



RMA
Antropología Social

Música y danza como espacios de participación de los jóvenes hijos de migrantes bolivianos y paraguayos en Buenos Aires (Argentina)

Music and dance as participative spaces among young children of migrant Bolivians and Paraguayans in Buenos Aires (Argentina)

Natalia Gavazzo*

*CONICET Universidad Nacional de San Martín.
E-Mail: navegazzo@yahoo.com

Resumen

Este artículo se desprende de una tesis doctoral que –desde una perspectiva antropológica- se enfocó en las identificaciones y formas de participación de la “segunda generación” de inmigrantes en la ciudad capital de la Argentina. En el presente análisis se retoman algunos aspectos de la participación de los hijos de bolivianos y paraguayos de Buenos Aires a partir del examen de sus prácticas artístico-culturales, especialmente de música y danza vinculada al origen de sus padres. Tomando en cuenta los procesos de identificación de la generación de los hijos, se pretende situar a estas prácticas artísticas y a la participación de estos jóvenes en el marco de ciertas coyunturas y cambios actuales (que exceden el ámbito de la ciudad y el país, y alcanzan un nivel inter/trans-nacional). De este modo se propone una concepción de “lo político” desde una perspectiva diferente a la que remite a las prácticas tradicionales desde las cuales se piensa la participación social y/o política, que brinde elementos para concebir a la música y a la danza como herramientas de transformación especialmente entre jóvenes urbanos de sectores populares.

Palabras clave: Música y danza; Hijos de inmigrantes; Participación; Identificación cultural.

Abstract

This article is partially based on my PhD thesis, which used an anthropological approach to study identifications and ways of participation among “second-generation” immigrants in Argentina’s city capital. The present analysis will take up some aspects of those ways of participation among second-generation Bolivians and Paraguayans in Buenos Aires, starting from the study of their artistic and cultural practices linked to their parents’ origin, specially music and dance. Taking into account identification processes among the generation of the descendants, this article will place those artistic practices and these youth participation within the frame of current socio-political situations and changes (that go beyond the local and the national level to reach the trans/international space). The final aim is to elaborate a broader definition of “the political”, that will not be limited to traditional ways of social and political participation, in order to create key elements to understand music and dance as tools for transformation, especially among urban working class young people.

Keywords: Music and dance; Second-generation immigrants; Social Participation; Cultural identification.

Algunos autores como Yúdice (2000) resaltan el rol de *lo cultural* en las negociaciones que llevan a cabo algunos movimientos sociales en contextos transnacionales y globalizados. Desde el punto de vista del proceso de transnacionalización, según él, se suele resaltar el “valor de la cultura” no sólo para consolidar ciertas identidades nacionales o para “salvaguardar” una posición social, sino también como principal recurso para el desarrollo económico y social. Por ello, Yúdice propone que la *cultura* constituye una herramienta que puede ser utilizada de acuerdo a distintos fines por parte de diversos actores sociales.

En ese sentido, podría hablarse de una “politización de la cultura” (Wright, 1998) de la que participan diversos agentes en conflicto por la definición de términos clave y en la que se disputan capitales y autoridad. La pertenencia manifiesta a ciertas culturas entonces puede ser vista como una toma de posición e incluso una opción ideológica que nos permite comprender prácticas expresivas, comunicativas y creativas desde un punto de vista renovado. Es que las *identificaciones culturales* pueden ser “instrumentalizadas”, especialmente cuando los sujetos son interpelados y activamente se reapropian de prácticas asociadas

Recibido 07-09-2015. Recibido con correcciones 28-03-2016. Aceptado 10-05-2016

Revista del Museo de Antropología 9 (1): 83-94, 2016 / ISSN 1852-060X (impreso) / ISSN 1852-4826 (electrónico)
<http://revistas.unc.edu.ar/index.php/antropologia/index>

IDACOR-CONICET / Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad Nacional de Córdoba - Argentina

al “origen cultural” familiar, comunitario y/o social, dándoles nuevos sentidos.

Justamente se suele afirmar que con la globalización se desdibujan las fronteras de los territorios nacionales, especialmente a partir de la circulación de personas e información a través de ellas. El *migrante* se vuelve así el emergente de un proceso de mundialización que parecería tener como objetivo la homogeneización cultural pero que despierta reacciones muy diferentes. En este contexto, los consumos culturales (especialmente los étnicos) pueden constituir actos creativos y posicionamientos ideológicos frente a ese fin, de modo que podemos incluso hablar de activismo cultural (Gavazzo 2002, 2004, 2006, 2012). El estudio de las identificaciones y formas de participación de los inmigrantes y sus descendientes muestra cómo se resignifican constantemente las *fronteras culturales* e *identitarias*, marcando asimismo desigualdades frente a las cuales adoptan posicionamientos y llevan a cabo acciones específicas para promover cambios ligados a valores como la igualdad. Estos procesos plantean preguntas, por un lado, respecto a las *culturas* (como configuraciones de creencias y prácticas sedimentadas) y, por otro, respecto de las *identidades* (que remiten a los sentimientos de pertenencia). Desde un enfoque “instrumentalista” podríamos pensar que los migrantes y sus descendientes “usan” las prácticas culturales identificadas con el país de origen como herramientas no sólo para elaborar pertenencias sino también para visibilizarse en el espacio público convirtiendo el estereotipo negativo en positivo. Y de ese modo “usan” su identidad en relación de diversos fines y mediante esa participación se vuelven activistas culturales.

Las reconfiguraciones culturales y políticas en el contexto de las migraciones contemporáneas serán exploradas en este trabajo a partir del examen de algunas prácticas musicales y dancísticas de los *hijos* de migrantes bolivianos y paraguayos en el Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA)¹, entendidas como espacios de participación. Considerando sus diversas identificaciones con las “culturas de origen” de sus padres y familias (analizadas en profundidad en Gavazzo, 2012), se busca comprender la potencialidad de las prácticas artísticas en relación a la participación de los *hijos*² de las dos mayores comunidades extranjeras

residentes en esta ciudad –tanto por su tamaño demográfico como por su impacto en el imaginario urbano y nacional referido a la inmigración-. Es que, a partir del uso de prácticas musicales y dancísticas, muchos de estos jóvenes descendientes encuentran herramientas útiles para llevar adelante acciones colectivas y proyectos sociales. En un contexto de gran desencanto en esas formas tradicionales de participación política, las mismas se orientan hacia la lucha por diferentes cambios sociales, algunos de los cuales ocurren a nivel del imaginario –por ejemplo de las representaciones y estereotipos sociales- como material –como la estructuración de relaciones sociales y en la concreción y realización de ciertos derechos-.

Partimos de que la inmigración de personas culturalmente diversas le impone un dilema a los estados-nación ya que la incorporación de los recién llegados como ciudadanos puede minar los mitos de la homogeneidad cultural, pero el fracaso en incorporarlos puede llevar a sociedades divididas, marcadas por la desigualdad y el conflicto.³ En este sentido, las dos dimensiones de la *ciudadanía* –igualdad y pertenencia o membresía– se ponen en juego especialmente en los procesos migratorios que no acaban con el desplazamiento de los inmigrantes sino que continúan en la generación de los *hijos*, que son ya nativos.⁴ Por eso el objetivo último de este trabajo será comprender algunos sentidos que estas “nuevas generaciones” traen a la vida social y política de nuestras sociedades, en las que se “producen” y “reciben” migrantes y en las que nacen y son criados sus *hijos*, cuyas prácticas musicales y dancísticas –tal como se mostrará- en ocasiones funcionan como espacios creativos, propicios a un “activismo” que –mismo que pueda auto-concebirse como no-político- busca y promueve cambios fundamentales en el contexto de un estado de derecho. Es por eso que pueden constituir canales de participación y compromiso social en un sentido más contemporáneo -y en clave generacional- de *lo político*.

hijos, palabra que –además- es una “categoría nativa” en uso por los mismos descendientes de bolivianos y paraguayos en Buenos Aires, y otros lugares de Argentina en donde se realizó la investigación.

³ La organización de la diversidad cultural tiene entonces implicancias en los modos en que el Estado define quién pertenece a la nación, quién es ciudadano y cómo pueden convertirse en tales aquellos que recién llegan. Por eso, las políticas de inmigración reavivan los debates acerca de la *ciudadanía*, teniendo en cuenta que la igualdad de derechos y obligaciones de los ciudadanos constituye un elemento central para la constitución y afirmación de los estados democráticos. Castles y Miller, 1998:39

⁴ Como apunta Pereyra (2001), la membresía al estado-nación implica dos sentidos paralelos de pertenencia: por un lado, la membresía *en la nación* —dada por la nacionalidad— que denota el lugar en la “comunidad afectiva”, basada en el reconocimiento mutuo, y por el otro, la membresía *en el estado* garantiza una serie de derechos y deberes. Y la organización del mundo en unidades estatales implica que el migrante internacional, al cruzar los límites territoriales, pasa de ser ciudadano de un país a extranjero o “ciudadano parcial” de otro.

¹ El AMBA comprende a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) y veinticuatro municipios lindantes de la Provincia de Buenos Aires.

² Por más detalles, ver Gavazzo, 2012. Allí se desarrolla una discusión en torno a la categoría de “segunda generación”, frecuentemente utilizada en los estudios migratorios para denominar a los descendientes directos de padres inmigrantes, pero que naturaliza la “condición de inmigrantes” (como si se pasara de generación en generación) y se la asigna incluso a personas que nunca migraron pero que, al ser denominadas de ese modo, quedarían unificadas dentro de la población extranjera. Frente a ese término, en la mencionada tesis (Gavazzo, 2012) y en este artículo se prefiere utilizar la palabra

Un enfoque comparativo entre ambos grupos de migrantes y descendientes resaltarán además diferencias que no deben ser menospreciadas ya que no se trata básicamente de acciones políticas de construcción de la *nación* por parte de una elite que impone sus sentidos nacionalistas mecánicamente a los "subordinados". La nación –como veremos- constituye un objeto construido que es apropiado, significado y usado por distintos agentes sociales –como los *hijos*- con finalidades distintas, de modo que se autonomiza de sus sentidos dominantes y pasa a quedar fuera del control de las elites nacionalistas. "Ser boliviano", "ser paraguayo" y "ser argentino" en este trabajo se combinarán de diversas maneras para diversos fines en los casos analizados, mostrando que las identificaciones con algunas configuraciones culturales estigmatizadas pueden constituir procesos activos en los que se pase de ser una "víctima" a "protagonista" de los cambios culturales y sociales en el presente. Como se busca problematizar, la pertenencia a la nación se recombina y mezcla en las prácticas de los jóvenes *hijos* de bolivianos y paraguayos en el AMBA de modos en que las identificaciones étnicas, de clase y generacionales se intersectan con compromisos que pueden implicar movilización y reclamo de derechos en un contexto en el que se los considera "otros". Y en esos procesos, el *arte* puede constituir "un mecanismo para generar nuevas formas de pertenencia, participación y organización comunitaria en contextos de exclusión. Fundamentalmente resulta útil para promover cambios en el presente de niños/as y jóvenes posibilitando el desarrollo de sus capacidades de creación y autonomía y la construcción de lazos de pertenencia" (Infantino, 2008:1). Es decir, una herramienta o un instrumento de cambio.

"Revalorizando nuestra cultura": algunas prácticas artísticas de los *hijos*

A partir de una investigación antropológica iniciada en 1999 -y que aún continúa- se ha observado un amplio conjunto de descendientes que deciden involucrarse en prácticas artísticas, musicales y dancísticas, que por un lado continúan y revalorizan el patrimonio cultural de origen de los padres y por el otro utilizan nuevos géneros y lenguajes para expresar sentidos que se les oponen e incluso contradicen (Gavazzo, 2002 y 2012). Un enfoque político de las identificaciones culturales que construyen y experimentan los hijos e hijas de bolivianos y paraguayos en Buenos Aires como el que proponemos, se enfoca en tres tipos de prácticas que funcionan como espacios de participación marcados por la nacionalidad, el origen étnico y la clase social de los padres pero con particularidades propias de los jóvenes *hijos*.

Primero, el análisis se orientará hacia los grupos de *danzas folklóricas*, que abundan en ambas

comunidades y que "mantienen la tradición de la nación de origen" vinculada a géneros como la diablada, morenada, caporales y tobas, entre otros para el caso boliviano, y la guaranía, el galope y la polca entre otros para los paraguayos. Los grupos de danzas folklóricas constituyen entonces espacios en los que encontrarse con "iguales" en un contexto que observa su identificación nacional como "algo malo", es decir en los que se puede generar pertenencia y alejarse de la discriminación. Asumirse públicamente como "boliviano" o "paraguayo" en un contexto que considera esas adscripciones nacionales como un insulto, es para sus *hijos* –en ocasiones- un ejercicio de auto-reflexión y concientización, y por ende una manera de sobreponerse a la estigmatización sufrida en la vida cotidiana por el hecho de ser *hijos* de sus padres migrantes.

Luego, el foco pasa a un movimiento que en los últimos años se observa crecientemente y es la proliferación de grupos de *sikuris* que –ya no en clave nacional sino étnica - rescatan la música de los pueblos quechua y aymara en Buenos Aires. En este punto, existe una importante diferencia entre bolivianos y paraguayos, y es por ello que esta práctica musical sólo abarcará únicamente a los descendientes de una de las dos comunidades seleccionadas para este trabajo. Pero asumirse como "originario" en una ciudad que se auto-imagina y define como "blanca" y "europea" también constituye una forma de identificación en la que se ven implicados –como veremos- procesos de toma de conciencia y reivindicaciones de derechos históricamente relegados a los pueblos indígenas del país y del sub-continente sudamericano. Y una identificación que implica el aprendizaje de un conjunto de valores morales no-occidentales que se oponen a los valores hegemónicos de cualquier metrópolis del mundo, como Buenos Aires.

Finalmente, se pasará a examinar –de modo más incipiente- otras prácticas musicales particularmente el *hip hop* y el *rap* que constituyen canales de auto-afirmación y de reflexión sobre el origen migratorio especialmente en el caso de jóvenes de barrios populares. Los *hijos* de bolivianos y paraguayos no son ajenos a la expansión de este género por todo el mundo (y con sus particularidades en América Latina) y en ocasiones encuentran en él una vía de expresión nueva con la que llegan a muchos otros jóvenes, especialmente de barrios segregados y marginalizados de las ciudades que es donde se originó y proliferó, pero también con un atractivo hacia otros estratos sociales medios e incluso altos. El *rap* –especialmente por sus largas letras- permite la elaboración de discursos con los que contar historias que no son contadas en primera persona, y expresar quejas y reclamos, apelando a la solidaridad de sus congéneres y de todo aquel que guste del género.

Estas prácticas musicales y dancísticas seleccionadas resultan relevantes cuando comprendemos, por un lado la estigmatización de los bolivianos y paraguayos en el “sentido común” argentino y porteño que los concibe como “extranjeros”, “ilegales” o “no deseados”, y por el otro la alterización que sufren sus descendientes a quienes se los “extranjeriza” por ser hijos de padres de esos orígenes a pesar de haber nacido en el país (Gavazzo, 2012). Y si bien no son reconocidas por sus protagonistas como “políticas”, esas prácticas –como veremos– demandan grandes esfuerzos de organización y construcción de consenso entre jóvenes, lo que implica un proceso de toma de consciencia colectiva y puesta en común de información e ideas en el marco de relaciones de poder que nos permitirán problematizar su “politicidad”. En ocasiones incluso se insertan en el contexto de movilizaciones y protestas, como las del reclamo por el derecho al voto, el apoyo al gobierno o la demanda de liberación de presos políticos entre otros, lo que las “politiza” aún más desde la perspectiva que se plantea aquí. Al mismo tiempo, estas prácticas resultan más atractivas para que los jóvenes se involucren y para que construyan redes de relaciones, alianzas y amistades entre sí. Y simultáneamente los acercan a los otros argentinos que encuentran en ellas una nueva fuente de interés e imaginación de una identidad latinoamericana hasta ahora “perdida”, así como un progresivo acercamiento a la vida de los migrantes que hasta ahora eran percibidos como “otros” muy diferentes, llegando a extremos de apasionamiento como el de los que denominamos como “bolifanáticos”.⁵ Entonces, estos espacios de participación constituidos por prácticas artísticas exceden el debate sobre la politicidad de la cultura, y dan cuenta de los procesos de cambio social y cultural que los jóvenes *hijos* promueven y en los que se ven involucrados.

Danzarines folklóricos: polcas, guaranías, diabladas y caporales

Luego de vivir la alterización e incluso la discriminación por su condición de descendientes de inmigrantes no deseados (Gavazzo, 2012), muchos jóvenes *hijos* inician el camino hacia el auto-reconocimiento del origen migratorio a través de la vida asociativa, especialmente en el contexto de la práctica de danzas folklóricas. En casi todos los centros y organizaciones

⁵ Es un término acuñado informalmente durante la realización de la muestra *Kaipi Bolivia* realizada en 2003, 2004 y 2005 en el Museo José Hernández cuando comprobamos –como curadoras– el alto índice de participación de argentinos que no provenían de familias bolivianas pero que –sin embargo– estaban encaminados en la búsqueda de conocimientos sobre Bolivia, especialmente de sus manifestaciones artísticas y de su rica historia (Tapia Morales y Gavazzo, 2009, Buenos Aires Boliviana). Este término sirvió también para luego analizar los “fanatismos” que se encontraron entre los descendientes y que resultan útiles para analizar cierta “moda” actual en cuanto al consumo de “productos culturales” vinculado a los que se considera como “originario” de América Latina.

de ambas comunidades se dictan clases o talleres e incluso existen ballets de danzas folklóricas, de los que participan muchos jóvenes y que se presentan en casi todas las actividades asociativas, desde el Día de la Independencia hasta otras fechas cívicas, pasando por las fiestas patronales y devocionales, entre otras (Gavazzo, 2002). Crecientemente estos conjuntos de danzas se convierten en espacios de participación de *hijos* de bolivianos y paraguayos, ya sea acompañando a los padres en sus propias actividades (la más común de las opciones) ya sea por su propia voluntad.

Tomemos el caso del *Ballet Panambí*, una iniciativa del *Centro Cultural Paraguayo “Silvio Morínigo”* ubicado en el barrio Los Manzanares del Partido de La Matanza en el suroeste del Gran Buenos Aires. Los jóvenes de este ballet tienen entre 14 y 21 años y practican diversas danzas paraguayas (como polca, galopa, guaranía y baile de la botella desde hace algunos años. Cuando se les consulta, cuentan que la razón para bailar es porque les gusta y que, por ahora, no lo piensan como una profesión sino como una práctica que la hacen porque les divierte en vez de “quedarse viendo tele en la casa”. Ensayan una vez por semana, durante dos horas y a veces más. En estos ensayos no sólo se practica la danza, sino que sirven como excusa para verse, ya que a los mismos asisten no sólo los que bailan sino los amigos del grupo. Además salen juntos los fines de semana. Carina hija de padre paraguayo que forma parte de la Comisión Directiva de dicha institución, tiene 21 años y baila desde que era niña: “soy la mayor del grupo, fuera de la profe”. Comenta, que algunos otros *hijos* no se acercan a bailar al ballet “por vergüenza o miedo a los ataques y a las burlas”. En todo caso, se presentan regularmente en “su” Centro, especialmente en el contexto de celebraciones cívicas y sociales, pero también en eventos especiales, como son la Fiesta de la Virgen del Caacupé en Luján, conmemoraciones de otras organizaciones paraguayas y algunos eventos realizados conjuntamente con diversas agencias estatales en Buenos Aires, como la jornada denominada Buenos Aires Paraguaya.⁶

Como vemos, los grupos de danza constituyen espacios en los que los *hijos* pueden encontrarse con “iguales” en un contexto que observa su identificación como “algo malo”, es decir de generar *pertenencia* y alejarse de la discriminación. Los *campos culturales de los migrantes* –en este caso de las comunidades boliviana y paraguaya– implican un complejo conjunto de actividades y actuaciones que vinculan a diversos agentes en una red de compromisos y actividades conjuntas que fomentan la participación y el

⁶ La misma se llevó a cabo en la Manzana de las Luces, durante el mes de Julio de 2008. Fue organizada por la Comisión de Preservación del Patrimonio Histórico y Cultural del GCBA, y participaron numerosos grupos de música y danza, así como líderes e intelectuales de la comunidad.

compromiso de una buena cantidad de personas en el AMBA.⁷ La profusión de festividades y celebraciones, en ambos casos con sus particularidades, contribuye al “acercamiento” de los jóvenes en todas sus fases (desde su niñez hasta su adultez) a la cultura de los mayores. Es por ello que, a través de la práctica de danzas folklóricas, los *hijos* se integran a la “colectividad” a pesar de haber nacido en Argentina y se vinculan con otros en su misma situación con quienes comparten estos espacios. Todo ello contribuye a la construcción de una idea de “colectividad”, es decir a los procesos de comunalización.

Un caso interesante es el de las *fraternidades*⁸ de danzas bolivianas que, recuperando un acervo cultural reconocido en Bolivia como parte del patrimonio inmaterial de la nación y con una tradición que se remonta hasta la época colonial, abundan en el AMBA y en las que se insertan con gran notoriedad los *hijos* (Gavazzo, 2002; Olivera, 2009). Aunque algunas existen desde hace décadas, en los últimos veinte años los descendientes niños, adolescentes y jóvenes participan incluso más que sus padres emigrados. En general puede observarse que estas agrupaciones –a pesar de dedicarse a una sola de las decenas de danzas existentes, cada una con su historia y características propias- comparten ciertas características comunes: sus formas de organización, los lugares en donde se presentan y los objetivos que se proponen (Gavazzo, 2002 y 2006). Por su parte, los grupos compuestos mayormente por *hijos* coinciden en el hecho de haber sido creados en las décadas de 1990 o incluso 2000, de haber surgido por iniciativa de jóvenes de entre 20 y 30 años de edad y de destacar como uno de los principales objetivos la “promoción de la cultura de origen” (Olivera, 2009).⁹ En estos grupos se pone en evidencia la necesidad de encontrar un lugar para

reunirse con otros semejantes y entre todos “luchar por la identidad cultural” (Olivera, 2009:110). De este modo, “crean un espacio donde pueden negociarse sentidos, confrontar estereotipos sociales, reconocer y valorar la herencia cultural”. De eso se derivan algunas preguntas: “¿De qué forma tradiciones, costumbres y gustos se enlazan formando la trama en la que se tejen identidades de estos *hijos*? ¿De qué modo se vive esta doble pertenencia a la cultura local argentina y a la extranjera?” (Olivera, 2009:110, la cursiva es mía). Ciertamente la imagen de los y las jóvenes en algunos casos concretos puede vincularse a la práctica de ciertas danzas (originadas en Bolivia) que se recrean en este nuevo ámbito.

Una de las danzas más practicadas por los jóvenes descendientes de bolivianos es la danza de los *caporales*. Tal es el caso de Etel, que tiene 30 años, es hija de padres bolivianos y está casada con otro *hijo* con el que tiene tres hijas. Además es una de las bailarinas principales (se les llama “figuras”) y directora y coreógrafa de una de estas agrupaciones –*Caporales San José*- en la que, según comenta: “no tenemos ningún boliviano, ninguna boliviana, a excepción de algunos de los jóvenes de la banda de músicos que nos acompañan que son bolivianos puros”. Para Etel ser la directora le demanda mucho tiempo y atención, sin embargo, reconoce: “yo me considero una argentina, hija de bolivianos que heredó la cultura de la danza, nada más; es lo único que me atrae de Bolivia y la virgen, su devoción; nada más”. Ella recuerda que sus padres bailaban “otros ritmos” -como la cueca o el taquirari que son danzas “de salón” (a diferencia de la saya caporal que se baila, principalmente en “entradas folklóricas” o “corsos”, es decir, recorriendo las calles de un recorrido previamente establecido)- y entiende que eso influyó en su decisión de bailar. A Walter, compañero de Etel y también “figura” en los caporales, le pasó algo similar. Su familia también había sido promotora de otra fraternidad de danza. Sin embargo, al principio no quería saber nada, pero con los años, y con la ayuda de una novia que bailaba, se fue acercando a algunos grupos de danza y aprendió a “conocer mucho más la cultura y ya ahí empecé a aceptar los bailes de mi familia”. Es así que actualmente, y sobre todo “en el ambiente de los bailes” confiesa: “ahí soy boliviano. Y ¿qué voy a ser argentino si bailo mejor los bailes bolivianos que los bailes argentinos? Sí; hay más parte ahora, hoy por hoy, hay más boliviano que argentino; soy caporal.” Respecto de los objetivos de los Caporales San José, podríamos decir que también se enmarcan dentro del movimiento de defensa y promoción de lo que denominamos *activismo cultural*, ya que, como dice Etel, los Caporales San José buscan “demostrar a los argentinos que tenemos una cultura re linda, algo único en América; para mí es un orgullo (...) Que nos vean, que vean “los negritos, los feitos, los mal

⁷ El concepto de campo cultural migrante o campo cultural de los migrantes ha sido desarrollado en Gavazzo 2002, retomando los desarrollos de Pierre Bourdieu y aplicándolos a la existencia de un conjunto de actividades y procesos en los que se ven involucrados los migrantes, en ese estudio solo los bolivianos, en la producción y reproducción de su cultura de origen en el contexto migratorio de Buenos Aires.

⁸ *Fraternidades* es el nombre que se les da a las agrupaciones de danzas folklóricas bolivianas. Muchas de las cuales 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. En Argentina, las fraternidades reproducen, con mayor o menor fidelidad, la misma estructura organizativa que tienen en Bolivia.

⁹ Según consta en el Documento de presentación de la Fraternidad Tobas Bolivia, fechado en 2008, los objetivos del grupo son: “Mantener nuestras costumbres basándonos en nuestras raíces originarias, plasmándolo en el ballet, la danza (...) Expandir nuestra cultura, mediante nuestras danzas, orgullosos de nuestras raíces, comenzar a trabajar, para integrar a la juventud que es el futuro, rescatando nuestra identidad.” (...) Con la idea de promover su cultura y su origen, se plantean el objetivo común: dar a conocer esta danza, su diversidad de etnias, su colorida vestimenta y sobre todo el origen de la misma (...) transmitir esta cultura con toda su amplitud y riqueza. Olivera, op.cit., 2009, pp. 109-120.

hablados, pero bailan y se divierten y hacen algo aparte de trabajar” ¿qué sé yo?”. Así, el grupo une a sus integrantes y a los de otras agrupaciones similares en lazos fraternos, tal como cuenta Etel: “Amistad, porque siempre uno bailaba en un lugar o en otro y ahí te queda la amistad.”

En relación a esto, es posible afirmar que la práctica de danzas folklóricas posibilitan la participación no sólo de jóvenes sino también de niños e incluso de adultos que en su gran mayoría son familiares de quienes impulsan la fraternidad o el ballet (Gavazzo, 2002). Tanto en el caso del *Ballet Panambí* y de los *Caporales San José* como en los analizados por Oliveira, las *redes familiares* entonces acompañan brindando apoyo logístico y moral, incluso “muchos padres se encuentran orgullosos al reconocer en sus *hijos* la pasión por las danzas, que remiten al folklore” (Oliveira, 2009:109). Aunque el énfasis está puesto en la organización como una estructura que es más que una “barra de amigos”, podría plantearse que se trata de establecer lazos que potencien las capacidades personales, en tanto actores del cambio, como así también, las competencias grupales para el posicionamiento del grupo en la escena pública mediante diversas actividades (Oliveira, 2009:110). Y esto sirve para “trabajar en red” con otros grupos de descendientes que comparten el mismo compromiso.

Ciertamente existen disputas en torno a las danzas pues “los padres pueden incluso aferrarse a una versión idealizada de los valores tradicionales y de las costumbres como un modelo para sus *hijos*, incluso cuando esos valores y tradiciones hayan cambiado considerablemente desde que dejaron su país de origen” (Foner, 2009:4). En relación a esto, debe decirse que la generación de los padres migrantes frecuentemente denigra algunas de las expresiones artísticas de sus *hijos* y descendientes bajo el argumento de que “ellos no conocen la práctica original” o “quieren cambiar la esencia de nuestra cultura” (Gavazzo, 2006 y 2012). Así aunque enorgullecen a sus padres, los jóvenes hijos frecuentemente introducen innovaciones en las prácticas originarias que los enfrentan con ellos. Acusaciones de “no conocer el modo correcto” o de “deformar la cultura” son habituales (Gavazzo, 2006) y los *hijos* deciden –o no– incorporarlas a sus prácticas o bien resistir y continuar con sus ideas (como la aparición del “capotango” mezcla de caporales y tango en el caso de un ballet compuesto por *hijos* de bolivianos). Sin embargo, las agrupaciones de danza tienden a construir un “nosotros” que actúa e interviene socialmente en las comunidades boliviana y paraguaya, contribuyendo a la reconstrucción permanente de la cultura nacional y de las identificaciones con la nacionalidad de origen. Así, los jóvenes que participan de ellas se proponen trabajar con otros jóvenes de la colectividad para

“cambiar aquello con lo que no están de acuerdo”, especialmente los estereotipos adjudicados a esas naciones en el contexto argentino y especialmente porteño. En ese sentido, las agrupaciones de danza han buscado también la forma de tomar la palabra y hacerla audible a través de diversos medios de comunicación en la colectividad,¹⁰ así como también en los numerosos espacios públicos en los que se presentan (como los festejos del Bicentenario y la Entrada Folklórica Bolivia en Argentina realizados en el centro de la ciudad) y en donde representan a Bolivia y Paraguay como parte del “crisol de razas” que constituye la base de la “argentinidad”.¹¹ De la comparación de ambas “colectividades” se debe mencionar que existen diferencias en tanto los bolivianos cuentan con un número mayor de conjuntos y de espacios de presentación que los paraguayos, lo que de alguna manera puede ser pensando como una mayor voluntad y esfuerzo por mantener lazos con la cultura de origen. Esto podría vincularse –al menos de manera hipotética– con el hecho de que los bolivianos son bastante más endógamos que los paraguayos, ya que para las familias mixtas resulta más complejo procesar colectivamente la “herencia” cultura previa a la migración.

Indígenas urbanos: los sikuris y la cosmovisión andina

Existe un movimiento de “reivindicación cultural” entre los bolivianos que recibe el aporte creciente de grupos que se dedican a expresiones musicales y dancísticas surgidas a partir de la herencia quechua o aymara, y promovidas por quienes se definen como “autóctonos” u “originarios”. Estos grupos se denominan *sikuris*,¹² bandas de música que están conformadas por personas y comunidades que en Buenos Aires mantienen formas andinas de relacionarse con el mundo material, la sociedad, la naturaleza y lo sobrenatural, que a través de la interpretación de la música “ancestral” buscan transmitir y resignificar valores de sus comunidades de origen (Mardones, 2010). Las bandas más antiguas del AMBA se remontan a fines de 1970 e inicios de 1980 con una saliente participación de grupos como

¹⁰ Los periódicos *Ñañe Reta* y *Renacer* constituyen canales privilegiados (aún más el segundo al ser editado por un “hijo”), pero los programas de radio han crecido notablemente en los últimos años. Más aún es notable el crecimiento de la presencia de estos grupos en Internet. Existe, por ejemplo, una abundante cantidad de caporales que cuentan con perfiles en Facebook, -entre otras páginas- en las que comparten fotos de las presentaciones, información sobre las prácticas en Bolivia y Paraguay, y sobre las actividades que realizan. Incluso se convocan a nuevos bailarines a sumarse a los grupos.

¹¹ Un análisis en profundidad de los modos de inclusión y exclusión de bolivianos y paraguayos dentro del imaginario argentino en torno a la inmigración puede encontrarse en Gavazzo, 2008 y 2010).

¹² Toman su nombre del instrumento más interpretado que es el *siku* o *sicu*, elaborada a partir de dos hileras de tubos de caña de diversos tamaños. Existe una gran variedad de sikus y cada una tiene un sentido particular, cuyo análisis excede el de este trabajo.

Markasata. Luego podemos mencionar a otros como *Kaypachamanta* surgida en los 90s, y *Sartañani*, *Wayna Marka*, *Malku Katari* y *Wairamanta* nacidas a inicios del nuevo siglo. Otras bandas como *Los sikuris del IMPA*, *Qolque Mayu* y *Jacha Marka*, que tienen una visibilidad grande en el movimiento, van a cumplir casi 10 años de existencia.¹³

Expresiones artísticas -como la música sikuri- pueden ser un medio apropiado para la emergencia de espacios de reivindicación política, como en este caso las de las comunidades indígenas. Estos grupos están cargados de sentidos políticos fuertes vinculados a la reconstrucción de valores y tradiciones. En ocasiones, sus discursos de revalorización de "lo indígena" – difundido especialmente entre jóvenes muchos de ellos *hijos* de bolivianos o peruanos- es una continuación del *activismo* político, social o cultural de sus progenitores o parientes cercanos; en otras hay una radicalización de dicha postura. Una tercera opción nace ante una aparente 'apatía étnica' de sus padres, abuelos y círculo de socialización primaria, frente a la cual los *hijos* reaccionan con una fuerte identificación étnica con los pueblos quechua y aymara.

En todos estos casos, los intérpretes de siku despliegan un amplio rango de actividades culturales y políticas de re-etnificación a través de usos festivos, rituales y artísticos ejerciendo un evidente y arraigado proceso de (re)construcción y significación de su identidad originaria, salvo el caso de los sikuris *no indígenas* que siendo "argentinos" o incluso "porteños" construyen una identidad afín al mundo andino. Por estos motivos, los activistas que se incorporan a este movimiento de carácter "indigenista" apelan no sólo a los activistas quechua-aymaras más importantes sino también a "un universo no-andino crecientemente comprometido y seducido por este espacio" (Mardones, 2010:49). Esta interacción se genera un rico diálogo intercultural –yo diría único- entre actores indígenas y no-indígenas en Buenos Aires. Esto implica que las bandas de sikuris ocupen cada vez más espacios en eventos tanto de la colectividad boliviana como de otras comunidades que buscan redescubrir y repensar la "cuestión indígena". Por ejemplo, está la fiesta denominada *Inti Raymi* – también conocida como Año Nuevo Indígena- que puede ser considerada "una de las celebraciones más relevantes –sino la más- del proceso de etnogénesis que experimenta la población migrante de los Andes en Buenos Aires, debido a su relevancia espiritual y simbólica y a su crecimiento así como al eco que genera

en una cada vez más basta población porteña, mucha de la cual acude a la misma a través de su rol como *sikuri*." (Mardones 2010:59). Hay guías de bandas que incluso son porteños y que son reconocidos por su rol como músicos o como investigadores de la música e identidad originaria de los Andes que llevan adelante ceremonias en lugares como la Reserva Ecológica y el Parque Avellaneda de la CABA. Allí también se lleva a cabo el *Mathapi*, un encuentro de bandas de *sikuris* que se viene realizando desde hace algunos años primero en la zona de Chacarita y luego de Parque Chacabuco. En ese contexto, se realizó una encuesta en 2009 que arrojó que más del 80% de los participantes eran argentinos, mientras que sólo algunos eran bolivianos, peruanos y chilenos en ese orden (Mardones, 2010). Por último, nos encontramos con eventos organizados por el Gobierno de la Ciudad (GCBA), tales como festivales, en los que diversos intelectuales andinos, unos nacidos en Buenos Aires, otros oriundos de Bolivia (especialmente de la ciudad de La Paz) se dan cita.

En todos los casos, estos espacios funcionan como aglutinadores de un conjunto de valores vinculados a lo quechua-aymara en particular, e indígena en general, como por ejemplo, el predominio del "nosotros" (lo colectivo) por sobre el "yo" del mundo andino, entre otros. Otra característica tiene que ver con la capacidad y tradición de auto-organización, y a su vez la reticencia a la presencia del Estado por ser éste quien atropella sus derechos mediante las instituciones represivas y comerciales que ambicionan sus territorios. Sin embargo, lejos estamos de encontrar una definición unívoca de lo que implica la "cultura andina" (Vargas, 2006a y b), con lo cual esa pertenencia étnica se construye toda vez que se apela a ella, especialmente en el contexto de las presentaciones o "actuaciones".¹⁴

En estas cuestiones, es interesante también comparar los dos casos de estudio. En ese sentido, existen diferencias entre el caso boliviano y el paraguayo, en tanto que los segundos no realizan acciones frecuentes para rescatar el acervo cultural de los pueblos indígenas (guaraníes principalmente), hecho que puede vincularse a las actuales coyunturas políticas de Bolivia (con un gran movimiento de recuperación y puesta en valor de la historia y cultura originaria expresado en el gobierno de Evo Morales) y Paraguay (en donde la mayor parte de las reivindicaciones aparentemente excluyen esa causa y se remiten a cuestiones de clase). Esto se ve reflejado en la ausencia de conjuntos referidos a tradiciones guaraníes, la principal población

¹³ Se disponen de numerosos registros de observación en actividades realizadas en Parque Avellaneda, el Cementerio de Flores y el Zoológico de Buenos Aires, así como también de presentaciones de grupos como Sartañani, Jacha Marka y Wayna Marka. Además se dispone de abundante material de divulgación sobre clases de lengua y cultura quechua y guaraní, pero al igual que, los datos anteriormente referidos, resulta imposible analizarlos todos con el detalle que merecerían en este artículo.

¹⁴ A ese respecto, solo mencionar el potencial analítico de nociones como la de "actuación" o *performance* (elaborada Bauman y Briggs, entre otros) que nos permiten entender los procesos de tradicionalización que implican las prácticas artísticas como las aquí analizadas. Un uso de esa categoría para un análisis como este puede encontrarse en Gavazzo 2002 y 2006.

indígena en Paraguay. En este sentido, a pesar de ser destino histórico de migrantes con un arraigado carácter indígena, en la construcción de Argentina como estado-nación –y específicamente cuando se la realiza desde la ciudad capital- se ha invisibilizado la “problemática indoamericana”. Considerando únicamente a los flujos migratorios de origen europeo, los discursos y políticas públicas negaron la existencia de comunidades indígenas en el territorio nacional o los declararon “en extinción”. Esto impacta directamente en el tratamiento de la cuestión migratoria, razón por la cual se presenta en la actualidad como menester en su abordaje.¹⁵ No obstante, como veíamos, el arribo de contingentes migratorios de países vecinos, consolidó la re-configuración étnica de la ciudad de Buenos Aires, y con el correr de los años, promovió “el resurgimiento de las demandas identitarias indígenas, destapó la existencia de una riquísima herencia cultural negada y vapuleada por el colonialismo europeo y el republicanismo criollo, en este caso argentino” (Mardones 2010:12) Y en este contexto de revisión histórica y de reivindicación política se inserta el movimiento de *sikuris*.

Raperos migrantes: “representando” las nuevas mezclas

Un último caso de expresión musical que debería ser tomada en consideración para los descendientes de migrantes (o “generación de los hijos”) es el *hip hop* y el *rap político*, que además constituye una opción actual para estos jóvenes, teniendo en cuenta que muchos de ellos residen en barrios populares de la ciudad.¹⁶ Estos son los géneros que los jóvenes de las barriadas –aún más de las llamadas villas- actualmente prefieren consumir, junto a otros como el reggeton y la cumbia. En Bolivia, por ejemplo, existe una cantidad considerable de gente joven que “mezcla hiphop con ritmos ancestrales con el objetivo de construir un discurso sobre las identidades “aymara”, “quechua” y “boliviana”, que permite criticar la discriminación sufrida y para “despertar” consciencia o educar a los otros jóvenes” (Kunin, 2009:149). Vinculada a algunas de las reivindicaciones anteriormente mencionadas, se debe cuestionar hasta qué punto este fenómeno puede ser definido como “contracultural”, “aculturación” o resultado de la globalización.

¹⁵ Esto es así aún más en el contexto de la capital argentina puesto que “El imaginario social colectivo histórico de la Ciudad de Buenos Aires ha sido siempre el de una ciudad europea. (...) La migración interna de los denominados por la oligarquía “cabecitas negras”, trajo un fuerte legado étnico, motivo, justamente, de este apodo impuesto, constituyéndose con el correr de los años en una característica fenotípica de la hasta entonces Buenos Aires blanca” (Mardones, 2010:28).

¹⁶ El hip hop es un complejo de actividades artísticas que incluyen el rap (que es su expresión verbal y vocal), el breakdance (danza), el DJing (música electrónica programada) y el graffiti (o su expresión de arte visual). Las palabras que designan a cada uno de los actores intervinientes proviene del propio mundo del género.

Para eso, se debe examinar la historia boliviana y la exaltación o denigración de “lo indígena”, “lo mestizo” y “lo cholo”, particularmente la emergencia de movimientos sociales indígenas en los últimos 10 años. Si bien el movimiento indígena en Bolivia tiene una raíz antigua cuyas complejidades exceden por mucho este trabajo, es posible afirmar que el actual escenario boliviano promueve el surgimiento y crecimiento de expresiones públicas de orgullo por “ser aymara” o quechua, anteriormente reprimidas o incluso denigradas públicamente, algo que puede vincularse con la “Evo-manía” (Kunin, 2009). Si bien sería un reduccionismo pensar que los fenómenos de reivindicación étnica en Bolivia solo se dan por una suerte de “manía” social, es notable que actualmente los raperos participan de negociaciones locales, nacionales e internacionales que se reflejan en su construcción de identidades, de un modo que no se dio en la historia hasta el presente. El movimiento emerge en El Alto, ciudad construida a partir de los suburbios de La Paz y en donde el 75% de la población tiene menos de 40 años, convirtiéndola en la localidad más joven de Bolivia. Es ahí donde el hip hop se expandió rápidamente después de 2003, con el fin de cambiar el estereotipo de que los jóvenes son “sólo gángster, drogadictos, delincuentes y jóvenes raperos” (Kunin, 2009:155).

En general, puede decirse que existe un rap comercial y otro *underground*, a pesar de que no existe una intención evidente de ganar dinero, y que existe un importante grado de territorialización en los barrios pobres, similar a las bandas de los Estados Unidos y a los ballets folklóricos de danza estudiados en ambas comunidades analizadas en este trabajo. Esta semejanza se da a pesar de que la mayor parte de los raperos se declaran “anti-imperialistas” y que esta clase de música se identifica como “hecha por personas marginales”. Tal como nos muestra la letra de la canción “América Latina” del rapero alteño Abraham Bohorquez, más conocido por su grupo *Ukamau y Ké*, en el que el tono de denuncia, especialmente contra el imperialismo y la dominación sobre América Latina (término que, como veremos, unifica tanto a Bolivia como a Paraguay y Argentina en una única categoría) le brinda a este género, en ascenso en el mundo entero y especialmente en la región, un potencial político que aún está siendo explorado. De hecho, como consecuencia de las redes internacionales, este creciente movimiento de rap y hiphop tiene sus seguidores entre los jóvenes bolivianos e *hijos* de bolivianos en Buenos Aires. A pesar de que es aún incipiente, existe una cantidad considerable de “raperos”, “breakdancers”, “DJs” y “graffiteros” en la ciudad que siguen algunos de los “slogans reivindicativos” del movimiento nacido en Bolivia. Por ejemplo, *Blanco Loco* (nombre artístico de Carlos) es un rapero de 27 años, nacido en La

Paz y casado con una joven boliviana con quien tienen 3 hijos argentinos. Se ha presentado durante varios años en diversos ámbitos del hip hop local por lo que ha ganado cierta fama y reconocimiento, especialmente entre jóvenes bolivianos e *hijos* que se reúnen semanalmente en una pequeña plaza llamada *Inti Huasi* (Casa del Sol) ubicada en un barrio con gran presencia boliviana en Buenos Aires como es Floresta. Blanco Loco declara que usa su rap "para contar mi historia, lo que sufrí cuando llegue solo a este país" y lo hace "porque yo estoy orgulloso de ser boliviano". Justamente por ese motivo, tiene y exhibe un enorme tatuaje en su espalda con el escudo nacional de Bolivia que también ha contribuido a su fama en el ambiente local y en el de la colectividad boliviana dedicada al activismo cultural.

Algunos raperos (o MCs como se dice en el lenguaje "nativo")¹⁷ como Blanco Loco incluso se han presentado en diversas protestas y marchas en Buenos Aires, por ejemplo en 2008 cuando cientos de migrantes bolivianos y sus *hijos* se movilizaron hasta la Embajada boliviana –situada en el centro de la ciudad– para demandar al Estado su derecho a votar en el exterior. Ahí una de sus canciones –titulada "Políticos hijos de puta"– se volvió un hit. El tono de denuncia se repite en casi todas sus letras, sin embargo, cuando se le pregunta a Blanco Loco si considera que su música es política, se apura a decir: "No, de ninguna manera. Claro que puede ser usada por los políticos, pero eso es algo que intento resistir. La política es una mierda". Es interesante resaltar el uso nativo del término "política" que en este caso refiere a la actividad de los políticos, excluyendo otras actividades como las protestas, las manifestaciones e incluso las expresiones de disenso como las de sus propias canciones. En contraste con las manifestaciones artísticas analizadas previamente, "los raperos no pueden desarrollar un alto nivel de cohesión", por lo tanto experimentan "problemas para negociar con los medios, los partidos políticos y las ONGs" (Kunin, 2009:153). La inserción de los jóvenes descendientes que se dedican a alguna de las ramas del hip hop tanto en la comunidad local ("la colectividad") como en la cultura masiva (globalizada) es aún marginal.

En esta práctica aparecen nuevamente diferencias en la comparación entre Bolivia (con un movimiento de hip hop muy importante en términos de audiencia y de mezclas con ritmos autóctonos) y Paraguay (en donde es relativamente más incipiente),¹⁸ lo que

genera distinciones entre los jóvenes descendientes de padres provenientes de uno u otro país. En tanto los hijos de bolivianos tienen espacios propios de encuentro marcados nacional y étnicamente, los hijos de paraguayos parecen más invisibilizados dentro del movimiento local de rap y hip hop. Aun así existen algunos casos de rap en guaraní detectados en Paraguay y replicados en Argentina (aún en observación) lo que permite pensar que esta práctica artística contiene una "función catártica" para jóvenes que sufren diversas formas de discriminación y exclusión. Es por eso que constituye un material interesante para el análisis de la generación a la que refiere este trabajo (jóvenes hijos de padres inmigrantes bolivianos y paraguayos en el AMBA), y para la discusión que se está pretendiendo postular en este trabajo respecto de la instrumentalización de las identidades culturales en el contexto de la estigmatización de los migrantes latinoamericanos.

Devíctimas a protagonistas: latinoamericanización y cultura transnacional

La existencia de una diversidad de expresiones musicales y dancísticas dentro del grupo definido como *hijos* de bolivianos y paraguayos en Buenos Aires, demuestra que, a pesar de tener objetivos similares, el movimiento de reivindicación no es homogéneo. En el caso boliviano, las bandas de sikuris orientan sus reclamos a los estados-nacionales y, como resultado, se oponen a lo que puede ser definido como elementos "criollos", como las danzas folklóricas que –en su opinión– han sido usadas para promover un discurso nacionalista que ha negado y subordinado a las poblaciones indígenas que reivindican. Sin embargo, ambas clases de expresiones artísticas comparten festivales y eventos.¹⁹ Lo que puede resaltarse es el hecho de que la generación designada como *hijos*, es ciertamente, heterogénea en tanto existen diferentes tipos de juventudes que tienen diversas formas de expresión y diversas ideologías y agendas (Gavazzo, 2012). De todos modos, todas comparten el objetivo de exhibir a los "otros" la *cultura* de Bolivia y Paraguay –con la que estos descendientes se identifican– a partir de su participación en eventos, actividades y celebraciones centradas en la música y la danza. Por eso, no todos los jóvenes de la generación de los hijos se identifican de la misma manera con la cultura de origen de sus padres y en esas elecciones están implícitos procesos de concientización y reflexividad interesantes para reconstruir trayectorias diferentes.

Aun así todos estos *hijos* comparten ciertas

¹⁷ El término original refiere a "Master of Ceremony", y viene de los denominados "Soundsystems".

¹⁸ Un caso a mencionar –por lo que se desarrollará a continuación– es el de **Verso**, Mc paraguayo, con su canción **Representando**: España, patria madre/ Paraguay, mi nación/ Sudamérica, corazón/ Con el *microfón*/ Enciendo mi pasión para el mundo/ Villa Elisa/ Asunción/ Asunción/ Paraguay/ Con orgullo/ Representando"

¹⁹ Tal es el caso de la Fiesta de Charrúa en donde "los andino-origenarios van adquiriendo un lugar preponderante en esta fiesta, apropiándose de un espacio dentro de la misma. Se trata de plaza Tomás Katari fundada en 2007 con ese nombre, simbolizando la unión ancestral entre los territorios hoy llamados Argentina y Bolivia" (2010:52).

representaciones sociales hegemónicas de la *juventud*, cargadas de estigmatizaciones, tales como aquellas que afirman que la gente joven no puede adoptar un compromiso o que no les interesa nada más allá de ellos. Las tensiones inter-generacionales que se derivan de estas ideas deben ser entendidas en el contexto de una *desigualdad social* sin precedentes y de disolución del paradigma de ascenso social. Esto nos permite entender “cómo dicho contexto afecta a los jóvenes y favorece la proliferación de organizaciones en la sociedad civil, que apelarán tanto a la cultura como a los jóvenes, sobre todo los de sectores vulnerabilizados por el modelo” (Infantino, 2008:2). En contextos de vulnerabilidad, estas organizaciones conformadas por los descendientes de bolivianos y paraguayos –especialmente las que involucran música y danza- pueden ser analizadas como formas por interpelar a los jóvenes como “sujetos completos” y “con capacidades de compromiso y participación”, en contraposición a muchas de las miradas hegemónicas que se mantienen de la juventud como “políticamente apática”. Al examinar algunas de sus expresiones artísticas, y al retomar las voces de los propios jóvenes, podemos cuestionar la frecuente homogeneización de la juventud y al mismo tiempo ir “adentrándonos en la heterogeneidad de jóvenes concretos que habitan un tiempo histórico particular, cuestionando a partir de un caso particular, las miradas totalizadoras” (Infantino, 2008:5).

Por otra parte, a partir de la década de 1990, encontramos una correlación entre la aparición de *activistas y trabajadores culturales* entre los jóvenes, que describen la “actividad artística” como una opción ligada a ideales de “libertad”, “autonomía” e “independencia” que, entre otras cosas, permitirían diferenciarse de un estereotipo de “joven integrado” y amoldado a las condiciones de explotación y alienación que imponían la mayoría de las ofertas laborales precarias, flexibilizadas e inestables (Rodríguez, 2008, 2010, citado en Infantino, 2008). Pensar a “la juventud” desde su supuesto “desinterés” por el trabajo llevó a invisibilizar espacios en los que los jóvenes se interesaban, como por ejemplo, el terreno de las prácticas artísticas. Pero estas prácticas artísticas -que en algunos estudios sobre “culturas juveniles” han sido analizadas como espacios ociosos en los que los jóvenes asientan sus identificaciones- pueden además convertirse en opciones laborales. De este modo, podemos observar que numerosos *hijos* se convierten en activistas culturales de sus comunidades, llegando incluso a profesionalizarse como tales y constituir representantes reconocidos de las mismas.

Se han examinado las identificaciones nacionales, étnicas y de clase de una generación que está lejos de ser homogénea. Sin embargo, resulta interesante atender al carácter transnacional de las prácticas

artísticas y de las auto-adscripciones identitarias de los jóvenes *hijos* de bolivianos y paraguayos que se han analizado hasta aquí. Es que en la construcción de identidades, los *hijos* desarrollan un sentido de sí (*self*) que indefectiblemente estará moldeado por las conexiones personales, familiares y organizacionales en el país de origen, y al mismo tiempo son el producto de las categorías raciales, étnicas y nacionales que son de por sí construidas transnacionalmente (Levitt y Waters, 2002:21). Tanto las danzas folklóricas como la música andina de raíz indígena y el hip hop constituyen prácticas que se ven alimentadas por la circulación de bienes, personas y saberes a través de las fronteras, entre el país de origen de los padres y el de los hijos. De ahí la importancia de las prácticas transnacionales de los *hijos* en la construcción de una memoria familiar y en la emergencia de sentimientos de pertenencia al colectivo de sus padres -como los mercados étnicos en el AMBA y de los viajes a los países de origen- (Gavazzo, 2012). De ese modo contribuyen a la creación de lazos entre parientes, sobre todo entre padres e hijos, y de redes entre grupos a uno y otro lado de las fronteras que pueden alimentar acciones conjuntas, sean puramente artísticas como incluso políticas.

Estos procesos de identificación deben entenderse en el marco de la modificación de algunas de las representaciones y clasificaciones que hasta el momento habían sido legítimas para referirse a los bolivianos y paraguayos como inmigrantes y parte del “crisol de razas” de la Argentina (Gavazzo 2008, 2010 y 2012). A ese respecto hemos observado que cada vez más jóvenes *hijos* se identifican en términos transnacionales como “latinoamericanos” en vez de hacerlo en torno a otros ejes como la nacionalidad (argentina, boliviana, paraguaya), una etnicidad (quechua, aymara, guaraní) o incluso una localidad (porteño). Esta identificación y la categoría que la nombra constituyen actos creativos y originales que pueden incluso constituir la base de acciones colectivas, basadas en los discursos que apelan a la “unidad” o la “hermandad” de los pueblos de América Latina a nivel gubernamental (Jelín y Grimson 2006). Estos discursos se ven plasmados no sólo en las políticas migratorias argentinas sino también en una producción cultural cada vez más importante a lo largo del sub-continente.²⁰ El uso de la categoría “latino” en los medios masivos de comunicación es otro emergente de la existencia de una cultura global atenta a los fenómenos migratorios y especialmente

²⁰ Ejemplos de ello, son las músicas de grupos como Calle 13 que han convertido la denuncia en una suerte de “moda” y que reivindican una “identidad latinoamericana” que remite a la supuesta historia común de explotación y exclusión que se percibe como la causa de la actual subordinación y desvalorización de las mayorías sociales como agentes del cambio. Dos canciones se destacan en la producción de este grupo musical, altamente consumido por la juventud a la que se hace referencia, son *Latinoamérica* y *Me voy pa'l Norte*.

a sus descendientes.²¹ Hasta el cine ha venido recogiendo el debate sobre las “nuevas generaciones” especialmente en Estado Unidos y Europa.²²

Esto plantea preguntas a los nacionalismo que naturalizan y “territorializan” las identificaciones. Porque si bien la xenofobia de la década de 1990 aún tiene sus efectos concretos en el sentido común, el espacio público y los discursos de los funcionarios de gobierno, luego de la crisis de 2001 el régimen de visibilidad de los migrantes limítrofes se vio notablemente modificado (Grimson, 2006). El relato nacional argentino (como un país “europeo” y del “primer mundo” y, como tal, “no latinoamericano”) comenzó a cuestionarse fuertemente en amplios sectores de la sociedad. El lugar de la inmigración boliviana y paraguaya en el crisol de razas comenzó ser visto a partir de un prisma de “hermandad” que emerge acompañado de una madurez de los propios migrantes en cuanto a sus derechos y apoyado por la nueva Ley de Migraciones y de las políticas multiculturales vigentes en el mundo de las políticas públicas alrededor del mundo. Un nuevo “latinoamericanismo” abre nuevas posibilidades para la recreación de identidades culturales de los países de origen de los migrantes en el contexto argentino. Y tal como ha sido documentado en diversas entrevistas y en parte de la literatura, en algunos casos se da una estrategia que integra a las diversas identidades en conflicto dentro de una sola: “no soy ni boliviano, ni paraguay, ni argentino, soy *latinoamericano*”. Y más aún se observa en las acciones llevadas a cabo por los jóvenes *hijos* de bolivianos y paraguayos, como por ejemplo la influencia que han tenido algunas manifestaciones políticas en Paraguay y Bolivia en la movilización de jóvenes artistas *hijos*.²³ ¿Es esta un nuevo eje de identificación al que deberemos atender cuando examinemos las prácticas artísticas de los descendientes de inmigrantes en Argentina?

Reflexiones finales

²¹ Es posible mencionar numerosos ejemplos, como el programa de televisión “Peter Capusotto y sus videos” en el que se muestra a un personaje llamado Micky Vainilla, que es un cantante pop nazi que suele enfocar sus “denuncias” hacia los inmigrantes “morochos de países vecinos”, u otro llamado Latino Solanas, que representa a los nuevos artistas que recogen la misión “latinoamericanista” en su música.

²² En el primero se destaca la película “Spanglish”, narrada por la hija de una mexicana residente en Los Ángeles, o “Just Like Beckham”, centrada en la hija de una familia de pakistaníes en Londres. La última frase de SPANGLISH es reveladora. Dice la hija de la protagonista mexicana en su ensayo para la admisión en la Universidad de Princeton: “Si bien me emociona la idea de que me acepten en la Universidad, eso no me define. Mi identidad reside firmemente sobre un hecho: soy la hija de mi madre.”

²³ Sólo por mencionar algunas, los sucesos conocidos como Guerra del Gas y del Agua en Bolivia, e incluso la renuncia del ex Presidente Gonzalo Sánchez de Lozada, generaron una gran participación de jóvenes hijos.

Cuestiones como las desarrolladas en este trabajo no pueden ni deben “cerrarse” al debate fácilmente. Quedan pendientes de explorar, entre otras, las particularidades de cada una de las prácticas artísticas analizadas como géneros específicos y sus implicancias como espacios de participación social y política para los jóvenes hijos. La misma noción de participación –a pesar de haber sido abordada en previos trabajos– debe aún ser examinada con más detalle para las prácticas artísticas, en tanto resulta en sentidos particulares de “lo político” que exceden por mucho los desarrollados aquí. Asimismo una distinción clara entre las prácticas musicales y dancísticas deberá ser el foco de futuros estudios. Sin embargo, podemos concluir que el análisis de las prácticas artísticas de los jóvenes *hijos* de migrantes puede ampliar nuestras definiciones de *lo político* en tanto resignifican aspectos de la *sedimentación cultural y política* de las naciones de origen de sus padres de formas creativas y originales que escapan a las definiciones tradicionales. Mediante la observación de universos micro-políticos y de las lógicas de funcionamiento de las relaciones de poder en ellos operantes, estas prácticas expresan nuevas formas de producción de la cultura en un mundo que, aunque esté cada vez más “globalizado”, no opaca la heterogeneidad de fenómenos sociales y de experiencias subjetivas. Ese es uno de los “valores de la cultura” que se desprenden de las reflexiones de Yúdice a partir de la información recopilada para esta investigación: en la heterogeneidad de formas se encuentran las diferencias en las trayectorias recorridas por las comunidades migrantes y las desigualdades a las que deben hacer frente de maneras cada vez más creativas. Y es que la noción de sedimentación cultural (que en nuestro caso implica la producción de “una” cultura que se comparte entre las distintas generaciones) debe ser también acompañada de la de *erosión y acción corrosiva* (a partir de la cual se producen cambios en los configuraciones y en las pertenencias), ya que éstas muestran la agencia social y cultural de los sujetos que apuntan a provocar la ruptura, elaboración o disolución de sedimentos concretos en el contexto de esas formaciones nacionales. Como se ha pretendido mostrar, la pertenencia a una generación como las de los jóvenes hijos y una experiencia histórica compartida como la de ser considerados “inmigrantes no deseados” no implica homogeneidad en las vivencias y los significados de ciertos procesos sociales.²⁴ En todo caso, si podemos reconocer marcos sedimentados, las fronteras entre regímenes de significación que distinguen unidades

²⁴ En ese sentido, “la pregunta es cómo esas heterogeneidades de sentidos, imbricadas con las desigualdades sociales y de poder, son procesadas en articulaciones históricamente situadas: las *configuraciones culturales*. Si no hubiera heterogeneidad, simplemente hablaríamos de cultura, con sus resonancias homogeneizantes. Si no hubiera articulaciones contingentes pero relevantes para las vidas y los sentidos sociales, sólo hablaríamos de multiplicidades” (Grimson, 2011:168).

tan complejas como un espacio nacional, deberíamos poder pensar otras unidades o espacios, territoriales o simbólicos, como configuraciones culturales, como la generación sobre la que se enfoque este trabajo. En ese sentido, la producción artística de los hijos de bolivianos y paraguayos en el AMBA nos permite realizar otros recortes analíticos en tanto puede ser entendida como un proceso creativo en el que se recombinan -activamente y de modo heterogéneo- sedimentos pasados desde el presente con la expectativa de un futuro más igualitario en donde no se ignoren ni desvaloricen los vínculos que los descendientes mantienen con el origen (real e imaginado) de sus propios padres.

Buenos Aires, 15 de Abril de 2016

Bibliografía

- Bauman, R., & Briggs, C. L. (1990). Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*, 19(1), 59-88.
- Blacking, J. (1979). *The Performing Arts - Music and Dance*. La Haya, Holanda: Mouton.
- Citro, S. (2009). *Cuerpos Significantes*. Buenos Aires: Biblos.
- Foner, N. (2009). Introduction: Intergenerational Relations in Immigrant Families. En *Across Generation: Immigrant Families in America*. New York: New York University Press.
- Gavazzo, N. (2002). *La Diablada de Oruro en Buenos Aires. Cultura, identidad e integración en la inmigración boliviana*. Universidad de Buenos Aires.
- Gavazzo, N. (2010). Como si fuera mala palabra": Un panorama de la discriminación en el Área Metropolitana de Buenos Aires. En M. I. Pacecca & C. Courtis (Eds.), *Diagnóstico participativo sobre discriminaciones étnico-nacionales y religiosa* (pp. 13-36). Buenos Aires: Del Puerto editores y Asociación por los Derechos Civiles.
- Gavazzo, N. (2012). *Hijos de bolivianos y paraguayos en el área metropolitana de Buenos Aires. Identificaciones y participación, entre la discriminación y el reconocimiento*. Universidad de Buenos Aires.
- Grimson, A. (2011). *Los Límites de la Cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Grimson, A. (2006). Nuevas xenofobias, nuevas políticas étnicas en Argentina. En A. Grimson & E. Jelin (Eds.), *Migraciones regionales hacia la Argentina. Diferencia, desigualdad y derechos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Infantino, J. (2008). El arte como herramienta de intervención social entre jóvenes en la ciudad de Buenos Aires. La experiencia de 'Circo Social del Sur'. En *Medio Ambiente y Urbanización. N° 69. Niños, niñas y jóvenes como agentes de cambio*. (pp. 35-54). Buenos Aires: Instituto Internacional de Medio Ambiente y Desarrollo, IIED.
- Kunin, J. (2009). Rap político en el altiplano boliviano: (Re)Construcción de identidades juveniles y de ciudadanía afirmativa a través de negociaciones en un mundo globalizado. En *Temas de patrimonio cultural, n° 24: Buenos Aires Boliviana. Migración, construcciones identitarias y memoria* (1era ed.). Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Levitt, P., & Waters, M. (2002). *The Changing Face of Home. The Transnational Lives of the Second Generation*. New York: Russell Sage Foundation.
- Mardones, P. (2010). *Volveré y seré millones. Migración y etnogénesis Aymara en Buenos Aires*. Universidad de Buenos Aires.
- Olivera, C. (2009). ¿Bailando por un sueño? Espacio de construcción de identidades. En *Temas de patrimonio cultural, n° 24: Buenos Aires Boliviana. Migración, construcciones identitarias y memoria* (1era ed.). Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Vargas, J. (2006a). *Matices cruzados en nuestras dicotomías actuales: civilización y barbarie, Facundo y las morenadas*. Buenos Aires.
- Vargas, J. (2006b). La tierra no es sólo la Pachamama. En *Seminario Migraciones y Ciudadanía Rosario*. Rosario.
- Wright, S. (1998). La politización de la "cultura". *Anthropology Today*, 14(1), 7-15.
- Yúdice, G. (2000). Redes de gestión social y cultural en tiempos de globalización. En D. Mato, X. Agudo, & I. García (Eds.), *América Latina en tiempo de globalización II: Cultura y transformaciones sociales*. Caracas: UNESCO-Instituto Internacional para la Educación Superior en América Latina y el Caribe (IESALC).