

# **Identidades de diáspora a través de la danza folclórica. Un estudio ciberantropológico**

**Eveline Sigl**

## *RESUMEN*

*El presente artículo explora el discurso sobre las danzas folclóricas bolivianas desde la perspectiva de diáspora tal como se presenta en la Web 2.0 y a través de ella. Metodológicamente se trata de un estudio ciberantropológico que investiga las implicaciones que tiene la danza folclórica no solo para los migrantes bolivianos y sus descendientes sino también para bailarines no bolivianos, y se enfoca especialmente en cuestiones de identidad y etnicidad.*

*Palabras clave:* danza folclórica, Bolivia, migración, identidad, etnicidad.

## **Diasporic identities in Andean folk dance. A cyber-anthropological study**

### *SUMMARY*

*Parting from the reality of diasporic communities of Bolivian migrants the present article explores what people communicate within the Web 2.0 and using Web 2.0 technologies. It is a cyber-anthropological study researching the implications Bolivian folk dance has for the Bolivian migrants and their descendants, especially focussing on issues of identity and ethnicity.*

*Key words:* folk dance, Bolivia, migration, identity, ethnicity.

## 1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo explora el discurso sobre las danzas folclóricas bolivianas, en parte también muy populares en el Perú (Mendoza 2000, Meier 2008, Cuentas Ormachea 1986) tal como se presenta en la Web 2.0 y a través de ella. «A través de la Web 2.0» quiere decir que una parte de la investigación fue realizada a través de tecnologías características de la Web 2.0, que incluyen el chat, los *Social Network Sites*, los correos electrónicos y la telefonía vía Internet (Skype). «En la Web 2.0» se refiere a la presencia del tema en los sitios que caracterizan la Web 2.0, es decir, en canales de video como YouTube, en *Social Network Sites* (SNS, Servicios de Red Social), en blogs y no tanto en las páginas web estáticas que caracterizan la Web 1.0.<sup>1</sup> Debido a la fuerte presencia de las danzas folclóricas bolivianas en la Web 2.0 (sobre todo en YouTube y en los SNS) y puesto que durante ocho años participé en grupos de danzas folclóricas de Bolivia que se crearon fuera de ese país, experiencia que podría calificarse de observación participativa, decidí enfocarme en el contexto diaspórico, es decir: en las presentaciones de danza folclórica por las comunidades de migrantes bolivianos en todo el mundo, un ámbito hasta ese momento no estudiado. En muchos lugares

---

<sup>1</sup> En contraposición a la Web 1.0, la «nueva» web (por eso 2.0, refiriéndose a la «segunda» versión) enfatiza mucho más en el contacto interactivo entre los usuarios. Gracias al avance técnico que facilita líneas de Internet mucho más rápidas y a la creciente computarización del mundo, cada vez más personas intercambian mensajes escritos y hablados, fotos y videos a través de los sitios mencionados (Beer y Burrows 2007). Las páginas web siguen cumpliendo una función muy importante, pero dado que son mucho más estáticas y solamente representan el discurso de la persona u organización que administra ese sitio, no jugaron un papel muy importante en este estudio.

donde hay residentes bolivianos se han establecido agrupaciones folclóricas que reafirman la identidad cultural de los migrantes y sus descendientes, y al mismo tiempo establecen y/o reafirman las diferencias con la gente nativa del lugar. Entonces, el texto analiza el discurso en la Web 2.0 y a través de esta, sobre las danzas bolivianas representadas fuera de su lugar de origen, y estudia qué función cumplen esas representaciones para los bailarines —migrantes bolivianos— para sus hijos ya nacidos en el exterior y también para los no bolivianos que forman parte de muchos de los conjuntos investigados. Los hallazgos presentados se basan en una ciberestudio que realicé desde diciembre de 2007 hasta abril de 2008, que es complementado con los resultados de una investigación de campo en Bolivia (julio de 2009 a agosto de 2010).

En lo que sigue primero voy a presentar un breve resumen acerca de la metodología ciberantropológica y de la presencia folclórica boliviana en los *mediascapes* transnacionales (Appadurai 1996: 10), para luego proceder al análisis de una selección de los datos hallados (para el trabajo completo véase Rocha Torrez [Sigl] 2008). Siguiendo la *Grounded Theory* (Teoría Fundamentada, Strauss y Corbin 1996 [1990]) desarrollé los conceptos aquí propuestos de manera inductiva e iterativa, a partir del material recolectado, siempre manteniendo un proceso circular entre la codificación y la constante afinación, profundización y (re)definición de los temas a seguir y las correspondientes preguntas para mis (ciber)entrevistas. De modo interesante, como voy a demostrar en lo que sigue, muchos de los temas abordados en el discurso sobre las danzas bolivianas en la Web 2.0 encajan muy bien con propuestas teóricas «clásicas» y más recientes que surgieron de contextos locales enteramente diferentes. Dado que las presentaciones folclóricas callejeras y teatrales son ampliamente difundidas también en el Perú me abstengo de detallarlas.<sup>2</sup>

## 2. CÓMO Y PARA QUÉ ESTUDIAR UN TEMA (FOLCLÓRICO) EN LA WEB 2.0

Cabe aclarar que el contexto *online* (en línea) es tan «real» como el *offline* (fuera de línea) y que los sentimientos expresados en la Web 2.0 no son nada «virtuales», en el sentido de «irreal» (Hakkens 1999, Bräuchler 2005, Hine 2000, Baym

---

<sup>2</sup> Para el contexto boliviano véase Paredes (1913, 1970), Beltrán Heredia (1956), Fortún (1957), Albó y Preiswerk (1986), Paredes Candia (1991), Abercrombie (1992), Guss (2000), Romero Flores *et al.* (2003), Lara Barrientos (2007) y Tassi (2010).

1998, Miller y Slater 2000). El ciberespacio, al igual que el mundo *offline*, ofrece posibilidades de hacer observaciones más o menos participativas, abiertas o encubiertas. En el Internet es especialmente fácil tomar una posición de «espía» (*lurker*) (Bräuchler 2005: 55, Baym 2000: 120, 144) ya que la mera presencia en un sitio no es percibida por los demás usuarios. Por lo tanto es aún más importante demostrar cierta actividad, participando en chats, foros, proporcionando fotos, videos y comentarios para ser «visible», establecer una identidad en línea y entrar en contacto con los otros usuarios. Por esto, mi posición activa en el campo (como directora de un grupo de danzas y operadora de uno de los sitios web más amplios acerca de la danza boliviana) resultó ser de gran importancia para el campo de investigación, ya que muchos de mis entrevistados me «reconocieron» por mi cuenta y por mis comentarios en YouTube y en mi página web. Una vez presente en la Web 2.0 tuve que acostumbrarme al «ciberargot» lleno de abreviaturas, como por ejemplo: tb (también), xD (por Dios), q (que), = (igual) etcétera, al uso de mayúsculas para simbolizar gritos y un a veces excesivo uso de palabras animadas y emoticones (Boyd 2008, Bräuchler 2005: 35, Baym 2000: 169, Kivits 2005: 40). También cabe tener en cuenta la presencia múltiple de algunos usuarios en los diferentes canales de la Web 2.0: en el transcurso de mi estudio me dí cuenta que mis contactos de YouTube, MySpace, y Facebook en parte eran las mismas personas y que entre los folcloristas aparentemente existe una gran serie de redes transnacionales basadas tanto en contactos personales como en amistades en línea. Igualmente descubrí un grupo de activistas ubicados en distintos países, quienes en conjunto dirigían un *flaming-war* (una «guerra» de insultos en línea, Bräuchler 2005) en contra del supuesto saqueo del patrimonio cultural de Bolivia. Identificar ese tipo de redes puede complicarse por la «migración» de cuentas de usuarios y *nicknames* (apodos) cambiantes, algo bastante frecuente en las disputas acerca del (supuesto) origen de las danzas presentadas en YouTube y Facebook.

Ahora, ¿cuáles son las ventajas de investigar fenómenos en sí ajenos al Internet a través del ciberespacio? Primero, facilita estudios en contextos transnacionales que antiguamente habrían requerido enormes recursos de tiempo y dinero, o que directamente habrían sido imposibles. Segundo, aun actividades meramente *offline*, como el hecho de bailar danzas folclóricas, cada vez están más presentes en la Web 2.0, debido a que los mismos actores las llevan ahí, documentando, comentando y organizando las respectivas actividades. Tercero, el Internet no solo facilita el intercambio entre los estudiados/entrevistados, sino también entre ellos y los investigadores. Cuarto, realizar al menos una parte de la investigación a través del Internet facilita el estudio del discurso *emic* de ninguna

manera influenciada por la investigadora. En mi caso, los 577 comentarios de YouTube escogidos de un total de aproximadamente 5000 videos acerca de danzas bolivianas en línea durante el período de investigación (2008) formaron la base para una primera etapa explorativa según la *Grounded Theory* (Strauss y Corbin 1990). La codificación abierta de esos materiales «en vivo» (*naturally occurring talk* o «conversaciones no solicitadas» según Hammersley y Atkinson 2007: 99) me ayudó a identificar temas apasionadamente discutidos por los actores mismos y, como consecuencia, establecer cuestionarios abiertos para entrevistas en línea (Kivits 2005) a partir de esos hallazgos. Por último, el creciente entrelazamiento de las tecnologías de información basadas en texto, audio y video facilita la contextualización de investigaciones.

Pero por supuesto también hay problemas especialmente inherentes a las investigaciones ciberantropológicas. El hecho de encontrar una infinidad de datos puede llevar a confundir cantidad con calidad, perturbar la vista hacia lo relevante y hacer que uno se sienta abrumado por las masas de materiales. Otro factor importante es la problemática de la expresión escrita mencionada por Orgad (2005: 59): puede haber distorsiones que se deben al dominio del lenguaje escrito y así indirectamente al nivel de educación del entrevistado, hecho que se hizo notar especialmente en mis entrevistas por chat/MSN. Además, también hay gente que simplemente no tiene ni las ganas ni el tiempo de rellenar un cuestionario largo si no recibe ningún incentivo interesante, hecho que varios de mis contactados tematizaron. Por último, cabe tener en cuenta que más que nadie son los bailarines jóvenes, colegiales y estudiantes quienes pasan mucho tiempo promoviendo y comentando las actividades dancísticas en Facebook, MSN y YouTube, distorsión de la muestra que tenía que ser contrabalanceada con entrevistas *offline*, vía correo electrónico o Skype para no omitir los testimonios de bailarines mayores y menos activos en la Web 2.0. En el caso concreto de mi investigación, el acceso a Internet no fue considerado como limitante ya que en EEUU, Canadá, Australia y Europa es ampliamente difundido y muy barato. Así, sobre un total de más de 300 personas contactadas a través de sus perfiles de Facebook, de sus cuentas de YouTube y por sus direcciones de correo electrónico publicadas en páginas web de ballets folclóricos bolivianos fuera de Bolivia, 44 llenaron los cuestionarios personalizados que les envié, y que consistían en alrededor de 30 preguntas abiertas. La mayoría de los que contestaron mis preguntas eran estudiantes universitarios, pero también me escribió gente mayor (sobre todo dirigentes de ballets folclóricos que llevan décadas radicando fuera de Bolivia), e incluso un soldado descendiente de bolivianos enviado como

parte de las fuerzas militares estadounidenses en Irak. Para mí, las respuestas por una parte representan la síntesis de aquello que la persona quería comunicar y contienen en algunos casos, a pesar de ser compactas, mucha información o indicaciones claras referentes a concepciones y presunciones de los interrogados. Por otra parte, me pareció que el diálogo abierto o bien el flujo de asociación que se produce a través de las entrevistas cara a cara y también por teléfono, se coarta bastante debido a la asincronía y a la necesidad de escribir. Las entrevistas por MSN (chat) solían estar plagadas por el uso de emoticones y exclamaciones que no concordaban demasiado con las preguntas planteadas y no conducían a narraciones extensas. Las entrevistas por Skype fueron más fructíferas: hubo entrevistas que casi no fueron afectadas por distorsiones acústicas y donde el flujo de la conversación casi no se podía frenar, tanto que la situación recordaba a una entrevista cara a cara.

Resumiendo lo dicho, tiendo a considerar los escenarios etnográficos más y más como un continuo *online-offline*, tendencia que posiblemente se fortalezca en los siguientes años. Donde no es necesario un contacto estrecho para la investigación planteada (Hannerz 2003: 34), las investigaciones (parciales) en la Web 2.0 y a través de esta, seguramente son una alternativa que ayudará a ahorrar tiempo y recursos financieros.

### 3. LAS DANZAS FOLCLÓRICAS BOLIVIANAS EN EL CIBERESPACIO

En la actualidad (20.06.2011) la búsqueda por danzas bolivianas presentes en YouTube da los siguientes resultados: 4840 para videos etiquetados como «danza boliviana», 1310 para «danza boliviana caporales», 419 para «danza boliviana tobas», 569 para «danza boliviana saya», 5620 para «caporales», 5330 para «morenada», 2170 para «diablada boliviana», 503 para «kullawada» y 763 para «llamerada», para citar solamente las danzas más difundidas. Especialmente en lo referido a la Diablada, la Morenada y a los Caporales/Saya existen también muchos videos peruanos (509 para «diablada puneña», 1690 para «diablada peru», 3870 para «caporales peru» y 2370 para «morenada peru»), lo que confirma la gran popularidad de estas danzas bolivianas en el Perú. Los videos más populares de ambos países alcanzan entre 200fl000 y 318fl000 vistas de página (*page views*), y los comentarios escritos acerca de ellos reflejan no solo la gran popularidad sino también la pugna sobre el (supuesto) origen de esos bailes folclóricos, tema que voy a explicar en la sección 7. En Facebook existen 295 perfiles y grupos relacionados a los Caporales, 137 relacionados a la Diablada

y 178 relacionados a la Morenada, en su mayoría (bloques<sup>3</sup> de) fraternidades bolivianas, peruanas, chilenas y argentinas, pero también incluyen agrupaciones europeas y norteamericanas. Ahí los perfiles más frecuentados cuentan con miles de «amistades»: Caporales San Simón (4928), Diablada Ferroviaria Oruro (3589), Tinkus Huajchas (2175), Fraternidad Morenada Señorial Illimani (1715), Morenada Central Oruro (1587).

#### 4. IDENTIDADES Y ALTERIDADES: LA DANZA FOLCLÓRICA BOLIVIANA EN EL EXTERIOR

Como demuestra tanto el *naturally occurring talk* en la Web 2.0, como mis entrevistas por correo electrónico, Skype y MSN, la danza folclórica boliviana<sup>4</sup> no solo es un fuerte generador de identidad y demarcador de etnicidad, «raza» y clase dentro de su país de origen, sino también en el exterior. Como bien señala Cánepa Koch (2001: 17 y ss.) la danza es un agente performativo que constituye y fortalece identidades en nuevos contextos. Por lo tanto, vale la pena estudiar la danza folclórica boliviana en el contexto de «diáspora»<sup>5</sup> donde la interrelación entre lo local y lo global conlleva a la creación de *ethno-* y *mediascapes* transnacionales (Appadurai 1996), y a una dinámica identitaria totalmente diferente a la de su lugar de origen. Las afirmaciones analizadas frecuentemente implican que la danza sirve como una herramienta para la creación y presentación de identidades. Muchas veces el discurso apunta al oscilar entre el *self* (uno mismo) y el *other* (otro) descrito por Gingrich (2004: 6, 13), Baumann (2004: 19) y Hall (1994: 29 y ss.) en el que los fenómenos de identidad y alteridad se definen mutuamente.

---

<sup>3</sup> La mayoría de las fraternidades grandes están subdivididas en bloques relativamente independientes de diez a 100 personas cuyo “jefe de bloque” funge como intermediador entre los bailarines del respectivo bloque y la directiva de la fraternidad.

<sup>4</sup> Para el contexto de la danza folclórica peruana ver por ejemplo Mendoza, Zoila (2000, 2001, 2008), Romero (2001).

<sup>5</sup> El término de diáspora originalmente fue utilizado para referirse a las poblaciones judías dispersadas en todo el mundo luego de su expulsión de Jerusalén. Actualmente la palabra abarca también a todos los que viven fuera de su país pero que siguen identificándose en primer lugar con su país de origen o de descendencia (Eriksen 2002 [1993]: 152 y ss.).

#### 4.1. ETNICIDAD, CLASE Y ESTATUS A TRAVÉS DE LA DANZA

A pesar de haber sido tal vez muy inclinados hacia todo lo que proviene del extranjero, muchos bolivianos una vez que residen en el extranjero empiezan a sentirse más bolivianos que antes, consolidación de «bolivianidad» que frecuentemente está ligada al baile. Para los recién migrados los grupos de baile muchas veces son un núcleo social que les ayuda a conocer a personas que se encuentran en la misma situación y a obtener orientación en cuanto a su nuevo estado de vida, temas de residencia, trabajo y visa, entre otros.

En general para los migrantes bolivianos que llegan al exterior de adultos el hecho de bailar en un grupo folclórico fortalece una identidad positiva frente a la población dominante, ganándose respeto y admiración en un ámbito generalmente bastante escéptico en cuanto a los forasteros, y es así que muchos recién comienzan a bailar viviendo en el extranjero. Al bailar contrarrestan su bajo estatus de migrante: construyendo una clara superioridad en lo que es la danza elevan al sujeto marginado por la diáspora a «ser algo mejor» (Moosmüller 2002: 19), por lo menos en cierto ámbito, algo que se debe a llevar ritmo y danza «en la sangre» (una autoatribución frecuentemente confirmada por la percepción ajena) y tener danzas mucho «más espectaculares» y más bonitas que la sociedad receptora.

Bailar determinadas danzas en determinados eventos y conjuntos de baile en Bolivia no es un mero símbolo de prestigio personal, sino es un acto que al mismo tiempo escenifica y construye distinciones de clase, etnicidad y poder (i.e. Albó y Preiswerk 1986, Rossells 2000, Sigl en prensa). Sin embargo, esa dinámica cambia cuando se trata de conjuntos folclóricos de diáspora. Si en Bolivia bailar Caporales es asociado con la élite blanca residente en las zonas prestigiosas de las grandes ciudades, la connotación en el exterior es otra. En el nuevo país de residencia para muchos migrantes la adquisición de trajes de baile propios y participar en un grupo de danzas ya no es algo difícil de financiar, ya que por un lado sus ingresos en monedas extranjeras facilitan la compra de los trajes para bailar, y por otro lado las agrupaciones folclóricas en el exterior no suelen cobrar cuotas de ingreso. Por el contrario, en algunos grupos el dinero ganado en actuaciones incluso es repartido entre los bailarines o guardado para la compra de trajes, por lo que el costo para cada bailarín suele ser mínimo. Ya tampoco suele haber discriminación por fenotipo, «belleza», edad y clase: personas que por ser de tez oscura y de baja estatura en Bolivia no habrían podido entrar a ciertas fraternidades de Caporales, estigmatizados como indios o «feos», ahora más bien son bienvenidos en cualquier agrupación folclórica. En el extranjero muchos



de esos grupos muestran una actitud menos elitista y restrictiva que en Bolivia misma, algo que en parte se debe a la falta de integrantes (bolivianos) y a cierto sentido de unión entre todos los migrantes bolivianos. Entonces, atributos como el apellido «apropiado» y la correspondiente etnicidad impuesta por la adscripción ajena (véase Eriksen 2002 [1993]: 65), o la pertenencia a un determinado estrato social o a cierta profesión ya no influyen en la composición de las agrupaciones folclóricas. En contraposición a la situación actual boliviana la mayoría de los integrantes latinoamericanos de primera generación que bailan en esos conjuntos suelen pertenecer a los estratos marginados; muchas de las bailarinas viven de cuidar niños y de limpiar casas, otras trabajan en gastronomía y hotelería, mientras que una buena parte de los hombres (que suelen acudir en mucho menor medida que las mujeres a esos ballets folclóricos) se dedica a hacer música, a veces tocando en la calle y tratando de vender CD. De quienes migraron de adultos son muy pocos los que logran homologar sus títulos y retomar una profesión al menos parecida a la que ejecutaban en su país de origen, y muchos de esos migrantes tampoco cuentan con estudios terminados en su patria. No se puede generalizar la pertenencia de clase de los bailarines, pero existe cierta tendencia a formar guetos de «latinos» que fomentan el sentido de alteridad con respecto a la sociedad receptora. Al mismo tiempo la tez morena y el pelo oscuro de todos los migrantes bolivianos se convierten en marcadores de diferencia (pan)étnica frente a la población dominante «rubia» y «blanca» que no suele percibir las diferencias fenotípicas, que en Bolivia son asociadas con una fuerte segregación social. En muchos casos los ciudadanos de la sociedad receptora ni siquiera logra diferenciar entre los latinoamericanos provenientes de diferentes países. Como consecuencia, los bailarines tienen que asumir una nueva identidad al pertenecer a la clase de migrantes y a la clase pan-étnica ficticia de los «latinos». Esa nueva identidad para algunos también significa una marginación hasta ese momento desconocida, y es en esa situación donde la danza ayuda a mantener el orgullo personal, levantando la autoestima por «representar Bolivia» o por colaborar en una fiesta bailando para recaudar fondos para algún proyecto de ayuda en Bolivia o en otro país latinoamericano. Así ya tampoco importa si una ex «niña bien», hija de un médico y una vicerrectora universitaria que vivió un tiempo como migrante ilegal haciendo trabajos precarios, baila con abarcas y ropa de bayeta, representando a la indígena con la cual en su patria no se hubiera identificado tan fácilmente. Aquí cabe mencionar que en los países industrializados, debido a los exotismos y orientalismos detallados más abajo, «lo indígena» frecuentemente es considerado mucho más atractivo que las representaciones de élites locales.

Por lo tanto, se revierten las connotaciones de etnicidad y clase: por ser «más auténtica»<sup>6</sup> la bailarina bajita y morena es la más aclamada y la que se asocia con una clase oprimida, pero «moralmente superior».

La reversión de etnicidad y clase se da también de otro modo: muchos de los migrantes bolivianos que en su patria pertenecían a las clases marginadas en el exterior siguen en condiciones precarias haciendo trabajos no calificados. Sin embargo, a veces aprovechan sus vacaciones para regresar a Bolivia, en donde ahora, debido a sus ingresos en moneda extranjera, pueden permitirse el lujo de participar en las grandes fiestas folclóricas o donde incluso se comprometen a pasar *preste*<sup>7</sup>, actividades consideradas prestigiosas también en las comunidades de diáspora adonde regresan. En otros casos, el ingreso de los migrantes que lograron establecerse permite que la costumbre del *presterío* se transfiera al país de residencia: sobre todo en EEUU existen muchos grupos organizados por una o varias familias que en su organización se asemejan al sistema de *prestes/pasantes*. Por último, cabe notar que fuera de Bolivia y sus países limítrofes las danzas más representadas son los Caporales y el Tinku, hecho que se debe, por un lado, al vestuario relativamente simple, y por ende fácil de exportar, y por otro, a los exotismos detallados en el capítulo que sigue.

#### 4.2. IDEALIZAR LO AJENO: ORIENTALISMOS MÚLTIPLES

Muchas de las danzas bolivianas imaginan y representan a algún extraño Otro, comenzando con los chunchus y tobas de la selva amazónica hasta las escenificaciones de peleas «salvajes» entre los comunarios norpotosinos en el Tinku. Especialmente en el contexto diaspórico parece interesante aplicar la «gramática del orientalismo» de Gerd Baumann (2004) a las representaciones de alteridad y diferencia inherentes en muchas de las danzas folclóricas bolivianas. Según Baumann, existen los siguientes pares de estereotipos: el «occidente positivo»: racional, ilustrado, tecnológico *versus* el «oriente negativo»: irracional, supersticioso, atrasado y el «oriente negativo»: calculador, formal, materialista *versus* el «oriente positivo»: espontáneo, abundante, místico (2004: 20). En el extranjero el bailarín folclórico no solo aplica esas proyecciones a la construcción y ejecución de su baile sino también es objeto de esas mismas proyecciones, esta vez de parte

<sup>6</sup> Para una discusión exhaustiva del concepto de autenticidad en el contexto andino-boliviano véase Bigenho 2002.

<sup>7</sup> Para el sistema de ser *preste* o *pasante* (organizador y financiador de fiestas) véase Albó y Preiswerk (1986: 93), Buechler (1980), Abercrombie (s.f.)

del público no boliviano que no orientaliza al «salvaje» retratado en la danza, sino al propio bailarín. Al mismo tiempo, estando en el «occidente» el bailarín frecuentemente comienza a orientalizar su patria, es decir, empieza a idealizar su lugar de procedencia, siempre construyendo una imagen espejada del contexto propio, proyectando los deseos propios en las supuestas características del Otro (Baumann 2004: 19 y ss). Tanto en Bolivia (Sigl, en prensa) como fuera de Bolivia las representaciones de Tinku, Pujllay, Potolos, Jalq'as y otros más suelen celebrarse como reivindicaciones de «lo auténtico», «lo puro», «lo original», en fin: «lo autóctono/indígena». Para dar un ejemplo: el Tinku, creación urbana que surgió en el Carnaval de Oruro en 1981, se inspiró por supuesto en los Tinkus rurales, encuentros rituales que incluyen peleas ceremoniales, música y danza (Platt 1996, Stobart 2006), pero surge de un concepto enteramente mestizo que celebra «la fuerza» y «la virilidad» de «lo salvaje», confundiendo así imaginarios de poder, violencia y desenfreno con la idealización de «lo indio/lo indígena». Con la migración hacia el exterior, esa mirada orientalista acerca de «lo autóctono» se trasplanta a otros países donde empieza a formar parte de otro orientalismo, el del no boliviano hacia «lo indígena». A los no bolivianos muchas veces les gustan en especial esas danzas (pseudo)indígenas,<sup>8</sup> ya que aparentemente encajan bien con las visiones euroestadounidenses en cuanto al Otro «indígena». Al ver mestizos bolivianos escenificando sus imaginaciones hacia lo indígena, tanto el público como los bailarines no bolivianos frecuentemente reconocen sus propias visiones acerca de ese ser tan exótico, místico, «puro» y «étnico»...

En Austria, el exotismo en cuanto a «lo étnico», es decir, foráneo en el sentido de «autéctono», «puro», «diferente», ha entrado incluso a la moda, con la creación del *ethno-look*, que suele caracterizarse por un ensamblaje de indumentaria procedente de países no europeos y adaptada al gusto y al uso de los jóvenes, en el caso de mis entrevistados alemanes, suecos y austríacos muchas veces estudiantes de carreras sociales y que son también frecuentemente activistas en movimientos sociales y organizaciones no gubernamentales que tienen algo que ver con el mal llamado «tercer mundo». Cuando esa gente cae en un grupo de danzas folclóricas bolivianas suele rechazar las danzas «mestizo-urbanas» por ser «demasiado occidentales» y no contener un mensaje político en el sentido de la reivindicación de los derechos indígenas. Obviamente esos bailarines no

---

<sup>8</sup> Uso la palabra «pseudo-indígena» no para señalar una falta de «autenticidad» u «originalidad», sino para subrayar su creación deliberada para una fiesta urbana convirtiéndose en «tradiciones inventadas» (Hobsbawm 1983).

toman en cuenta que en Bolivia las danzas autóctonas tampoco cumplen con esa función, que salvo unas raras excepciones más bien suelen excluir a la población rural campesina<sup>9</sup> y que ahí los fraternos de Tinku, Pujllay, Potolos o Jalq'as no suelen considerarse indígenas.

La «pasión» por «lo indígena» no solo puede tener motivos políticos. En Austria y Alemania, generaciones de lectores juveniles crecieron con las novelas ficticias de Winnetou y Old Shatterhand, escritas por Karl May, un alemán quien nunca pisó tierras americanas pero quien a través de sus libros influyó mucho en la mirada romántica hacia el «salvaje» pero «noble indígena», visión reproducida por algunos bailarines no bolivianos.

El siguiente testimonio de Elisabeth, una estudiante suiza que desde hace varios años tiene un novio boliviano, parece también ejemplificar cierta actitud paternalista: el indígena y sus costumbres como algo «dulce», es decir, gente que permanece en un amable estado inferior-infantil (Wollrad 2005: 90) y que despierta la curiosidad del europeo «desarrollado»:

[sobre la Llamerada] pero me parece que es algo dulce simple y es algo que puedes ver allá en Bolivia, los llameros ahí en el campo (Elisabeth, 24.03.08)

Creo que esa es la misma mirada que tiene el mestizo urbano cuando retrata al indígena en sus danzas, pero como lo demuestran los testimonios recogidos en Bolivia no es una visión que esos bailarines quisieran asumir para sí mismos.

En Viena, el orientalismo ha llegado incluso al extremo de rechazar a mi grupo folclórico para una presentación porque «no habían suficientes bolivianos», es decir, por no estar compuesto por una gran cantidad de gente «extraña». Entonces la atracción por las danzas folclóricas bolivianas no solo se debe a la música y a sus pasos, sino en buena parte al imaginario exótico que transporta. Son diferentes y eso, por lo visto, les hace más interesantes que las danzas del propio lugar. En apariencia, bailar danzas bolivianas brinda una satisfacción que no se logra ejecutando las danzas «propias», que a veces tienen que aprenderse en el colegio pero que no tienen ese sabor de lo exótico, sino que simplemente

<sup>9</sup> El conjunto «Pujllay Oruro» firmó un convenio con los pobladores de Tarabuco que permite la compra de ropa original y la inclusión de comuneros en el Carnaval de Oruro, pero esa es la única cooperación de ese tipo de la que me pude percatar. Algunas entradas restringen la participación de «autóctonos» como parte de grupos folclóricos ya que «atrasan» y en muchas fraternidades se estima que los originarios «no saben bailar», «no pueden pagar la cuota», «tienen otro estilo» que no compagina o que «no aguantarían» el recorrido.

son «algunas danzas, qué sé yo [...], lo que se hace pues» (Alexandra, estudiante de italiano, proveniente de una pequeña comunidad montañosa del oeste de Austria, 08.02.08). Como demuestra el ejemplo de Alexandra, Karin, Sarah (todas jóvenes estudiantes universitarias) y muchas otras no bolivianas, no solo existe la tendencia de identificarse con «los indígenas oprimidos», sino también hay mujeres euroamericanas que gustan de cierto elemento erótico-sensual de algunas de las danzas folclóricas bolivianas, como por ejemplo Caporales o Morenada (bailando de China/«Figura»<sup>10</sup>). En este caso también parece existir un interesante intercambio de proyecciones: para muchas mujeres bolivianas el hecho de utilizar minifaldas y ropa «atrevida» es algo asociado con «el» occidente, la moda internacional, la «modernización» y la liberación de la mujer. Además bailar Caporales o Tobas permite engancharse con los estereotipos acerca de la «latina sexy» al estilo de Jennifer López y Shakira, y de las danzas latinoamericanas «sensuales» —imágenes construidas en películas como *Dirty Dancing*, shows de tango y la «fiebre» de salsa (Wieschiolek 2003)— y otras danzas latinoamericanas practicadas por no latinoamericanos como parte importante de sus actividades recreacionales. Por otro lado, a ciertas mujeres europeas les resulta más fácil identificarse con una Caporala de minifalda que con una indígena o con una cholita, que para ellas son personas mucho más ajenas a su propio entorno. De hecho, el actual personaje de China/«Figura» fue creado por transformistas y travestis (Sigl en prensa) que afirman haberse inspirado en las vedettes y el teatro de revista al estilo euroamericano, creando un aura de glamor y sensualidad atractivo tanto para las bolivianas que idealizan lo que viene de afuera, como también para las mujeres provenientes justo de ese mismo contexto cultural que sirvió de inspiración para la creación de la China. Es como si para una europea fuera algo exótico, pero al mismo tiempo lo suficientemente familiar para poder integrarse fácilmente en la concepción que ella tiene de sí misma. Pasa lo mismo con el Caporal, personaje creado por los hermanos Estrada en 1969, que originalmente reúne la danza folclórica boliviana (el Huayño que sirve como base musical de esta danza) con el imaginario de la danza tropical (i.e. los volados

---

<sup>10</sup> La China (denominada «Figura» en Oruro, ya que antes se trataba de una bailarina individual que se destacaba frente a los bloques de bailarines) surgió a fines de los años sesenta en la danza de la Morenada. Al igual que la Caporala, un personaje inspirado en las Chinas pero que pertenece a otra danza (la de los Caporales), porta una minipollera y una blusa escotada. La mayor diferencia entre ambas figuras se encuentra en el calzado: mientras que las Chinas utilizan botas largas que llegan hasta unos 10 cm por encima de la rodilla las Caporales bailan con zapatos de taco.

en las mangas), con la cultura afroboliviana (el personaje mismo se inspiró en el «Caporal» quien guía las danzas afrobolivianas) y con el atletismo al estilo de Bruce Lee, de esta manera haciendo un puente hacia la subcultura juvenil internacional. Es esa conexión lo que Hannerz llama un producto «criollizado» (*creolized*) que surge del encuentro entre centro y periferia (1996: 78), esa pizca de exotismo que permitió que los Caporales se hagan tan populares también entre los jóvenes suecos y estadounidenses que entrevisté. Como danza son algo ajeno, pero no tan ajeno que no puedan integrarse a la personalidad de un joven que no tiene nada que ver con Bolivia, porque representa valores atractivos también en el contexto internacional: «fuerza», «atletismo» y «virilidad» para los hombres, «sensualidad» y erotismo para las mujeres, y «alegría» y «actividad» para ambos, todas características que construyen y reafirman roles de género predominantes en el «occidente» (véase i.e. Connell 1987). Entonces, bailar Caporales para los no bolivianos puede ser algo «exótico» pero al mismo tiempo reafirma valores y estereotipos de género nada ajenos a su propio contexto cultural.

Ahora, volviendo sobre la idealización y el orientalismo según Baumann, también afecta a los bolivianos que migraron y que de pronto, al encontrarse en el lado tan anhelado, empiezan a idealizar el «oriente atrasado» pero más «espontáneo», «alegre», exuberante y «místico» (sobre todo en lo que concierne a las «raíces indígenas» apropiadas por el mestizo ciudadano; véase también Abercrombie 1992). Es en ese sentido que la danza se convierte en un instrumento para sentirse «en casa» y para construir una imagen idealizada de la patria desde el punto de vista de la diáspora (Moosmüller 2002: 16 y ss.) que se nutre de «cultura» y «tradición».

##### 5. «CULTURA» Y «TRADICIÓN»: LA DANZA COMO PUENTE HACIA LA ETERNIDAD

Cuando escriben de sus actividades dancísticas llama la atención que para los bailarines «danza» y «folclor» prácticamente son un sinónimo de «cultura boliviana», algo fuertemente asociado con las costumbres y tradiciones de los antepasados que representa lo «eterno», algo que conecta el pasado con la actualidad y el futuro (Nash 1996 [1989]: 27 y ss., Fishman 1996 [1980]: 63 y ss., Baumann 1996, 1999):

Las danzas folclóricas nos conectan con nuestras raíces y son un constante recordatorio de donde venimos, como estamos evolucionando y a donde vamos como seres humanos con una conexión a algo nato. (Ruth, boliviana cincuentona que lleva décadas radicando en EEUU, 16.04.08)

La preservación de ese acervo cultural al mismo tiempo consolida la identidad propia y mantiene viva la comunidad de diáspora, por lo que es de suma importancia «preservar», «cuidar», «mostrar» y «difundir» la «cultura boliviana». De ahí también surge la preocupación de enseñar las danzas a los hijos de bolivianos ya nacidos en el exterior y a los que llegaron al nuevo país de residencia siendo aún muy pequeños. A través de la danza se fomenta «el sentimiento de pertenencia que la gente tiene a una cultura» y además bailar «es una forma de entrar en el escenario reivindicando la identidad» (Frida, boliviana cincuentona que lleva décadas radicando en Suiza, 13.03.08).

En la enseñanza y en el aprendizaje de danzas folclóricas bolivianas se dan procesos de ensamblaje de ciertos elementos de la herencia cultural para (re)construir un sentido de pertenencia, lo que Schippers llama etnogénesis (2002: 42), y que ayuda a muchos hijos de bolivianos y mitad bolivianos nacidos fuera de Bolivia a encontrar una identidad:

[...] recién por bailar empecé a pensar, hey, Bolivia es, en realidad me gusta mucho y realmente sí o sí quiero ir ahí, quiero aprender estas danzas y son una parte mía. Y desde ese momento empecé a verme más como boliviana que está en Austria y que por ahí también es un poco filipina... [...] y sí, latinoamericana. Eso sí que me ha ayudado, ver, hey cool, soy latina. (Vera, estudiante de español y moza de un servicio de fiestas, mitad boliviana, mitad filipina 11.02.08, original en alemán,)

Para la segunda generación, bailar es una posibilidad palpable de encontrar un lazo con sus raíces bolivianas, de ahondar en una herencia cultural fuertemente asociada con fiesta y baile y de identificarse con ella (véase Hanna 1979: 223 y ss., Baumann 1999: 83).

Decidi formar el grupo e integrarse al mismo, porque quería explorar, descubrir y saber mas sobre lo que tiene Bolivia, el país donde nací. A la vez demostrar al extranjero que Bolivia está llena de tradición y que en Bolivia existe cultura y folclore sin igual. (Dario, estudiante que vive en EEUU, 10.05.08)

El reconocimiento que reciben los grupos de danza boliviana en todo el mundo no solo afecta de manera positiva la identidad y confianza en sí mismos de los bailarines, sino también fortalece el sentido de pertenencia nacional. No obstante, es también una actividad que puede fomentar el contacto intercultural con los miembros de la sociedad receptora y con otros migrantes.

## 6. UN INSTRUMENTO PARA LA INTERCULTURALIDAD

Como instrumento intercultural la danza folclórica boliviana ayuda a construir y rectificar imágenes acerca del Otro. Tanto para los espectadores como para los bailarines no bolivianos, la danza en muchos casos representa el primer contacto con un país hasta ese momento totalmente desconocido. Como dicen algunos entrevistados, para ellos resulta interesante empezar a tener una noción de un país no por vía del turismo ni por la política, sino a través de sus manifestaciones culturales (diaspóricas). En las presentaciones de danza, esta cumple con la función icónica descrita por Hanna (1979) en el sentido de que simboliza todo el país; mostrar las danzas y «la cultura» significa representar Bolivia. Al mismo tiempo sirve también para corregir las imaginaciones y estereotipos hacia los bolivianos y su país, dejando en claro que no solo es la tierra de «Evo», «coca» y «cocaína», y que ellos tampoco son iguales que los demás «latinos».

En los grupos de danza boliviana en el extranjero el intercambio cultural y la integración ocurren en varios niveles. Con frecuencia se trata de unir no solo a bolivianos de diferentes edades y regiones en un proyecto común y ayudar a las comunidades de diáspora a adquirir más contactos sociales y una mayor confianza en sí mismas, sino también se busca el diálogo con los Otros, sean los ciudadanos de la población dominante u otras comunidades de diáspora como lo demuestra el siguiente testimonio:

[...] la primera vez que bailamos para un público turco fue el año pasado. [...] es porque uno de los chicos era boliviano de segunda generación, entendía muy poco el español, se casaba con una turca, entonces él nos decía, yo conozco muy poco Bolivia entonces por lo menos para mi matrimonio quiero que mi novia conozca qué hay allá, entonces nos preguntó para bailar algo, [...] bailamos ahí y era increíble [...] todo el mundo: bravo bravo bravo! (Gloria, estudiante mitad boliviana, mitad alemana, 16.03.08)

En muchos grupos con participación mixta entre bolivianos, mitad bolivianos y no bolivianos surgen amistades interculturales y eventos como el *Karnaval der Kulturen* (carnaval de las culturas), una actividad anualmente realizada en Berlín, Alemania, incluso conllevan a amistades transnacionales, con reencuentros en diferentes lugares del mundo. Sin embargo, también existen grupos mucho más cerrados a la participación de no bolivianos o no latinoamericanos que restringen sus presentaciones a eventos de sus respectivas comunidades de diáspora, donde cabe preguntarse si al final de cuentas no se trata de enfoques culturalistas, que en el sentido de la etnopolítica sirven para fijar las diferencias e instrumentalizarlas



para los intereses propios (véase Baumann 1999: 122, 19; Rothschild 1981). Es también en ese sentido político que cabe analizar la riña sobre la pertenencia y el «robo» de ciertas danzas.

## 7. EL «ROBO» DE LAS DANZAS: ETNICIDAD A TRAVÉS DEL CONFLICTO

Para finalizar quiero abarcar el tema de la supuesta apropiación de algunas de las danzas bolivianas por parte de países limítrofes, motivo de pelea y reivindicación de identidades nacionales en innumerables comentarios de Internet y también en los ballets folclóricos bolivianos en todo el mundo. En la Web predominan insultos hacia los usurpadores, acompañados de manifestaciones de solidaridad y expresiones de unión simbólica entre los autores Web emigrados de Bolivia, muchas veces unidas aún por un llamado a defender «lo nuestro» y, a través de esto, la propia identidad. Existen peticiones que convocan a la defensa de «lo nuestro»<sup>11</sup> y una gran cantidad de grupos y perfiles de Facebook que realizan una «guerra de insultos» en contra del supuesto robo del patrimonio cultural boliviano que tienen mucha afluencia. Es así que el perfil «La diablada, la morenada y los caporales son BOLIVIANOS!!!!» actualmente (20.06.11) cuenta con 2336 miembros, «NO AL ROBO DE LA CULTURA BOLIVIANA» con 5852 y el grupo «LA DIABLADA ES DE BOLIVIA ! ! ! ! NO DE CHILE NI DE PERÚ ! ! ! ! !» tiene 18□775 «likes»<sup>12</sup> (20.06.11).

En lo que concierne a mi discusión de los comentarios encontrados en la Web 2.0, otra vez me limito a lo que fue escrito por personas que viven fuera de Bolivia, en parte migrantes y en parte ya nacidos fuera de este país. Es importante esa aclaración, sobre todo tomando en cuenta los frecuentes insultos con la palabra «cholo» utilizada por personas que aparentemente nunca han visto o vivido expresiones «cholas», y que simplemente asumieron un discurso muy despectivo de parte de ciertos estratos sociales bolivianos. En muchos casos los racismos cotidianamente vividos en Bolivia son transferidos a la Web 2.0, donde los emotivos y agresivos reclamos al origen, y por ende a la propiedad de una danza, deliberadamente son mezclados con distinciones (pseudo)étnicas como lo demuestra el siguiente comentario:

---

<sup>11</sup> [http://www.petitiononline.com/mod\\_perl/signed.cgi?bol27](http://www.petitiononline.com/mod_perl/signed.cgi?bol27)

<sup>12</sup> «Estar de acuerdo», un botón que registra la cantidad de afirmaciones positivas de cada comentario.

cholos de mierda la diablada es chilena, se creo y se hizo famosa en Chile no en bolvia ignorantes..se nota cual avanzada es la raza bolita-colla [...] yo soy boliviano superior (camba) uds son indios ..admitamos de que Chile es superior a nosotros y listo (Facebook, 20.06.11)

El comentario no solo refleja la eterna pugna entre «cambas» y «collas», superétnicas ficticias que engloban la población de las tierras bajas respectivamente del altiplano boliviano (sin importar sus identidades indígenas o mestizas y la composición étnica de ambas regiones, con un total de 36 etnias reconocidas como tales), sino también el odio que él siente hacia sí mismo, ya internalizando el desprecio y maltrato que muchos migrantes bolivianos reciben en los países limítrofes.

En YouTube la discusión se centra en el supuesto robo cultural y la afirmación de que los bolivianos/peruanos tendrían la necesidad de «adornarse con las plumas ajenas». Los comentarios suelen operar con afirmaciones primordiales, por ejemplo que la pertenencia está «claro como el agua» y abundan generalizaciones y estereotipos hacia el Otro que es retratado de la peor manera posible. Por lo que pude ver, los insultos más graves y las «guerras» más atroces provienen de jóvenes que nacieron en Bolivia pero que migraron siendo muy pequeños y que de alguna manera no logran identificarse con la sociedad receptora. Aún no han terminado el colegio y aparentemente enaltecen su «bolivianidad» para contrarrestar la discriminación (real o imaginada) de parte de su entorno (en los casos estudiados, EEUU y Canadá). A pesar de la fuerte identificación con Bolivia, una gran parte de los escritores más agresivos apenas domina la lengua castellana y sus innumerables errores de gramática y redacción (tanto en los comentarios como en las entrevistas por chate y correo electrónico), parecen dar señales de una procedencia de clases sociales poco interesadas en la formación intelectual. Las generalizaciones que ellos hacen en el Internet se extienden frecuentemente a los propios países, los que son alabados como los más bellos y espectaculares, combinándose en un discurso que reúne el orgullo nacional, la nostalgia y la idealización de una patria que los propios comentaristas web a veces ni siquiera conocen bien, ya que migraron siendo niños pequeños o ya nacieron en el extranjero. Es muy interesante que, a pesar de los permanentes elogios sobre «su» país y sus vehementes reclamos de defender la cultura boliviana, al ser entrevistados especialmente esos autores web no pudieron imaginarse viviendo ahí en el futuro. En este aspecto mis observaciones se correlacionan con los estudios de Hall (2004: 201, 209), quien observa que los jóvenes de comunidades diáspora frecuentemente ponen énfasis verbal en la lealtad con «sus» tradiciones, pero

que se sienten menos comprometidos en llevarlas a la práctica concreta que los migrantes que se criaron en el lugar de origen.

En cuanto al «derecho de propiedad» de una danza, visión esencialista que frecuentemente colma en reclamos de patentar las danzas y de denunciar su robo, uno de los argumentos por los que las danzas en realidad serían del Perú se basa en que el territorio de la actual Bolivia anteriormente formaba parte del Tawantinsuyu incaico y del virreinato del Perú (en sus comentarios, muchos autores Web peruanos con mucho gusto se identifican con los incas). Esta argumentación, según las «gramáticas de identidad y alteridad» de Baumann, llegaría a ser un ejemplo de la «gramática englobadora» (*grammar of encompassment*, véase Baumann 2004: 25 y ss.): Bolivia es retratada como una pequeña parte del poderoso y antiguo imperio incaico, o también es presentada como un niño o un hermano pequeño, el que por fin debería comprender que pertenece a un todo más amplio en el cual las diferencias postuladas por los bolivianos se esfuman.

jajajaja digan lo q digan esta en le historia fueron parte del PERU salieron de nuestro territorio... son nuestros hijos (YouTube)

Otra parte de la argumentación se concentra en la legitimación por una tradición que se remonta a tiempos inmemoriales (por más que se trate de tradiciones recién «inventadas», véase Hobsbawm 1983) y la autoridad de «lo que siempre ha existido» (Nash 1996 [1989]: 27). Lo importante de este tipo de discusiones no es definitivamente la búsqueda de algún tipo de «verdad» histórica cualquiera que sea, sino la afirmación de diferencias entre lo propio y lo ajeno, un fenómeno característico para los contextos multiétnicos (Barth 1970 [1969]: 18, Eriksen 2002: 19 f), ya que similitudes demasiado grandes son percibidas como una amenaza a la independencia de la comunidad (Harrison 1999 en Eriksen 2002: 67). En toda la disputa es notable que no solo Perú (con referencia a Bolivia), sino también Bolivia (con referencia a Chile), utiliza un «concepto territorialista» para remarcar su opinión: lo que surgió en tierras anteriormente peruano-bolivianas, ahora pertenece a Perú/Bolivia aun cuando las fronteras se han trasladado. Con respecto a la práctica de danzas bolivianas en Chile, se nota que los comentarios tratan de instrumentalizar estas representaciones para fomentar un discurso nacionalista político que surge a raíz de la Guerra del Pacífico del año 1879, cuando Bolivia perdió el departamento del Litoral y con ello el acceso al mar. Cada vez que los chilenos bailan Morenada y Diablada diciendo que estas danzas forman parte de una región cultural en común, los bolivianos reclaman la devolución del territorio perdido.

A Y TALVEZ ALGUN DIA PODRIAMOS ESTAR HABLANDO DE HERMANDAD CUANDO NOS DEVUELVAN EL MAR ..... APARTE Q NOS ROBAN TERRITORIO UFFFFFFFFFFFFFFF AHORA QUIEREN CULTURA!!!!!!!!!!!!!! (Facebook)

Chilenos usurpadores devuelvan lo que por historia jamás les perteneció [...] claro, cuando se trata d robar, recién hablan d q compartimos cultura... (YouTube)

Los chilenos suelen insistir en que por la tradición, la migración y la historia tienen un derecho a presentar danzas como la Morenada o la Diablada en festividades como la de «La Tirana». Sin embargo, no las reclaman como «propiedad» nacional, sino que las consideran como parte del acervo cultural de los bolivianos y de sus numerosos descendientes, que habitan el norte de Chile.

El conflicto sobre la pertenencia de las danzas también afecta los ballets folclóricos bolivianos y peruanos en el exterior, lo que a veces lleva a provocaciones y controversias, directas muestras de hostilidad, y a la prohibición del ingreso de bailarines de ciertas nacionalidades en los respectivos grupos. Incluso puede conllevar a incidentes violentos como una pelea en Viena, donde la policía austríaca tuvo que separar a los enfrentados. En algunos grupos se trata de esquivar el tema, para no levantar polémicas, como sospechan los entrevistados. En la mayoría de los grupos todos los interesados en bailar son oficialmente bienvenidos siempre y cuando reconozcan los «derechos de propiedad» que Bolivia reclama para las mencionadas danzas. Muchos bolivianos se alegran cuando ven que personas de otras nacionalidades bailan «sus» danzas, pero también expresan su preocupación en cuanto a las distorsiones y aclaraciones correctas acerca del lugar de origen. Es muy interesante ver que en los ballets folclóricos de diáspora ese «conflicto de danzas» parece ser importante sobre todo para los inmigrantes de primera generación poco integrados en la sociedad receptora, para los que no cuentan con estadia legal y para los que debido a sus deficientes conocimientos del idioma local viven de trabajos precarios y ocupaciones eventuales; los bailarines de origen boliviano nacidos en el extranjero que cuentan con una formación escolar y estudios universitarios en el país de residencia no suelen dar mucha importancia a la cuestión de la pertenencia, y más bien consideran lamentable que haya este tipo de peleas, hecho que se correlaciona con los estudios de Hall (2004: 201, 209) y Baumann (1996: 157, 190), que constan una disminución de la importancia y de la lealtad hacia los valores preinmigratorios en las generaciones subsiguientes.

## 8. CONCLUSIONES

La danza folclórica (boliviana) es un instrumento potente para crear, reafirmar y desafiar identidades y alteridades, y construye imágenes acerca de lo propio y lo ajeno. Como demuestran las discusiones acerca de las danzas realizadas en la Web 2.0 y los testimonios de bailarines que ejecutan esas danzas en los lugares más remotos del mundo, la danza folclórica para muchos migrantes y sus descendientes tiene una gran importancia, siendo un agente performativo que se adapta muy bien al contexto transnacional y desterritorializado en el que adquiere nuevos significados. Dado que en Viena también pude observar grupos de danza folclórica peruana, ecuatoriana, turca, serbia, croata, macedonia e hindú que parecían funcionar de manera similar a las agrupaciones bolivianas que investigué, me atrevo a extrapolar mis hallazgos a las danzas folclóricas en general, postulando que cumplen funciones muy parecidas en todas las comunidades de diáspora. Especialmente danzas como Caporales o Banghra (una danza varonil de la India que cuya versión moderna conquistó discotecas y películas de Bollywood) ayudan a fortalecer una imagen de potencia y virilidad que contrarresta el bajo estatus que muchos de los bailarines tienen debido a su condición de migrante o hijo de migrante no enteramente integrado en la sociedad receptora (Eriksen 2006), algo que se asemeja a la situación de los migrantes africanos rurales que en los centros urbanos practicaban el Kalela Dance (Mitchell 1956).

## REFERENCIAS

- ABERCROMBIE, Thomas  
1992 «La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: Clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica». *Revista Andina*, 10 (2): 279-352. Cusco.
- s.f. *Understanding the fiesta-cargo system among the Bolivian Aymara*. A Dissertation Research Proposal. La Paz: Biblioteca CIPCA.
- ALBÓ, Xavier y Matías PREISWERK  
1986 *Los Señores del Gran Poder*. La Paz: Centro de Teología Popular. Taller de Observaciones Culturales.
- APPADURAI, Arjun  
1996 *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BARTH, Fredrik  
1970 [1969] «Introduction». En Fredrik Barth (ed.). *Ethnic groups and boundaries. The social organization of cultural difference*. Oslo: Pensumtjeneste.

- BAUMANN, Gerd  
1996 *Contesting Culture. Discourses of identity in multi-ethnic London*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1999 *The Multicultural Riddle. Rethinking National, Ethnic and Religious Identities*. Londres: Routledge.
- 2004 *Grammars of Identity/Alterity. A Structural Approach*. En Gerd Baumann y André Gingrich (eds.). *Grammars of Identity/Alterity. A Structural Approach*. Oxford: Berghan Books.
- BAYM, Nancy K.  
1998 «The Emergence of On-line Community». En S. Jones (ed.). *Cybersociety: communication and community*. Newbury Park: Sage, pp. 35-68.
- 2000 *Tune in, log on*. Londres: Sage Publications Inc.
- BEER, David y Roger BURROWS  
2007 *Sociology and, of and in Web 2.0: Some Initial Considerations*. <http://www.socresonline.org.uk/12/5/17.html> [29.03.2008]
- BELTRÁN HEREDIA, B. Augusto  
1956 *El Carnaval de Oruro*. Oruro: Universitaria.
- BIGENHO, Michelle  
2002 *Sounding Indigenous. Authenticity in Bolivian Music Performance*. Nueva York: Palgrave Macmillan
- BOYD, Danah M.  
2008 «Why Youth © Social Network Sites: The Role of Networked Publics in Teenage Social Life». En David Buckingham (ed.). *Youth, Identity, and Digital Media*. The John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Series on Digital Media and Learning. Cambridge: The MIT Press, pp. 119-142.
- BRÄUCHLER, Birgit  
2005 *Cyberidentities at War. Der Molukkenkonflikt im Internet*. Bielefeld: Transcript.
- BUECHLER, Hans C.  
1980 *The Masked Media. Aymara Fiestas and Social Interaction in the Bolivian Highlands*. La Haya / Paris / Nueva York: Mouton Publishers.
- CÁNEPA KOCH, Gisela  
2001 «Introducción: Formas de cultura expresiva y la etnografía de “lo local”». En Gisela Cánepa Koch (ed.). *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- CONNELL, Robert W.  
1987 *Gender and Power. Society, the Person and Sexual Politics*. Oxford: Blackwell Publishers.
- CUENTAS ORMACHEA, Enrique  
1986 «La Diablada: una expresión de coreografía mestiza del altiplano del Collao». *Boletín de Lima*, 8 (44): 31-49. Lima.
- ERIKSEN, Thomas Hylland  
2002 [1993] *Ethnicity and Nationalism. Anthropological Perspectives*. Londres: Pluto Press.  
2006 «Nations in cyberspace». Short version of the 2006 Ernest Gellner lecture, delivered at the ASEN conference, London School of Economics 27 March 2006. [http://www.media-anthropology.net/eriksen\\_nationscyberspace.pdf](http://www.media-anthropology.net/eriksen_nationscyberspace.pdf) [13.04.08]
- FISHMAN, Joshua  
1996 [1980] «Ethnicity as Being, Doing, and Knowing». En John Hutchinson y Anthony D. Smith (eds.). *Ethnicity*. Oxford: Oxford University Press, pp. 63-69.
- FORTÚN, Julia Elena  
1961 *La Danza de los Diablos*. La Paz: Ministerio de Educación y Bellas Artes. Oficialía Mayor de Cultura Nacional.
- GINGRICH, André  
2004 *Conceptualising Identities: Anthropological Alternatives to Essentialising Difference and Moralizing about Othering*. En Gerd Baumann y André Gingrich (eds.). *Grammars of Identity/Alterity. A Structural Approach*. Oxford: Berghan Books.
- GUSS, David M.  
2000 *The Festive State. Race, Ethnicity, and Nationalism as Cultural Performance*. Berkeley, Los Ángeles: University of California Press.
- HAKKENS, David  
1999 *Cyborgs@cyberspace?: An Ethnographer Looks to the Future*. Nueva York: Routledge.
- HALL, Stuart  
1994 «Kulturelle Identität und Diaspora». En Ulrich Mehlum *et al.* (eds.). *Stuart Hall: Rassismus und kulturelle Identität*. Ausgewählte Schriften. Hamburgo: Argument Verlag, pp. 26-43.  
2004 «Die Frage des Multikulturalismus». En Juha Koivisto y Andreas Merckens (eds.). *Stuart Hall: Ideologie. Identität. Repräsentation*. Ausgewählte Schriften 4. Hamburgo: Argument Verlag, pp. 188-223.

- HAMMERSLEY, Martyn y Paul ATKINSON  
2007 *Ethnography: Principles in Practice*. Tercera edición. Londres: Routledge.
- HANNA, Judith Lynne  
1979 *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*. Chicago: University of Chicago Press.
- HANNERZ, Ulf  
1996 *Transnational Connections. Culture, People, Places*. Londres: Routledge.  
2003 «Several Sites in One». En Thomas Hylland Eriksen (ed.). *Globalisation. Studies in Anthropology*. Londres: Pluto Press.
- HINE, Christine  
2000 *Virtual Ethnography*. Londres: Sage.
- HOBBSBAM, Eric  
1983 «Introduction». En Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KIVITS, Joëlle  
2005 «Online Interviewing and the Research Relationship». En Christine Hine (ed.). *Virtual Methods*. Oxford: Berg.
- LARA BARRIENTOS, Guillermo Marcelo  
2007 *El Carnaval de Oruro: Visiones oficiales y alternativas*. Oruro: Latinas Editores, Cepa.
- MEIER, Max  
2008 *Engel, Teufel, Tanz und Theater: Die Macht der Feste in den peruanischen Anden*. Berlín: Reimer.
- MENDOZA, Zoila S.  
2001 «Definiendo el folclor. Identidades mestizas e indígenas en movimiento»». En Gisela Cánepa Koch (ed.). *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.  
2000 *Shaping society through dance: mestizo ritual performance in the Peruvian Andes*. Chicago: The University of Chicago Press.  
2008 *Creating Our Own: Folklore, Performance, and Identity in Cuzco, Peru*. Durham: Duke University Press.
- MILLER, Daniel y Don SLATER  
2000 *The Internet: An Ethnographic Approach*. Oxford: Berg Publishers.
- MITCHELL, Clyde  
1956 *The Kalela Dance. Aspects of Social Relationships among Urban Africans in Northern Rhodesia*. Manchester: Manchester University Press.



MOOSMÜLLER, Alois

- 2002 «Einleitung: Diaspora – zwischen Reproduktion von “Heimat”, Assimilation und transnationaler Identität». En Alois Moosmüller (ed.). *Interkulturelle Kommunikation in der Diaspora. Die kulturelle Gestaltung von Lebens-und Arbeitswelten in der Fremde*. Münster: Waxman, pp. 11-28.

NASH, Manning

- 1996 [1989] «The Core Elements of Ethnicity». En John Hutchinson y Anthony D. Smith (eds.): *Ethnicity*. Oxford: Oxford University Press, pp. 24-28.

ORGAD, Shani

- 2005 «From Online to Offline and Back: Moving from Online to Offline Relationships with Research Informants». En Christine Hine (ed.). *Virtual Methods*. Oxford: Berg, pp. 51-65.

PAREDES, Manuel Rigoberto

- 1913 *El arte en la altiplanicie*. La Paz: Talleres Tipográficos de J. M. Gamarra.  
1970 *El arte folklórico de Bolivia*. La Paz: ISLA.

PAREDES CANDIA, Antonio

- 1991 *La danza folklórica en Bolivia*. La Paz: ISLA

PLATT, Tristan

- 1996 *Los guerreros de Cristo. Cofradías, misa solar y guerra regenerativa en una doctrina Macha (siglos XVIII-XX)*. La Paz: Plural.

ROCHA TORREZ [SIGL], Eveline

- 2008 *Para Bolivia y el mundo. La danza boliviana como indicador y generador de identidad y etnicidad en los contextos online y offline*. Oruro: CEPA.

ROMERO, Raúl R.

- 2001 *Debating the Past. Music, Memory, and Identity in the Andes*. Oxford: Oxford University Press.

ROMERO FLORES, C. Ricardo, Marco Antonio ROMERO FLORES y Javier ROMERO FLORES

- 2003 *The Oruro Carnival. Images and Narratives*. La Paz: Muela del diablo.

ROSSELLS, Beatriz

- 2000 *Los Caporales: bailarines de la postmodernidad andina*. III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular. Bogotá. <http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Rossells.pdf>, [10.04.09]

ROTHSCHILD, Joseph

- 1981 *Ethnopolitics. A Conceptual Framework*. Nueva York: Columbia University Press.

- SCHIPPERS, Thomas K.  
2002 «Diasporas and Memory, Modern Migrations and National “Ethnogenesis”». En Alois Moosmüller (ed.). *Interkulturelle Kommunikation in der Diaspora. Die kulturelle Gestaltung von Lebens-und Arbeitswelten in der Fremde*. Múnich: Waxmann, pp. 41-50.
- SIGL, Eveline  
en prensa *Las danzas de Bolivia. Temas de investigación*. La Paz: CIMA.
- STOBART, Henry  
2006 *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*. Burlington: Ashgate.
- STRAUSS, Anselm y Juliet CORBIN  
1996 [1990] *Grounded Theory: Grundlagen qualitativer Sozialforschung*. Weinheim, Beltz: Psychologie Verlags Union.
- TASSI, Nico  
2010 *Cuando el baile mueve montañas. Religión y economía cholo-mestizas en La Paz, Bolivia*. La Paz: Fundación Praia.
- WIESCHIOLEK, Heike  
2003 «Embodied Identities: ‘Ladies, Just Follow His Lead!’ Salsa, Gender and Identity». En Noel Dyck y Eduardo P. Archetti (eds.). *Sport, Dance and Embodied Identities*. Nueva York: Berg, pp. 115-137.
- WOLLRAD, Eske  
2005 *Weisssein im Widerspruch. Feministische Perspektiven auf Rassismus, Kultur und Religion*. Königstein/Taunus: Helmer.