las corporalidades constituyen formas intersubjetivas de vivir, sentir y significar la experiencia del bailar en la performance de la danza folclórica Caporales, tomando como caso la fraternidad "Caporales Corazón de América" (CCA) en Argentina, integrada por jóvenes provenientes del Gran Buenos Aires, en su mayoría descendientes de familias bolivianas. Mi principal hipótesis es que los participantes de la performance, entendida como una práctica reiterada, pero siempre distinta y *vivida*, generan eficazmente modos creativos que actúan en sus cuerpos, así como nuevas formas de percibir sus corporalidades, y en estos procesos de resignificación, se reafirman o se transforman sus experiencias en-el-mundo. Este estudio será abordado desde la antropología de la performance, junto a las teorías del *embodiment*/corporalidad y desde la perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty. Mi metodología implica mi rol como bailarina en mi experiencia etnográfica, comprendiendo el cuerpo como herramienta de conocimiento.

Palabras clave

Corporalidad; danzas Caporales; experiencia vivida; ser-en-el-mundo; performance

Abstract

The goal of this research is to analyze how embodiment constitute intersubjective ways of living, feeling and meaning the dance experience in Caporales folk dance performance, taking as example "Caporales Corazón de América" (CCA) fraternity in Argentina, made up of young people from Greater Buenos Aires, mostly descendants of Bolivian families. My hypothesis is the participants of the performance, understood as a repeated practice, but always different and lived, effectively generate creative ways that act in their bodies, as well as new ways of perceiving their corporeality, and in these processes of resignification, they reaffirm or transform their in-the-world experiences. This study will be approached from the anthropology of performance, together with the theories of embodiment and from the phenomenological perspective of Merleau-Ponty. My methodology implies my role as a dancer in my ethnographic experience, understanding the body as a tool of knowledge.

Keywords

Being-in-the-world; Caporales dance; corporality; lived experience; performance

Resumo

O objetivo principal desta pesquisa é analisar como as corporalidades constituem modos intersubjetivos de viver, sentir e significar a experiência de dançar na performance da dança folclórica Caporales, tomando como caso a fraternidade "Caporales Corazón de América" (CCA) na Argentina, formada por jovens pessoas da Gran Buenos Aires, em sua maioria descendentes de famílias bolivianas. Minha hipótese central é que os participantes da performance, entendida como uma prática repetida, mas sempre diferente e vivida, efetivamente geram modos criativos que atuam em seus corpos, bem como novas formas de perceber sua corporeidade, e nesses processos de ressignificação, eles reafirmam ou transformam suas experiências no mundo. Este estudo será abordado a partir da antropologia da performance, juntamente com as teorias da embo-

diment/corporeidade e da perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty. Minha metodologia implica meu papel de dançarino em minha experiência etnográfica, entendendo o corpo como ferramenta de conhecimento.

Palavras-chave
Corporalidade; danças Caporales; estar-no-mundo; experiência vivida; performance

Presentación

El objetivo de la ponencia es presentar las primeras aproximaciones de mi proyecto de investigación que aborda la danza folclórica Caporales en una fraternidad en Argentina, desde los estudios de la *performance* y la antropología de y desde cuerpo.
Para ello, en primer lugar, planteo como principal motivación de este proyecto el cruce de mi propia experiencia con la danza y la antropología. Este encuentro, como veremos, no será novedoso, pero si recurrente para los estudios de la antropología de la danza, y a partir de la perspectiva de esta subdisciplina, me permitirá establecer una base sobre donde comenzar a dialogar y problematizar este campo de estudio.

Asimismo, me propongo abordar la danza Caporales en clave de performance, entendida como una práctica constitutiva y transformadora de la experiencia social, y no solo como un lenguaje estético que reproduce o representa un orden sociocultural del cual ha surgido. No obstante, por las propias limitaciones de este trabajo, solo realizaré algunas aproximaciones a los estudios sobre la danza folclórica boliviana y el rol de la danza Caporales, para luego introducir de forma general mis propuestas teóricas que serán desarrolladas en la tesis de grado. También presento mi acercamiento al campo en dos niveles: desde el nivel macro, desarrollar un marco contextual, es decir, los aspectos sociohistóricos y actuales de la colectividad boliviana en Argentina; y desde un nivel micro, realizar la caracterización sociocultural e histórica de la fraternidad CCA para describir sus formas de organización social y las relaciones sexo-genéricas que se establecen, y al mismo tiempo, poder reconocer los distintos modos creativos, las elecciones y las transformaciones intersubjetivas. Finalmente, considero importante reflexionar sobre la metodología y el trabajo de campo, como un proceso reflexivo de mi propia experiencia en el campo.

La danza y la Antropología

El presente estudio es resultado de los *caminos cruzados* entre mi experiencia personal como bailarina, el encuentro con la antropología de y desde cuerpo y la performance[3], y el diálogo con la etnografía de la fraternidad de danza folclórica boliviana Caporales de Villa Celina, en la provincia de Buenos Aires, Argentina.

El encuentro entre la danza y la antropología no es novedoso. Décadas anteriores, bailarinas, mujeres y antropólogas habían experimentado este cruce. Entre ellas se encuentran los estudios de las inves-

3 A finales del año 2019 presenté mi propuesta de investigación al Equipo de Antropología del cuerpo y la performance de la Universidad de Buenos Aires, y fue aceptado bajo la dirección Dra. Adil Podhajcer. A través de sus trayectorias como investigadora en el campo de la performance, corporalidad y la música, y, asimismo, de sus experiencias en las prácticas de música sikuri desde su performance, comenzaba a surgir nuevas miradas e interpretaciones sobre esta danza. Gracias a su orientación y recomendaciones de distintas lecturas y comprensión de diferentes enfoques, mi tema de investigación fue tomando cuerpo y cobrando nuevos matices. Las nuevas formulaciones que fui realizando sobre el problema elegido comenzaban a vincularse con los estudios de antropología de y desde cuerpo y la performance.



Imagen 1. Ladys de CCA en la Festividad de Copacabana, Luján, prov. de Buenos Aires 2019. Fotografía de propia autoría. Archivo personal de registro de campo.

tigadoras y bailarinas norteamericanas Prokosch Kurath (1960), Adrienne Keapler (1978) y Susan Reed (1998), y a finales de los años 90, los aportes de las antropólogas latinoamericanas Hilda Islas (1995) y Silvia Citro (1997). Estos estudios han fundado nuevos enfoques y abordajes sobre la interpretación de la "danza", dando origen a nuevos teorías-métodos de investigación y concepciones sobre el cuerpo, el movimiento y la cultura, demostrando su articulación con las formas socioculturales, políticas e históricas.

Desde los años 80, la antropología de la danza fue ganando cada vez más legitimidad como campo de investigación, coincidiendo con la consolidación de la antropología del cuerpo y los estudios desde la performance. Este proceso se vincula con el cambio de paradigma en los diferentes campos de estudios socioculturales, que han intentado superar distintas connotaciones etnocéntricas y universales de determinadas categorías, como "danza", ligadas a características propias de las artes occidentales (Ci-

tro, 2012). El cambio en los estudios antropológicos sobre danzas, enfocados en los aspectos políticos y también una mayor atención a las relaciones entre movimiento, cuerpo y cultura, pronto comienza a entrelazarse con los estudios provenientes de la antropología de la performance y la corporalidad.

Entre los principales aportes, se encuentra en primer lugar, el predominio del rol de las mujeres y bailarinas, "son mujeres las que han decidido escribir *sobre* danza, y también las que han bailado" (Citro 2012, p.19). Esto se debe, al impulso de las bailarinas y mujeres en desarrollar esta área de estudio, y al mismo tiempo, a la superposición de los estudios antropológicos de mujeres norteamericanas sobre las tradiciones anteriores de los investigadores germanos. Esta característica también será relevante en relación con mi experiencia, ya que además de ser una investigadora interesada en estudiar una danza folclórica, soy bailarina. En segundo lugar, estos estudios tomaron una posición crítica sobre la experiencia conceptual occidental sobre las interpretaciones de la "danza", y han dado lugar a otras formas de saberes y conocimientos sobre los cuerpos, los movimientos y las relaciones con la vida sociocultural.

Islas señala la "imposibilidad" de definir la "danza" desde concepciones modernas occidentales, y ha motivado los estudios y abordajes sobre otras nociones del cuerpo y el movimiento, vinculado a su entorno social e histórico. De este modo, estas nuevas perspectivas direccionaban su interés sobre distintas manifestaciones corporales, musicales y discursivas en diferentes performances culturales. Asimismo, los movimientos geopolíticos también favorecieron el cambio de dirección en los estudios antropológicos sobre danzas que pronto se "entrelazaban" con los estudios provenientes de la antropología de la performance y la corporalidad, focalizando sus abordajes en los aspectos políticos y en las practicas corporales, la atención sobre las sensaciones, los movimientos corporales y significaciones como una totalidad constituyente de la vida social. Por último, estos enfoques y perspectivas también han afectado al quehacer del etnógrafo. Como explica Citro, existió una fuerte imbricación entre la praxis y la teoría: el rol de la corporalidad y la experiencia personal e histórica del etnógrafo se convierten en elementos esenciales en la construcción de conocimiento. Este giro en rol del etnógrafo será un punto recurrente y esencial en todos los estudios especialmente enfocados en prácticas y movimientos corporales. Veremos al final de este trabajo algunas reflexiones respecto a mi metodología y el cambio de *habitus* en relación a mi experiencia en el trabajo de campo.

Estas nuevas interpretaciones de la danza y el movimiento, y el vuelco hacia el estudio de distintas prácticas artísticas y manifestaciones corporales en diferentes performances culturales, han permitido explorar nuevas formas de pensar sobre y con el cuerpo, superando concepciones dualistas provenientes de las influencia cartesianas (mente/cuerpo), cuestionando las categorías etnocéntricas, colonialistas y evolucionistas (cuerpo "objeto") y desarmando las concepciones occidentales sobre el cuerpo, el movimiento y la cultura. A partir de estos enfoques que fundaron este nuevo campo, haré hincapié en los estudios de la performance y la antropología de y desde los cuerpos, para abordar la danza Caporales en clave de performance.

1. Danza Folclórica Boliviana

Durante el siglo XX, la nueva propuesta liberal de la nación boliviana estaba conducida por una mirada universal y totalizadora, que buscaba imponer una única identidad legítima de la nación boliviana moderna, y que posicionaba a "occidente" como modelo a seguir. El "mestizaje", basado en el mito del "progreso" introducido por las elites urbanas, se transformaba en un recurso ideológico que permitía imaginar y construir aquel sujeto nacional y necesario para este nuevo proyecto: blanco, "occidental", homogéneo, "decente", fundado en el modelo de la familia patriarcal y nuclear moderna.

Como señala Rivera Cusicanqui, (2015) el discurso político nacionalista integrador intentaba crear una consciencia de mestizaje general para toda la población boliviana, siendo la "desculturación" forzada de la población una vía posible para acceder a la "universalización" de la identidad boliviana. Esta "unificación" de una identidad nacional implicaba, por un lado, la supresión de la historicidad e identidad de las comunidades indígenas, el pueblo aymara y los pueblos originarios, y su adaptación a este "nuevo imaginario mestizo nacional". Y por el otro, requería la implementación de diferentes procesos que acompañen la creación y la construcción de esa "bolivianidad" que unificara a los distintos estratos étnicos-sociales. A partir de la década del ´30, este "discurso del mestizaje" impregnado en la población y en la opinión pública, comenzaba a desarrollarse en el arte, la música y la danza, transformándose en una vía para la construcción de la identidad nacional. Para ello, en el caso de las danzas, era preciso construir un repertorio de danzas folclóricos nacionales que representaran la "bolivianidad" mestiza y homogénea, "aceptada" por todos los estratos sociales. Por lo tanto, la legitimación de los repertorios de las danzas folclóricas bolivianas y la manipulación -la apropiación de las danzas nativas-autóctonas o la supresión de las identidades comunarias a favor de un proceso de reivindicación nacional y cultural-, estuvo acompañada por distintos procesos complementarios:[4] por un lado, los estudios de folcloristas y recopiladores de las danzas folclóricas (entre ellos, Fortún 1957, Paredes Iturri 1949, Paredes Candia 1991); en segundo lugar, la introducción de los sectores populares y sus expresiones artísticas a los espacios urbanos, como fue el caso de la Fiesta del Gran Poder;[5] en tercer lugar, la participación de la juventud de clase social media-alta en las fraternidades de danzas folclóricas como modo de ascenso social; y, por último, la elite emergente de los años 90 y la participación de este nuevo sector social en las festividades, manifestadas a través de determinadas agrupaciones folclóricas.

Entre estas danzas folclóricas se encuentran la Morenada, la Kullawuada, la Diablada, los Caporales, el Tinku, entre otras. Sin embargo, por cuestiones de limitación de los avances de mi trabajo y de este artículo, solo me centraré en mencionar algunas características y genealogía de la danza folclórica Caporales en Bolivia.

Danza Folclórica Caporales en Bolivia

A fines de los años 70, la danza Caporales acontecía en el seno de los Caporales Urus del Gran Po-

4 Estos procesos son elecciones propias y por razones de limitaciones del desarrollo del trabajo, es posible que surjan nuevos procesos o eventuales reflexiones sobre los mencionados en este trabajo.

5 La Festividad del Señor del Gran Poder es una fiesta religiosa que se celebra en la ciudad de La Paz, Bolivia.

der,[6] una entidad fundada en 1969, en la ciudad de La Paz (Bolivia), por los hermanos Víctor y Vicente Estrada Pacheco. En la entrada del Gran Poder[7] de 1972, por vez primera se admiraba la danza de los Caporales: los hermanos Estrada eran dos jóvenes que bailaban con pasos saltados y ágiles, vestidos de gauchos, acompañados por una banda de músicos que tocaban y los acompañaban detrás de ellos. Para dar forma a este baile, sus creadores, que ya tenían experiencia en otras danzas, tomaron distintos elementos de la coreografía, la música y la indumentaria de la Saya,[8] el Tundique[9] y los Negritos de Suriqui[10] y también emplearon elementos del Quirqui.[11] Como veremos, la apropiación de estas danzas nativas tendrá una particularidad en los Caporales.

En primer lugar, la introducción de esta danza por primera vez en esta festividad no es un hecho menor. Como señala Guaygua (2000) la festividad por devoción al Señor del Gran Poder, tiene como antecedentes a un sector popular que comienzan a incorporar sus expresiones culturales y artísticas en los espacios urbanos como "una forma de transformar la percepción de la realidad, generando nuevos marcos de referencia que le permitan identificarse como grupo, ya que los anteriores no se correspondían con lo que cotidianamente vivían: segregación, marginación y desprecio" (p.10). Entre las danzas más representativas se encuentra la Morenada, una danza denominada "pesada", no solo por las características del baile (por ejemplo, por el vestuario que incluye máscaras y trajes pesados o la cantidad de bailarines en escena), sino por el gasto y el prestigio social que implica bailar esta danza. También se podrá observar otras danzas como Kullawada, los Caporales, la Diablada, Tinku, y la Llamerada. A pasar los años, la conformación de fraternidades folclóricas,[12] la incorporación de nuevos bloques, como ha sido de danzas folclóricas los Caporales, y, por lo tanto, la amplitud de la festividad a otros estratos sociales y culturales, demuestra la gran complejidad de factores y componentes (sociales, estéticos, políticos, económicos, simbólicos, entre otros) que abarca este evento. La Entrada al Gran Poder, no solo representa una práctica festiva religiosa, sino que se ha transformado en escenario en el cual se manifiestan formas de distinción y se establecen jerarquías no solo en el plano económico, sino social, cultural y simbólico, caracterizándose por el contante ascenso social, económico y como consecuencia de ello, la estratificación y permanente pugna entre distintas agrupaciones folclóricas. Esto se verá reflejado con la incorporación de la elite emergente de los 90 en esta festividad y su manifestación a través de agrupaciones folclóricas, como en la danza folclórica Caporales.

Siguiendo Rossells (2000) la apropiación de las danzas nativas no es nueva. Sin embargo, como señala la autora, en los Caporales ha ocurrido un impor-

6 La familia de los creadores de los Caporales es de ascendencia Uro y procede de Suriqui, una isla del Titicaca en donde queda la antiquísima expresión coreográfica de pescadores. Por esta razón, denominaron a su institución los Caporales Urus del Gran Poder (Calsín Anco, 2002).

7 El barrio de Chijini.

8 Una danza practicada por los negros que se asentaron en los Yungas de Bolivia. En la actualidad, se baila en hileras, acompañada por instrumentos como cajas, guanchas, timbales y requintos. En la Saya aparece personificado el Caporal, "verdugo encargado de controlar y vigilar el trabajo esforzado de los esclavos".

9 De allí adoptaron la melodía musical, el "tun tun" de los tambores y de la danza de los Negritos, que moraban en la hoy región de Puno, recuperaron para el acompañamiento musical, el tambor pequeño y en algunos casos el siku.

10 Isla de Bolivia situada en el lago menor del lago Titicaca.

11 Una expresión emblemática de los uros del Titicaca, que se distinguía por el uso de cascabeles hechos de frutos que se amarraban a sus pies y por los grandes desplazamientos y piruetas de sus bailarines.

12 Muchas de ellas, son de carácter devocional y practican en el marco de festividades, tales como el Carnaval de Oruro, la Fiesta del Gran Poder, de la Virgen de Urkupiña o las Entradas Universitarias.

tante cambio respecto a otros procesos de apropiación folclórica. Se ha dado "un proceso permanente de blanqueamiento y apropiación que ha enriquecido el patrimonio mestizo en detrimento del nativo", al punto que esta danza, en muy pocos años, ha sustituido a la Diablada como emblema nacional de Bolivia. Esto se debe, principalmente a dos procesos complementarios: en primer lugar, la incorporación en las fraternidades de nuevos jóvenes de clase media-alta, en particular en la década de los 70 con la juventud universitarios; y, en segundo lugar, la participación de la nueva elite emergente de los años 90, basada en una ideología neoliberal, que comienza a manifestarse a través de la creación y la intervención en agrupaciones folclóricas en festividades, para expresar distinción y prestigio. En relación a este último proceso, a fines de los 90, se impregna en Bolivia una ideología neoliberal basada en individualismo y la desigualdad social justificada por el "esfuerzo" personal. Estos valores, se expandían entre la juventud de clase media-alta, y la danza de los nuevos caporales se convertía en un emblema de la ideología dominante, ya que los valores portados por los caporales construidos hasta entonces (prestigio, poderío y excelencia) correspondían con los ideales de la clase dominante. Así, en medio de una crisis moral, política y económica, los Caporales han sido adoptados como emblema por las clases dominantes -y también para la mirada exterior-,[13] en torno a una ambivalencia: dominan la diversidad étnica y cultural, pero además participan en ella resignificando la diversidad (Sánchez, 2006). De este modo, esta danza jugó un rol importante para las distintas representaciones hegemónicas ya que, acompañó al imaginario de las élites bolivianas, en el cual prevalecía la juventud blanquecida, hombres viriles y mujeres bellas y sensuales.

Paralelamente, a mediados de los 70, la danza Caporales vivió una de las transformaciones más importantes. Esta danza, ya no estaba en manos de jóvenes de familias humildes, sino que comenzaban a participar de las entradas la juventud universitaria y estudiantes. En el Carnaval Ureño, ya no se observaban solamente en las salidas a indios o cholos, sino que aparecería una nueva clase media representada por jóvenes universitarios, que transformaban la danza Caporales. La universidad, para muchos jóvenes de familias humildes, se transformaba en un medio para el ascenso social, permitiendo a estos escalonar de estrato social, "blanqueando, social y económicamente" a los estudiantes (Sánchez, 2006).

Su protagonismo en los carnavales y su interés en las danzas folclórica urbanas, traía una revalorización sobre la danza Caporales, generando en ciertas circunstancia el olvido y la negación de los "verdaderos creadores" o sus orígenes. Aun así, la danza folclórica Caporales, y por ende las figuras como el caporal y la cholita, simbolizaban la imagen nacional mestiza, y, por lo tanto, los jóvenes estudiantes encontraban en esta danza una forma de expresarse a sí mismos, su propia clase e identidad mestizo nacional. De este modo, bailar la danza Caporales, y también, participar o dirigir una fraternidad y/o agrupación folclórica les otorgaba prestigio social y un medio de ascenso social. Un escenario importante fue la participación de jóvenes bailarines que estudiaban a la Universidad pública de Cochabam-

13 La danza Caporales se transforma en emblema nacional no solo frente a su propia comunidad, sino en relación a países limítrofes, que también disputan la apropiación/territorialidad de esta danza. En 2011, el Estado boliviano declara la danza Caporales como Patrimonio Cultural e Inmaterial de Bolivia.

ba.[14] Estos estudiantes, especialmente en el área de la Medicina, que ya habían bailado otras danzas en Oruro, buscaron crear nuevos espacios de socialización, además de las actividades sociales y campeonatos deportivos. De modo que, en el año 1978 fundaron la fraternidad los "Caporales de San Simón de Cochabamba", una de los grupos más importantes hasta la actualidad, que no solo ha generado distintas sedes en su país de origen, sino en otros lugares de Latinoamérica y Europa.

De esta manera, la participación de los jóvenes estudiantes se transforma en un rol primordial en la construcción y creación de la danza los Caporales. En esta misma línea, Rossell señala que es la población juvenil, los "bailarines de la postmodernidad andina", la que simboliza la imagen ideal del bailarín Caporal: representa vitalidad, sensualidad, alegría y energía. Cabe destacar que, la danza Caporales comprende de coreografías acrobáticas y movimientos y gestos sensuales, generando mayor motivación en la juventud en formar parte de este baile, por las condiciones físicas que esta danza requiere. Estas características no implican le segregación de otros grupos etarios, sin embargo, son los jóvenes los que han acaparado mayormente esta danza. Y esta elección por parte de la juventud se debe también al prestigio que representa bailar Caporales: *poder, fuerza y excelencia*.

Los estudios desde la antropología, sociología, así como también desde la etnomusicología (como los trabajos de Mauricio Sánchez Patzy, Beatriz Rossell, Eveline Silg, David Mendoza, entre otros) destacaron cómo la danza folclórica Caporales, no solo se resignifica y se expresa en distintos espacios como festividades, sino que es precisamente en estos escenarios donde se manifiesta distintas formas de distinción y se establecen jerarquías no solo en el plano económico, sino social, cultural y simbólico. Estos distintos abordajes, han demostrado cómo esta danza es "hecho total y transversal" en la vida cotidiana en Bolivia, vinculadas a otras manifestaciones culturales, como las fiestas, los rituales, entretenimientos, entre otros. En estas prácticas, expresan y revelan distintos componentes no solamente físicos y estéticos, sino también económicos, sociales, culturales, políticos y emocionales. Y, por lo tanto, a danza Caporales abarca distintos campos que pueden ser abordados, como los roles encarnados, las relaciones de poder, el género, la etnicidad, entre otros campos. Por lo tanto, me propongo desde los estudios de la performance y desde la antropología de y desde cuerpo, abordar la danza Caporales como una performance entendida como una práctica constitutiva y transformadora de la experiencia social, y no solo como un lenguaje estético que reproduce o representa un orden sociocultural del cual ha surgido.

Hacia una propuesta teórica: La danza Caporales como *performance* y la *experiencia de los fraternos, un modo de ser y actuar en-el-mundo*.

A partir de mis primeras aproximaciones de mi estudio, y a través del análisis de este caso, planteo la posibilidad de repensar la danza en clave de performance, considerando esta práctica como constitutiva y transformadora de la experiencia social. De este modo, al sumergirme en estos principales enfoques y abordajes de los estudios sobre la per-

14 La Universidad Mayor de San Simón (UMSS).

formance y las nuevas perspectivas que comienzan a direccionar su interés sobre distintas manifestaciones corporales, musicales y discursivas en diferentes performances culturales, como rituales, ceremonias, festividades, entre otras, me permitió formular mi principal objetivo de investigación (recuperando autores como Víctor Turner y Richard Schechner, los estudios realizados por Silvia Citro). La noción de *performance culturales y su dimensión reflexiva y constitutiva*, así como también los estudios contemporáneos sobre *embodiment*/corporalidad que plantean la cultura como existencialmente encarnada (autores como Thomas Csordas, Michael Jackson y Silvia Citro), junto a las *perspectivas fenomenológicas* de Merleau-Ponty, que discute con la concepción de cuerpo-objeto de la filosofía Cartesiana, y redefine la noción de sujeto-cuerpo, *ser-en-el-mundo*, fueron los que dieron el hincapié para reflexionar sobre la experiencia de los fraternos en la danza caporales. Por lo tanto, a partir del análisis sobre estas categorías, y a través de mi estudio etnográfico sobre el caso de la fraternidad CCA de danza folclórica caporales, me propuse como objetivo general analizar de *qué manera los fraternos constituyen y resignifican comportamientos, sentimientos, relaciones y significados culturales, a través de la experiencia del bailar en la performance de la danza folclórica Caporales*.

Asimismo, sugiero la hipótesis de que los participantes de la performance del Caporal, entendida como una práctica o "conducta reiterada" (en palabras de Schechner, 2000), pero siempre distinta y *vivida*, generan eficazmente modos creativos que actúan en sus cuerpos, así como nuevas formas de percibir y sentir sus corporalidades, y en estos procesos de resignificación, recreación y transformación, se reafirman o se modifican sus percepciones, sus sentimientos y experiencias en-el-mundo. Es también la instancia reflexiva, en términos de Turner (1992) en el cual se negocian y se disputan la legitimidad de una cultura, y la capacidad-eficacia de la performance (Citro, 2012) de generar intensidades sensoriales y emociones que ayudan a fijar, modelar, crear y construir subjetividades. Pero al mismo tiempo, es a través de la corporalidad, el cuerpo como condición existencial, *carne-en-el-mundo* (Merleau-Ponty, 1945), que los fraternos constituyen formas intersubjetivas de vivir, sentir y significar la experiencia del bailar en la performance de la danza folclórica Caporales.

Para este estudio, me propongo realizar un acercamiento al campo en dos niveles: desde el nivel macro, desarrollar un marco contextual, es decir, los aspectos sociohistóricos y actuales de la colectividad boliviana en Argentina; y desde un nivel micro, realizar la caracterización sociocultural e histórica de la fraternidad CCA para describir sus formas de organización social y las relaciones sexo-genéricas que se establecen, y al mismo tiempo, poder reconocer los distintos modos creativos, las elecciones y las transformaciones intersubjetivas.

Colectividad Boliviana en Argentina

A partir de estos dos niveles, me pregunto, en primer lugar ¿cuáles son esos imaginarios y representaciones que se expresan en la colectividad boliviana, en un contexto migratorio de Argentina? Estos imaginarios que se fueron legitimando e instituyendo históricamente sobre el "ser boliviano", se verán reflejado en los múltiples "espacios" vinculados a

la "colectividad boliviana". Sin embargo, habrá una reconstrucción identitaria como migrantes en una sociedad "nueva", y también producto de las nuevas generaciones que participan de estos "espacios", entendidos como festividades, fiestas familiares, programas de radio, asociaciones civiles, ligas de futbol, ferias, entre otras prácticas. Pero, ciertos imaginarios y significados hegemónicos reaparecen o se reformulan -se disputan, se negocian- en estas prácticas de la "colectividad boliviana" frente a una "sociedad receptora", como es el caso del Gran Buenos Aires.

Entre estos "espacios" se encuentran, como he señalado, las fiestas de carácter devocional, o no, es decir, algunos manifiestan su catolicismo, otros se refieren a las tradiciones aymara-quechuas y a la Pachamama, mientras otros señalan que su peculiaridad es la hibridación misma. En estas fiestas, el baile, como la música, se transforma en ese lugar, en una experiencia vivida, donde se construyen espacios comunicativos, de sociabilidad, de contención y se instituye el sentido de colectividad. Asimismo, estas festividades se caracterizan, entre otras cosas, por el desfile de distintas fraternidades que representan diferentes danzas folclóricas como Caporales, Morenadas, Diablada, Tinkus, entre otras. En la danza folclórica Caporales, las fraternidades juega un rol primordial y son una de las "instituciones" en el cual se reformulan o se autorizan la legitimidad de esos imaginarios hegemónicos. En Argentina, aunque cada fraternidad tiene sus características propias y su historia particular, reproducen con mayor o menor fidelidad la misma estructura organizativa que poseen en Bolivia. Al mismo tiempo, en la actualidad es la juventud que reivindica los valores de la fraternidad, encontrando en esos espacios, un lugar de encuentro con sus pares e "iguales", creando "un espacio donde pueden negociarse sentidos, confrontar estereotipos sociales, reconocer y valorar la herencia cultural" (Gavazzo, 2016, p.87). En su mayoría son jóvenes e hijos de inmigrantes nacidos en Argentina que, por medio de estas prácticas como la participación en las festividades a través de las danzas, se fueron integrando a la colectividad boliviana.

Por consiguiente, en segundo lugar, me pregunto ¿cómo es "ser un fraterno" en la danza caporales? ¿qué requisitos o modo de "ser", son necesarios para "ser" un fraterno? Para ello, tomaré el caso de la Fraternidad CCA para comprender las características, sus formas de organización, normas y roles, y ritos en la constitución de los fraternos.

Fraternidad "Caporales Corazón de América"

Ahora bien, nos aproximamos a la pregunta principal de este estudio: ¿Cómo los fraternos, a través de sus corporalidades, constituyen formas intersubjetivas de vivir, sentir y significar la experiencia del bailar en la performance de la danza folclórica Caporales? ¿Cómo estas representaciones, sentidos de ser "boliviano", "fraterno", "de ser", son resignificadas, transformadas o constituidas en la experiencia del bailar? Estas preguntas me llevan a pensar y focalizar en los "fraternos", en su experiencia en la danza Caporales, en el rol y su acción como agentes, en la capacidad de los actores en actualizar, representar y reinventar. Llevar a cabo el rol de fraterno y el de las figuras de la danza caporales (como veremos la cholita o el caporal), implica un aprendizaje

de comportamientos kinésicos, de aprehender movimientos y posturas corporales, conductas y cumplimiento de normas, el uso- el hacer de elementos y vestuarios, y comprender sobre sonoridades. Son roles y figuras que sus cuerpos "encarnan", el cuerpo es habitado por dicha entidad, como va a señalar Merleau-Ponty. Es decir, "el que actúa no representa o ilustra una idea o sentimiento, sino que lo vive a través de su organismo" (Citro, 2001, p.143).

Si bien trabajo sobre la performance de la danza caporal de la fraternidad CCA en la ponencia, en mi tesis me centraré en describir la "Festividad de la Mamita, Virgen de Copacabana", ya que es una de las peregrinaciones y festividades más importantes de la comunidad boliviana y que hoy en día se practica en Argentina con gran intensidad en distintos niveles socioculturales, religiosos, festivos, estéticos, económicos y políticos, entre otros. A partir de este objetivo, analizo la experiencia y los tipos de roles/figuras que "encarnan" los fraternos en la festividad, entendiendo la corporalidad desde lo vivencial y no como algo simbólico, para luego concluir y reflexionar a partir del diálogo y la articulación teórica-etnográfica. Sin embargo, por cuestiones de desarrollo de este trabajo, solo expondré las características principales de la fraternidad.

"Caporales Corazón de América"

Los CCA es una fraternidad de danza folklórica boliviana, que fue iniciada en 1990 por jóvenes en un barrio de La Tablada.[15] Los participantes provenían de distintos puntos del Gran Buenos Aires[16] y en su mayoría son descendientes de familias bolivianas.[17] Con el tiempo, esta fraternidad se transformó en una de las más importantes en representar a Villa Celina, una ciudad reconocida como "la segunda Bolivia, la segunda Cochabamba",[18] debido al asentamientos significantes de la comunidad boliviana en esta ciudad. Así, se desarrolla durante 30 años en el barrio, destacándose por su originalidad y la singularidad debido a las tradiciones revividas por los hijos de migrantes bolivianos y por los distintos modos creativos expresados por los fraternos.

Por entonces, CCA ha constituido sus propias particularidades, destacándose por la "tendencia" y su "originalidad" en sus coreografías, y al mismo tiempo, por el esfuerzo de crear un "modelo a seguir" para sus fraternos y otras agrupaciones. En primer lugar, CCA dialoga entre la tradición y la innovación en sus coreografías: por un lado, reflejan una estructura tradicional, como se observa en los desfiles en la formación de sus tropas, y al mismo tiempo, motivan a la creación de nuevos pasos y figuras, por ejemplo, en el diseño individual de sus propias coreografías al competir en determinados eventos, como en la elección de Ñusta y Predilectos.[19] Estas propuestas creativas serán incorporadas en las coreografías de la fraternidad, transformándose en aspectos originales y específicos de CCA. Uno de los ejemplos más relevantes fue la incorporación del "baile en pareja". Originalmente la danza Capora-

15 La Tablada es una localidad del Partido de La Matanza, en la provincia de Buenos Aires, Argentina.

16 Así, para no representar solamente a la comunidad de La Tablada, crearon un nombre que incluya a todos los fraternos, y como Bolivia es en el "centro de Latinoamérica, como el corazón" decidieron llamar así a la fraternidad (Registro de campo, conversación con integrante de la fraternidad).

17 Especialmente de departamentos de Cochabamba, La Paz, Sucre y algunos de Santa Cruz de la Sierra.

18 Ciudad Celina es una localidad del partido de La Matanza, en la provincia de Buenos Aires, Argentina. En un principio, era una ciudad integrada por un número importante de habitantes italianos que luego fueron vendiendo sus propiedades, recibiendo así una comunidad boliviana significante, hasta ser reconocida "segunda Cochabamba".

19 Todos los años, cada fraternidad, luego de un proceso de elección interno, presenta a su ñusta (su mejor bailarina) y a su predilecto (su mejor bailarín), para competir con otras agrupaciones, y elegir a los mejores representantes en Argentina.

les se conforma por dos tropas (mujeres-hombres o cholitas-caporales) que solían bailar de forma separada. La introducción del "baile en pareja" fue un hecho revolucionario para la fraternidad, ya que no solo modificaba la estructura de las coreografías generando nuevos "dibujos" en los desfiles que realizaban sino también representaban un vínculo que antes no estaba visualizado en esta danza: el coqueteo de las mujeres sobre los hombres y el rodeo del caporal sobre la cholita. Desde entonces, se podrá ver, y también escuchar, constantemente en todos los convites como CCA resalta esta diferencia con otras fraternidades, y será un orgullo para ellos contar con esta distinción.

Asimismo, el uso de la palabra "tendencia" no solo se refiere a la búsqueda de la "originalidad", sino también está vinculada con la idea de ser un "modelo a seguir" para otras fraternidades, en lo que respecta a su estilo coreográfico, su organización y administración. Para CCA, una acción de un fraternos *incorrecta* puede dejar, por ejemplo, a la agrupación fuera de un evento, y los *malos hábitos* tendrán sanciones por parte del grupo a sus propios fraternos.[20] Esto se debe, por un lado, a que las fraternidades participan de actividades que están organizados por agrupaciones y asociaciones[21] encargadas de administrar los distintos conjuntos folclóricos que decidan participar y bailar en eventos tales como las Festividades de sincretismo cultural y religioso. Estas mismas agrupaciones, tienen sus propios reglamentos para las fraternidades y conjuntos de danzas, y para poder llevar a cabo cualquier evento. Y por el otro lado, también se debe a que CCA no posee directivos, sino que depende de su propia organización, a diferencia de otras fraternidades que cuentan con presidencia. De modo que, CCA está compuesta por dos grupos relacionados que forman parte de la organización, y ambos implica un gran compromiso y responsabilidad: *administración y guías/subguías*.

La *administración*[22] es la encargada de organizar todo aquello vinculado a la gestión de los recursos materiales y humanos, sea por ejemplo la recaudación del dinero por el pago de las salidas, festividades, viajes, ensayos, bandas, trajes, remeras, entre otros. Y también todo aquello relacionado con la organización de distintas tareas diarias, como el presentismo de los fraternos, la selección del diseño del traje, las actividades extracurriculares, entre otras. Al mismo tiempo, son los responsables de transmitir las reglas a seguir dentro de la agrupación, ya que cualquier acto indebido puede perjudicar a la fraternidad. Este grupo puede integrarlo cualquier fraterno que haya estado por lo menos un año en CCA, ya que es necesario ese tiempo para conocer la fraternidad y entender su dinámica. Este rol es muy importante para los fraternos, ya que lo reconocen como fundamental para que la fraternidad funcione. De esta forma, buscan visibilizar su trabajo y generar confianza a toda la comunidad de CCA.[23]

El segundo grupo está compuesto por Guías y Subguías.[24] Es relevante mencionar, que todos los

20 Es una regulación colectiva, es decir, que una acción individual puede perjudicar a lo colectivo, por lo tanto, el "castigo" no es precisamente individual.

21 Por ejemplo, se encuentra UFFOBOL (Unión de Fraternos del Folclore Organizado de Bolivia) y ACFORBA (Asociación de Conjuntos Folclóricos de Residentes Bolivianos en Argentina).

22 Se renueva cada año, invitando a todos los fraternos a participar.

23 Registro de conversaciones de las *Ladys* durante los recreos de los ensayos en Club Riachuelo de Villa Celina, 2019.

24 Seleccionados cada año por un proceso de votación, en el cual participan todos los fraternos.

fraternos transitan por destinos "ritos de paso" (Turner, 1980), entre ellos el de elección de Guías y Subguías. Estos ritos, no solo son transiciones y transformaciones para "ser fraternos" del CCA, sino para lograr acceder a roles más importantes en la fraternidad y prestigio, si así lo desean. La aprobación y aceptación por los fraternos se darán no solo por los espacios y roles ganados sino como son representados a lo largo de su trayectoria en esos puestos. En este caso, es importante, para cumplir este rol, haber estado por lo menos dos (2) años en la fraternidad, ya que se considera que cada integrante ha bailado y conocido la dinámica del grupo. Los guías están obligados a participar del grupo de *administración*, mientras que para los subguías es optativo. Esta obligatoriedad se debe a que se considera que los guías son los encargados de dirigir y mantener informados a sus *tropas*. Estas tropas están compuestas por de tres (3) grupos:[25] la tropa de mujeres denominada *Ladys* que representan a las cholitas; la de hombres llamados Malevos, que representan a los caporales; y, por último, las *Machas* que se encuentran en un lugar intermedio entre ambas tropas: bailan con los pasos de los *Malevos*, pero no forman parte de la misma tropa, son "mujeres Caporales".[26] La fraternidad, como vemos, tiene dirección propia, se auto enseñan y auto coordinan. No tienen docentes o profesores de baile, es decir, que son los propios fraternos, *guías y subguías*, encargados de trasmitir los pasos, la tradición, el conocimiento y las reglas y modalidades de comportamiento.

Desde mis primeros acercamientos y participación en sus convites en las calles de Villa Celina, fui atraída por su baile, sus trajes y sus movimientos. La tropa estaba integrada por alrededor de cien a ciento cincuenta fraternos en escena, bailando en la calle, todos con sus vestuarios de colores y brillantes. Sus trajes estaban bordados con diseños y lentejuelas de color rojo, azul, blanco y negro. Mientras bailaban, los Malevos y Machas golpeaban con sus piernas sobre el piso los cascabeles y las Ladys sacudían sus polleras con las caderas, sonando y moviéndose al ritmo del latido del corazón. Cantaban con la banda que los acompañaba con platillos y tambores, y algunos de ellos, a través de sus gestos con las manos y los silbatos, guiaban a su tropa. Alrededor, se acercaban familiares y vecinos para verlos bailar, mientras que en las calles estaban rodeadas de puestos de comidas bolivianas que invadían con sus aromas al barrio. Todo me transportaba a su baile, la música, los movimientos, los colores, los sonidos, los olores, las calles y las personas. Mi cuerpo estaba bajo los efectos del encantamiento de su danza, ya que había despertado sentidos que yo antes no había experimentado.

Mi trabajo de campo y mi etnografía sobre esta danza de la fraternidad CCA, no me ha implicado solamente focalizar la atención en la corporalidad y en la experiencia de los bailarines y sus espectadores, sino también en mi propia experiencia como antropóloga y en mi forma de *vivir-sentir* y ser transformada en el campo.

25 Participan jóvenes mayores a 15 años, estudiantes y profesionales.
26 La incorporación de las Machas, también será un eje importante en este estudio, y también como futura propuesta de investigación. Considero que requiere un análisis más respetuoso y profundo: no solo expresa el carácter híbrido de esta danza, sino la introducción de la lucha feminista en todos los campos.

Reflexiones metodológico y trabajo de Campo

Desde sus inicios, la antropología de los primeros "viajeros" se caracterizaba por el encuentro con "otros" pertenecientes a mundos culturales diferentes al propio del investigador, y en el cual, la metodología que prevalecía era la observación-participante. El conocimiento etnográfico se fundamentaba en el encuentro y las convivencias con los *cuerpos*, y como reflexiona tempranamente Bronislaw Malinowski (1922), en la capacidad del etnógrafo de "zambullirse" en un tiempo permanente, en el mundo social estudiado, para comprender los fenómenos esenciales que no podrán ser percibidos a través del análisis de documentos o a partir de las anotaciones en la "libreta de campo". Dentro de este mundo, como señala Malinowski, se encuentran fenómenos de gran importancia, llamados "imponderables de la vida real", que solo podrán ser entendidos a través de un observación minuciosa y participativa. Sin embargo, no será suficiente la observación-participación, ya que el fundamento del conocimiento intersubjetivo se lleva a cabo en la comunicación y en el contacto estrecho *con y desde los cuerpos* en los espacios socioculturales, en la "vida real", en la *experiencia vivida*, en el que las dimensiones personales y afectivas de quienes llevan a cabo la investigación se ven inevitablemente involucradas (Citro, 2018).

Si bien, inicialmente describiré mi rol etnográfico tradicional basado en la observación-participante, mi trabajo de campo implicó un cambio de *habitus* (Bourdieu, 1980), sobre todo en los aspectos perceptivos y los modos de hacer-sentir, generando una metodología de investigación con características particulares.

En una etapa inicial, realicé la elaboración de los registros durante el año 2019, que acompañaron el desarrollo del trabajo de campo: observé y participé de los ensayos y de los eventos y festividades que realizaban; realicé entrevistas-conversaciones con fraternos y familiares; registré documentos audiovisuales por medio de fotografías y videos, y por el uso de medios digitales (Instagram, YouTube y Facebook). En una segunda etapa, luego de decretarse la cuarentena obligatoria en marzo del 2020 en Argentina, el acceso a mi campo social estuvo mediado por otras herramientas. En este caso, los medios digitales y el material audiovisual elaborado y publicado en las redes, como forma de comunicación y visualización de la fraternidad, y como forma de información sobre eventos y actividades, han sido elementos fundamentales para mi estudio.

Sin embargo, mi trabajo de campo realizado no solo me involucró desde lo intelectual y metodológico, sino también desde otras dimensiones históricas, personales y afectivas. De esta manera, desde el inicio implicó un proceso de acercamiento-distanciamiento (Citro, 2009), no solo vinculado al campo de estudio sino a mi propio experiencia y preconceptos. En relación a mis propias experiencias en otras prácticas artísticas (como mi experiencia en otras danzas) provocaron que tomara una modalidad de sospecha durante mi estudio, para no "caer" en generalizaciones o naturalizar ciertas acciones y, por lo tanto, tener la "incapacidad" de no percibir otras formas y sentidos propias de esta danza, y del mundo social de los fraternos. Y por el otro, fue pre-

ciso establecer un movimiento dialéctico entre el acercamiento-distanciamiento. Es decir, considero importante la participación y el acercamiento en un nivel más micro para comprender las experiencias de los fraternos en la performance (en este caso mi participación en la fraternidad y sus festividades), pero también es importante ese nivel de distanciamiento-observación, una experiencia más genealógica y contextual, un nivel macro (como puede ser el análisis sociohistórica y actual de la colectividad boliviana en Argentina).

De este modo, como señala Citro (1999) el trabajo de campo es un ejercicio complejo ya que nuestras formas de relacionarnos con "otros" durante nuestro trabajo de campo, suelen estar mediatizadas por el rol del etnógrafo tradicional y los *habitus* que implican. Citro (2009) retoma estas problemáticas planteadas a partir de sus distintas experiencias e investigaciones, y propone distintas "estrategias de descentramiento del rol tradicional de etnógrafo" y cuestiona "la hegemonía de la palabra y la visión como forma privilegiada de generar conocimiento". Estas estrategias permitirán fortalecer las dimensiones intersubjetivas, para acceder a otras interpretaciones y significaciones. Me sumergí en estos espacios dejando de lado mi mero rol de observadora y recolectora de datos, aquel "cuerpo" que solo escucha-observa, para involucrarme corporalmente a través del movimiento, las sensaciones y las emociones (Archieri, 2006). Al mismo tiempo, mientras avanzaba con mi trabajo de campo, comprendía que era importante la "participación-observante", una "sociología carnal" (Wacquant, 2004), entendiendo al cuerpo como herramienta de conocimiento, que me permitía experimentar otras sensaciones y dimensiones en la etnografía. Como señala Pocok, "el cuerpo del antropólogo puede servir como una 'herramienta de diagnóstico' y 'un modo de conocimiento' del cuerpo de los otros" (en Blacking, 1977, p.7). Posteriormente, Jackson (1989) también destaca que el conocimiento etnográfico se fundamenta en la participación personal y práctica del etnógrafo en la experiencia de campo. Así, durante mi experiencia en la fraternidad, "bailaba, me vestía, olía, comía, escuchaba, me mojaba, transpiraba, gritaba, festejaba, lloraba y cantaba". Mi cuerpo también era *vivido, habitado, encarnado*. Así, esta transformación implicó un desplazamiento ontológico involucrando otros modos de conocimientos y distintos sentidos obturados: "el sujeto etnográfico desplaza su ser-en-el-mundo (*Dasein*) a un lugar diferente (Wright, 1994, p. 366). Finalmente, a partir de este estudio antropológico me propongo, además de considerar la corporalidad como una vía legítima en la producción de conocimiento, comprender esta experiencia en la performance no solo como transformadora y reflexiva de los propios fraternos sino también como un proceso reflexivo de mi propia experiencia en el campo.

Referencias

Aschieri, P. (2006). *Trabajo de campo y metamorfosis, Cuerpos del etnógrafo*. VII Congreso Argentino de Antropología Social.

Blacking, J. (1977). *Towards an Anthropology of the Body*. In John Blacking (ed.), (pp. 1-28).The Anthropology of the Body. SAS Monograph No. 20. London: Academic Press.}

Bourdieu, P. (1991) [1980]. *El sentido práctico*, Madrid: Taurus.

Citro, S. (1997). *Cuerpos Festivos-rituales: un abordaje desde el rock*, (tesis de licenciatura), Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

_____ (1999). La multiplicidad de la práctica etnográfica: Reflexiones en torno a una experiencia de campo en comunidades tobas. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 18*, pp. 91-107.

_____ (2001). *El cuerpo emotivo: de las performances rituales al teatro*. En Matoso, Elina (comp.), (pp. 19-34). Imagen y representación del cuerpo. Serie Ficha de Cátedra, Teoría General del Movimiento. Buenos Aires: Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires..

_____ (2009). *Cuerpos Significantes*. Travesías de una etnografía dialéctica. Buenos Aires: Biblos.

_____ (2012). *Ritual Transgression and Grotesque Realism in 1990s Rock Music. An ethnographer among the Bersuit*. En Pablo Vila y P. Semán (eds.), (pp. 19-40). Youth Identities and Argentine Popular Music: Beyond Tango. Nueva York: Palgrave MacMillan.

_____ (2018). *De lo visual a lo afectivo.* Prácticas artísticas y científi¬cas en torno a visualidades, desplazamientos y artefactos coordinación de Mariana Giordano. (1a. ed.), (pp. 21-51). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.

Csordas, T. (1999). *Embodiment and Cultural Phenomenology*. En Gail Weiss and Honi Fern Haber (ed.), (pp.143-162). Perspectives on Embodiment. New York: Routledge.

Gavazzo, N. (2002). *La Diablada de Oruro en Buenos Aires. Cultura, identidad e integración en la inmigración boliviana*. UBA.

Grimson, A. (1997). Relatos de la diferencia y la igualdad. Los bolivianos en Buenos aires. *Nueva Sociedad,147*, pp. 96-107.

_____ (2000). La migración boliviana en la Argentina. De la ciudadanía ausente a una mirada regional, *Cuaderno de Futuro, PNUD, 7*, pp. 9-50.

Guaygua, G. (2000). *Las Estrategias de la diferencia: construcción de identidades urbanas populares en la festividad del gran poder*. La Paz, Bolivia: UMSA.

Islas, H. (1995). *Tecnologías Corporales. Danza, cuerpo e historia*. Serie Investigación y Documentación de las Artes. México DF: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Jackson, M. (1989). *Paths towards a Clearing. Radical Empiricism and Ethnographical Inquiry*. Bloomington: Indiana University Press.

Keapler, A. (1978). Dance in anthropological perspective". *Annual Review of Anthropology* 7, pp. 31-49.

Kurath, P. (1960). Panorama of Dance Ethnology. *Current Antrothropology, 1*(3), pp. 233-254.

Malinowsaki, B. (1922). *Argonauts of the Western Pacific*. New York: E.P. Dutton & Co. Inc.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Planeta.

Reed, S. (1998). The Politics and Poetics of Dance. *Annual Review of Anthropology, 27*, pp. 503-532.

Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.

Sánchez Patzy, M. (2006). *Imaginarios, Poder y Danzas Callejeras. Una Aproximación al Mundo Ritual-Popular Boliviano*. FAD UNCuyo.

Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

Sigl, E. y Salazar, D.M. (2012). *No se baila así no más*…T. II. Danzas folklóricas de Df Bolivia, La Paz.

Turner, V. (1980) [1967]. *Símbolos en el ritual ndembu*, (pp. 21-52). En La selva de los símbolos. Madrid: Siglo XXI.

_____ (1982). *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: Paj Publications.
Wacquant, L. (2006). Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Wright, P. (1994). Experiencia, intersubjetividad y existencia. Hacia una teoría-práctica de la Etnografía. *Archivo para las Ciencias del Hombre, 21*(1), pp. 347-380.



Fotografía del Taller Prácticas de Performance para el Buen Vivir, *proyecto TransMigrARTS*, UDFJC

Autorretratos Maru Florecida (Mary Andrade)

