

Corporalidades de la migración: Performances e identificaciones bolivianas y peruanas en Buenos Aires

Santiago Canevaro*
Natalia Gavazzo**

Resumen: Este trabajo se propone indagar en los modos en que las actuales migraciones regionales se corporizan en ciertas performances, a través de un análisis del proceso de construcción de identidades colectivas en dos casos: el de las comunidades peruana y boliviana en Buenos Aires. Desde una visión activa de los sujetos migrantes, mostramos usos creativos del cuerpo para construir identificaciones que cuestionen los estereotipos con los que son estigmatizados.

Palabras clave: performance, migración regional, identificaciones, cuerpo, estigma

Introducción

Históricamente -y desde distintas imágenes- la *corporalidad*¹ de los migrantes en las sociedades receptoras ha estado vinculada a su inserción en el mercado de trabajo. Aunque es innegable esta utilización del cuerpo en el mundo laboral, en este artículo pretendemos elaborar una visión alternativa a través del análisis de sus usos en el contexto de ciertas *performances*.² Creemos que aquella perspectiva -aunque sea bien intencionada- interpreta al cuerpo como exento de derechos, capacidades y en definitiva de agencia, y es por constituir una mirada "victimizante" y "miserabilista" del sujeto migrante que pretendemos cuestionarla para de esta manera comprenderla en su complejidad.

En tal sentido, resaltamos que las distintas experiencias y prácticas socio culturales de los colectivos de inmigrantes han ido sedimentando en los lugares donde se han asentado, de modos que exceden ampliamente el contexto del trabajo. Y desde nuestro punto de vista, algunas de estas performances -que utilizan el cuerpo, que tienen implicancias en la construcción de dicha corporalidad y que pueden ir desde el teatro hasta la música y la danza entre otras- se ven atravesadas por el fenómeno migratorio de modo tal

Abstract: This paper aims to investigate the modes in which current regional migrations are embodied in certain performances, through an analysis of the process of constructing collective identities in two cases: the Bolivian and Peruvian communities in Buenos Aires. From a vision of migrants as active subjects, we show creative uses of body to build identifications that question the stereotypes with which they are stigmatized.

Key words: performance, regional migration, identifications, body, stigma

que su estudio posibilita una visión diferente del mismo así como de la corporalidad asociada a él. De este modo, frente a modelos de cuerpo pensados como instrumentos para el mercado de trabajo, visión que definimos como "instrumentalista", contraponemos otra perspectiva que reflexiona acerca de una corporalidad con agencia, activa y creativa.

Esta idea nos permitirá indagar en los modos en que las migraciones regionales a la Argentina se "actúan", presentan y representan en ciertas performances en la ciudad capital. Tomaremos como punto de partida nuestras propias investigaciones, realizadas desde 1999 hasta la actualidad, las que se centran en distintos aspectos de la inmigración peruana y boliviana en Buenos Aires, particularmente en el proceso de construcción de identidades colectivas. Desde distintos enfoques, hemos estudiado prácticas artísticas que refieren a la identidad nacional boliviana y peruana y que -por ello- representan, aunque de modo parcial y discutido, un símbolo del lugar de origen. ¿Qué se muestra en estas performances y para quienes? ¿Para que son usadas? ¿Cómo se vinculan a los procesos de construcción de un "nosotros" como compatriotas viviendo en el exterior y de un "otro" argentino-porteño?³ Creemos que es en el interjuego de ideas o modelos de cuerpos hegemónicos y prácticas contra

*Licenciado en Sociología (Universidad de Buenos Aires) y Magíster en Antropología Social (IDES / IDAES / Universidad Nacional de San Martín). Doctorando de la UBA, Becario del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONICET-UBA). E-mail: sancanevaro@gmail.com

**Licenciada en Antropología (Universidad de Buenos Aires) y Magíster en Estudios Latinoamericanos (ISA - University of London). Doctorando de la UBA, Becaria Becario del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONICET- Universidad Nacional de San Martín). E-mail: navegazzo@yahoo.com

¹Preferimos *corporalidad* a *cuerpo* ya que es un término capaz de aprehender la experiencia corporal, la condición corpórea de la vida, que incluye dimensiones emocionales y, en general, a la persona, así como considerar los componentes psíquicos, sociales y simbólicos; en ellas habitan las esferas personal, social y simbólica, a saber, el cuerpo vivo y vivido. En dicho concepto, la aparente naturalidad que le confiere su esencia material, proviene de las prácticas que realiza y la investidura que le otorga (*in-corpo-ra*).

²Rescatamos la temprana definición de Milton Singer (1959) para quien las *performances* se definen como actuaciones que poseen un tiempo limitado, un comienzo y un final, un programa organizado de actividades, ejecutantes y audiencia y que se desarrollan en un lugar y ocasión determinados. Citado en TURNER, Víctor. *La Selva de los Símbolos*, Siglo XXI, Madrid. 1980, p. 23.

hegemónicas, en la lucha por imponer, resistir o resignificar determinadas representaciones sociales, donde se inscriben las prácticas artísticas de los migrantes bolivianos y peruanos con las cuales trabajamos. Desde fiestas patronales hasta grupos teatrales, estos migrantes usan las performances no sólo para re-construir permanentemente su identidad sino además para proyectar imágenes alternativas de su cuerpo que se contrapongan a los estereotipos e imágenes con los que frecuentemente son estigmatizados, incluidas las de los investigadores que –aun con buenas intenciones- los describen únicamente como “víctimas” de la exclusión.⁴

En tal sentido, ¿cómo elaborar una visión de los cuerpos migrantes como creativos y de las comunidades que componen como activas frente a los desafíos que les impone su inserción en el nuevo contexto? Para responder a estas preguntas, retomaremos a Víctor Turner⁵ con el fin de comprender las relaciones entre las performance y su contexto social, entendiendo que las mismas deben ser consideradas desde una perspectiva dialéctica, que abarque tanto su dimensión representativa como constitutiva de la vida social.⁶ Asimismo, seguimos a Richard Bauman para quien una performance puede ser “leída” como un texto puesto que es “*un modo de comunicación estéticamente marcado*” actuado “*frente a una audiencia para su evaluación*”.⁷ En este sentido, consideraremos el modelo de Erving Goffman⁸ para indagar en las maneras en que los individuos se presentan ante “otros” para controlar la impresión que se forman de ellos. Finalmente retomaremos a Richard Schechner⁹ para comprender la importancia que tiene la *reflexividad* tanto de los actores sociales como del investigador en las distintas performances y en relación a los modos en que las mismas se articulan con determinadas ideas del yo.

La inmigración intra-regional en Buenos Aires

Por un lado, debemos decir que la migración desde Bolivia hacia Argentina ha sido intensa incluso

antes de que ambas naciones se constituyeran como tales. Los primeros migrantes fueron asentándose en la zona fronteriza –principalmente en el cultivo de caña de azúcar y tabaco- pero luego, a partir de 1940 y 1950, atraídos por la implementación del modelo de sustitución de importaciones, fueron llegando a otras provincias. Desde la década de '60, la presencia boliviana se observa a lo largo y a lo ancho de todo el territorio argentino, con una fuerte inserción laboral en rubros como la construcción, la horticultura, el servicio doméstico, la venta callejera y la industria textil. Además de mantener vínculos con sus lugares de origen, los bolivianos han construido, en el nuevo contexto, lugares y prácticas de identificación vinculadas a Bolivia, entre las cuales las danzas tienen un lugar destacado. En previos análisis,¹⁰ hemos investigado distintos aspectos de la práctica de las danzas del Carnaval de Oruro en Buenos Aires, las que rescatan parte de una identidad nacional que ha sido reconocida internacionalmente y que por ello representan un símbolo de la nación boliviana.¹¹ De modos similares pero distinto a Bolivia, las actuaciones de las danzas han permitido no sólo que muchos bolivianos conozcan aspectos nuevos de su patrimonio cultural nacional sino también, lo que es más importante aún, que se reconozcan como miembros de una comunidad que posee una identidad cultural común a la que hay que defender.¹² Por eso la mayor parte de las numerosas organizaciones bolivianas de la Argentina se dedican a “lo cultural”.¹³

Por su parte, la migración desde Perú conforma un colectivo que a diferencia de las migraciones limítrofes que se inician como “*una respuesta frente a la escasez de la mano de obra en el sector primario de la economía de las zonas fronterizas*”¹⁴, se presenta hasta los años ochenta como una migración en la que preponderan hombres que vienen a estudiar a la Argentina. Así es que a grandes rasgos, en este período que se inicia en los años '30 y que se extiende hasta los 80', podemos encontrar que los peruanos venían a la Argentina con el objetivo de realizar estudios

¹Utilizaremos indistintamente *argentino* y *porteño* como categorías que engloba las definiciones que realizan los bolivianos y peruanos de la población nativa, para referirse a sus distintas maneras de actuar, hablar y moverse en el espacio.

⁴Goffman entiende al *estigma* como una discrepancia especial entre la identidad social virtual y actual (real). La persona estigmatizada posee “*un atributo que la hace diferente y de un tipo inferior en relación a otros incluidos en la categoría de personas a las que podría pertenecer*”. GOFFMAN, Irving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu eds., 2001 [1963], p. 12.

⁵TURNER, Víctor. *The Anthropology of Performance*. New Cork: PAJ, 1992.

⁶CITRO, Silvia. *Cuerpos Significantes*. Una etnografía dialéctica con los toba takshik. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, mimeo. 2003. Como destaca la autora, performance y vida social no pueden pensarse a priori como mera representación, mecanismo adaptativo, resistencia o estrategia de construcción de identidades y de posiciones de poder, sino que en cada performance concreta se conjugan de manera peculiar algunos de estos vínculos, incluso coexistiendo.

⁷BAUMAN, Richard. *Verbal Art as Performance*. Illinois: Waveland Press, 1977, p.11.

⁸GOFFMAN, op. Cit.

⁹SCHECHNER, Richard. *Performance*. Teoría y práctica interculturales. Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, 2000.

¹⁰GAVAZZO, Natalia. *La Diablada de Oruro en Buenos Aires*. Cultura, identidad e integración en la inmigración boliviana. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, UBA. Buenos Aires. Mimeo. 2002.

¹¹En el 2001, y como producto de una campaña nacional y local que llevó varios años, el Carnaval de Oruro fue reconocido por la UNESCO como Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad.

¹²GAVAZZO, ibidem, p.22.

¹³OIM-CEMLA Relevamiento y diagnóstico de las asociaciones de la colectividad boliviana en Argentina. Informe final – OIM-CEMLA - Buenos Aires, Agosto. 2004.

¹⁴BALAN, Jorge. La economía doméstica y las diferencias entre los sexos en las migraciones internacionales: un estudio sobre el caso de los bolivianos en Argentina. *Estudios Migratorios Latinoamericanos*. Buenos Aires, Año 5; n. 15-16, 1990, p.271.

universitarios. Algunos trabajos denominan este período como una primera “oleada” en oposición a una segunda oleada que se inicia en la década de los '90, período que se caracteriza por flujos poblacionales en búsqueda de oportunidades laborales, caracterizados en gran medida por la preponderancia de mujeres solas. Si consideramos las poblaciones desde Paraguay o Bolivia asentadas en el país hace varias décadas la población de origen peruano no cuenta con redes tan consolidadas en la zona de llegada. Las organizaciones que se han podido conformar han nacido en relación con las problemáticas ligadas a la falta de documentación y dificultades propias de una migración reciente. En este sentido, las organizaciones de mujeres por un lado¹⁵ y de vendedores ambulantes por el otro han sido las que más fuertemente se han organizado y consolidado durante la década de los noventa.

Ambos colectivos migratorios se asocian por un lado con un contexto socio económico particular de la Argentina y por el otro con un marco normativo que tiende a restringir su permanencia legal. En Buenos Aires, encontramos que ambos comparten imágenes que se sustentan en el cuerpo, en diacríticos identitarios vinculados al color de piel, rasgos fenotípicos, estilos de vestimenta, posturas corporales, formas de hablar y de moverse en el espacio, entre otros rasgos que aparecen como símbolos estigmatizantes. Es con este conjunto de rasgos corporales, marcas sociales y fronteras asociados al estigma que la sociedad argentina (y más precisamente porteña) define a los peruanos y bolivianos, organizando una *corporalidad* que los ubica como “otros” en una matriz de ordenamiento general de la sociedad.¹⁶ Son estos rasgos, entendidos como “a priori informativos” -diferencias, en muchos casos, inmediatamente aparentes-,¹⁷ los que nos permiten interpretar la emergencia de la corporalidad peruana y boliviana inscrita en y desde representaciones hegemónicas que los ven como indeseables.¹⁸

En este sentido, y retomando la dimensión simbólica de las performances destacada por Turner nos interesa indagar en aquello que los migrantes que analizamos representan, significan o intentan comunicar a través de las *actuaciones*.¹⁹ En el caso boliviano y peruano hemos observado la existencia de una amplia gama de expresiones y actuaciones que cuestionan algunos de los enfoques vigentes para pensar la

migración. Analizando estas performances en Buenos Aires, destacaremos a continuación las distintas dimensiones simbólicas que permiten analizarlas tanto “modelos de” como “modelos para”, mostrando que no sólo sirven para expresar formas de ver, de sentir y de actuar sino también para moldearlas. Para afirmar entonces la *agencia* de los migrantes, generalmente cosificados, en los siguientes apartados analizaremos los modos en que las performances son usadas creativamente en un diálogo entre migrantes, en primer lugar, y con la sociedad porteña, en segundo término. Para eso, del caso boliviano examinaremos la práctica de danzas folklóricas principalmente del Carnaval de Oruro y la gestión de la exposición Kaipi Bolivia en el Museo José Hernández, mientras que para el caso peruano analizaremos la experiencia de organización y movilización de Mujeres Peruanas Unidas Migrantes y Refugiadas y un grupo de jóvenes peruanos y la realización de un Taller de Improvisación Teatral.

Corporizando “lo boliviano” y “lo peruano”

Según Bauman,²⁰ las performances presentan una *dimensión emergente*, que es la que refiere a los cambios que existen entre una 'actuación' lo que se observa en las transformaciones que se operan en la práctica “reglada” en función de influencias propias del nuevo contexto. Estos cambios operan de acuerdo a lo que se denomina *brecha intertextual*, que es la distancia que existe entre dos polos: “textos nuevos” y “textos fijos”. En esta brecha aparece la estructura emergente de la actuación empírica, ya que si bien “nunca dos actuaciones son iguales pueden tender hacia uno u otro polo.”²¹ Este aspecto dinámico de la emergencia es crucial para comprender las continuas luchas por apropiación y definición de las identidades bolivianas y peruanas que se ven transformadas en el contexto migratorio. ¿Qué ocurre entonces con las performances vinculadas al lugar de origen cuando cambian el contexto con la migración? ¿Qué nuevos significados emergen en ellas al ser representadas en diferentes eventos y para diferentes públicos en Buenos Aires?

En el caso boliviano, el género que componen la práctica de danzas de Oruro se transforma en Buenos Aires y en este proceso, la apelación a la tradición, como

¹⁵Durante más de dos años un grupo de jóvenes peruanos participaron de distintas movilizaciones y acciones colectivas en conjunto con la organización de Mujeres Peruanas Unidas Migrantes y Refugiadas (MPUMR) reclamando el acceso a la Universidad. Estos jóvenes conformaron la Comisión de Jóvenes Peruanos (en adelante CJP) que se constituirá en una instancia de encuentro, reflexión y proyección de las acciones.

¹⁶El racismo contra los migrantes que no cuentan con las marcas de “blancura” –como en estos casos- devinieron una amenaza considerándose una “inmigración indeseable” a diferencia de la “inmigración deseable”, constituida por los inmigrantes europeos arribados masivamente entre 1880 y 1914. BENENCIA, Roberto; KARASIK, Gabriela. *La migración boliviana a la Argentina*. Buenos Aires: CEDAL, 1995.

¹⁷Goffman, op.cit.

¹⁸Siguiendo a MARGULIS, Mario; URRESTI, Marcelo. *La segregación negada*. Cultura y discriminación social. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1999, encontramos que ya desde la época de la conquista queda plasmado el odio hacia los que son considerados como “razas inferiores”, esto es, indios y negros, en contraposición con la superioridad que tendría el europeo y su correlativa “blancura”. Los motivos de esta diferenciación están relacionados con factores económicos y de poder: la identidad de “argentino” que más convenía era la de “sólo europeo”, sinónimo de civilización y desarrollo (BENENCIA, Roberto y KARASIK, Gabriela. *Bolivianos en Buenos Aires: Aspectos de su integración laboral y cultural. Estudios Migratorios Latinoamericanos*, Buenos Aires, Año 9, n. 27).

¹⁹Utilizamos *actuación* como traducción -no literal- al español de la palabra inglesa *performance*.

²⁰Bauman, op.cit.

²¹Bauman, op.cit, p.35.

forma de congelamiento de una única forma del mismo, entra en contradicción con el carácter emergente que Bauman concibe como una parte constitutiva de toda práctica cultural. Las transformaciones emergidas de la práctica oponen a diversos agentes del *campo cultural* boliviano en Buenos Aires²² y divide a aquellos más “tradicionalistas” de los más “renovadores” o experimentales que adoptan nuevos elementos de creación y puesta en escena. De este modo, acercándose o alejándose del 'texto original' de las de Oruro, se crean y recrean las danzas en Buenos Aires. Estos usos varían de acuerdo a cómo se maneje la tensión: algunos agentes se sitúan del lado de la tradición y otros del lado de la innovación, minimizando o maximizando la brecha intertextual entre ambas performances. Estos usos diferenciales se ven en sus principales características, por ejemplo en los motivos para bailar puesto que originalmente estas danzas se bailan en devoción a la Virgen del Socavón, en Oruro, de Urkupiña en Cochabamba o el Gran Poder en La Paz. En Buenos Aires, sin embargo la nostalgia –entre otros- pasa a ser un motivo muy común entre los danzarines e incluso como intento de “reconstruir” su identificación como parte de la cultura boliviana. Asimismo, el vestuario y la música se realizan con recursos diferentes, ya que en Bolivia existen talleres de artesanos con generaciones de experiencia en la confección de los complejos trajes (como los de la Diablada o la Morenada) además de bandas profesionales que viven de esa actividad. En Argentina, se deben traer los trajes a través de la frontera (algo complicado siempre por los controles de Gendarmería y Aduana) o fabricarlos “acá” con lo que hay a disposición en barrios como Once, mientras que en la música se ha debido recurrir a grabaciones de audio, incluso a bandas de las fuerzas armadas argentinas. Finalmente, la organización de los conjuntos también difiere ya que en Bolivia las fraternidades se rigen por los estatutos de la Asociación de Conjuntos Folklóricos de Oruro mientras que en Argentina los conjuntos consensúan sus normas de funcionamiento a un nivel más “familiar” y cotidiano con los vecinos.

Con *contexto*, Bauman se refiere a la actuación dentro de un evento comunicativo y por ello afirma su carácter emergente: es dentro de un contexto, que la actuación adquiere sentido en relación a los conflictos por la construcción de una tradición que recupere un pasado para asumir un presente y proyectar un futuro. Con esta idea, podemos analizar los contextos dentro de los cuales se practican las danzas de Oruro en Buenos Aires que van desde fiestas patronales hasta actos cívicos. Asimismo, se presentan y actúan en eventos

culturales organizados en espacios legitimados del “circuito cultural” de la ciudad de Buenos Aires tanto por instituciones y activistas bolivianos como por instituciones del estado local.²³

Entonces, las principales características como género de danzas y los contextos en que se practican en Buenos Aires son transformadas a pesar de que algunos agentes intentan reducir al mínimo la brecha intertextual que separa esta práctica con la de Bolivia. En última instancia, las prácticas diferenciales, sean buscadas o evitadas, hacen que, sumado al hecho de que no existe un organismo regulador de la actividad en el contexto migratorio, aparezcan una multiplicidad de formas de baile y de organizar y dar sentido a los contextos de su actuación en Buenos Aires a pesar de sus referencias constantes a Bolivia. Las danzas de Oruro constituyen elementos privilegiados dentro de los procesos de identificación que se dan al interior de la colectividad de residentes en Buenos Aires, pero justamente como tal es el centro de constantes luchas por su definición y apropiación. En el proceso analizado, o sea el de “tradicionalización” de las danzas de Oruro en Buenos Aires, la discusión en torno a su “autenticidad” se observa en los numerosos intentos de controlar las brechas intertextuales durante las actuaciones, poniendo de manifiesto las disputas internas de la comunidad. Disputas que tienen como fin –entre otros- la construcción de *autoridad textual* respecto a esta práctica. Un ejemplo lo dan los Caporales del barrio de Villa Lugano que en varias presentaciones sus danzarines –en su mayoría hijos de bolivianos- bailaron la tradicional danza de ese nombre al ritmo de la canción “Matador” de los Fabulosos Cadillacs que, quizás no casualmente, es una banda de rock bien “porteña”. Esto fue rechazado por otros agentes del campo cultural boliviano de la ciudad por considerarlo una “desviación” del modelo original, basados en pensamientos del estilo “no saben” o “no conocen” la “auténtica tradición”. Así, el poder ejercido para controlar las brechas intertextuales entre performances más tradicionales frente a otras más innovadoras se ve reforzado por la autoridad que subyacen en las –a su vez- brechas inter-generacionales.

En este sentido, también es útil la comparación con el caso peruano. Ahí también observamos similares procesos de definición y apropiación de textualidades vinculadas a su identidad nacional. Como ejemplo, es interesante traer a colación el conjunto de reuniones, acciones y movilizaciones colectivas en conjunto con la organización de Mujeres Peruanas Unidas Migrantes y Refugiadas (MPUMR) reclamando inicialmente por el acceso a la Universidad de Buenos Aires (UBA) sin el

²²Por esta utilización del concepto elaborado por Pierre Bourdieu, ver GAVAZZO, Natalia. *La Diablada de Oruro en Buenos Aires*. Cultura, identidad e integración en la inmigración boliviana. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, UBA. Buenos Aires. Mimeo. (2002) y GAVAZZO, Natalia. *Kaipi Bolivia: El patrimonio cultural boliviano en exposición*. Cuestiones sobre la integración cultural en Buenos Aires. En: CRESPO, C.; LOSADA, F.; MARTIN, A. (ed.) *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana*. Buenos Aires: Ed. Antropofagia, 2007.

²³Desde hace algunos años, las políticas culturales –tanto en el nivel nacional como municipal de Buenos Aires- atraviesan una fase de *multiculturalismo* que promueve la difusión de los “patrimonios culturales” de grupos de migrantes como los bolivianos y peruanos.

Documento Nacional de Identidad. La conformación de una Comisión de Jóvenes Peruanos (CJP) se constituyó en una instancia de encuentro, reflexión y proyección de las acciones del grupo. Si bien inicialmente nos centramos en comprender la acción en su conjunto debíamos determinar el tipo de relación que estaban construyendo los jóvenes en el proceso de acción colectiva con las mujeres de MPUMR, y el sentido que adquiriría el ingreso a la universidad para ellos. En este punto emergió como objeto de estudio la construcción del sentido de lo *peruano* en el contexto de las reuniones de esa organización donde se reconocían a sí mismos y a los “otros” en términos de sus prácticas y actuaciones en la vida social.

En el caso de los jóvenes peruanos y debido que forman parte de un grupo migratorio con pocos años de asentamiento, fueron las propias actividades de la organización de mujeres peruanas y posteriormente de la CJP, las que fueron conformando un “texto fijo” dentro del colectivo. En dichos encuentros al mismo tiempo que fueron pensando en resolver temas ligados a la regularización migratoria, fueron conformándose ciertas ideas, expectativas y referencias identitarias que buscaron recrear una cultura universitaria peruana presente en sus imaginarios y representaciones. Buscando analizar este doble juego, en otro trabajo²⁴ exhibimos como estas estrategias de recreación de una cultura peruana en Buenos Aires se presenta como *sentido práctico* en relación con otros móviles que llevan al sostenimiento de las acciones colectivas por parte de los jóvenes. Este ejercicio fue creando una idea de *peruanidad* que articulados a las expectativas y discursos que tenía la organización de mujer, fue constituyendo un imperativo que los jóvenes debían retomar y transmitir para poder modificar desde sus prácticas una situación de estigmatización en la que se encontraba la colectividad peruana en su conjunto. Las costumbres “olvidadas” y las malas prácticas aprendidas por los migrantes peruanos en el contexto migratorio, hacían necesario modificar esta situación.

Sin embargo, la necesidad de, al momento de llegada contar con un espacio donde se reconozcan prácticas y valores ligados a su lugar de origen, no fue compartido por todos. Así, a partir de que comenzaron a funcionar la CJP y el Taller de Improvisación teatral independientemente de las reuniones de mujeres peruanas, se pudieron visualizar disputas y conflictos en torno al sentido que tenía lo peruano en el contexto migratorio. Si bien hasta el momento la idea de una “peruanidad” se correspondía con necesidades y expectativas estratégicas de los jóvenes, una de las

experiencias generadas en el taller de improvisación nos permitió ampliar la mirada en relación a las formas de construcción de comunidad dentro del grupo de jóvenes peruanos. En uno de los encuentros dedicado a tales fines, la profesora de teatro les propuso a los jóvenes realizar una radio peruana. Como resultado de la consigna, tanto los grupos como los roles e ideas de las entrevistas, preguntas para las adivinanzas y premios en cada una de las improvisaciones de las radios, fueron iniciativas pensadas por ellos mismos. Luego del comienzo del primer grupo encontré que tanto los “conductores”, “entrevistados”, como los “columnistas” y “oyentes” mostraron algo inédito hasta el momento: eligieron usar los nombres de la vida real para presentarse y ser presentados. A su vez, fue llamativo y significativo que los temas, argumentos y personajes elegidos no guardaban demasiada distancia con sus experiencias de la vida cotidiana. Asimismo, apareció superpuesto lo peruano y lo argentino. Así, por un lado, la radio aparece por momentos en Lima, y por otro, las propagandas y los premios que se suceden pertenecen a comercios con nombres propios (restaurantes, agencias, peluquerías, espacios bailables) y productos que se consumen en Buenos Aires.

Resulta significativo como después de esta clase la estructura y dinámica de los encuentros posteriores cambiaron. En contraste con la preeminencia de ejercicios de improvisación se construyó un espacio donde el juego y la sociabilidad fueron conformando el nodo central de las reuniones. Asimismo resulta sugestivo que todos los grupos de radio hayan hecho referencia a la memoria y a los “posibles” olvidos y recuerdos con los cuales conviven.²⁵ Esta transformación colocó a los jóvenes en una situación compartida, en donde el presente que viven y el pasado que han vivido los sitúa en un aquí y ahora coexistente, que se hace evidente en las inscripciones de una experiencia compartida.

En resumen, del análisis de las *performances* que se vinculan con géneros, tradiciones e identificaciones bolivianas y peruanas en Buenos Aires podemos afirmar que existen una multiplicidad de formas de dar sentido y significar y resignificar lo que se define como un “nosotros”, como aquellos que una sociedad nacional o una comunidad de inmigrantes de un mismo origen tienen en común. Sin embargo, y por las características apuntadas por Bauman y trabajadas en ambos casos, resulta evidente que esa multiplicidad de formas muestra la fragmentación y porosidad de ambos grupos, que se identifican y diferencian internamente en procesos de constantes disputas. Esas disputas pueden responder a diferencias regionales, de género, de clase, ideológicas y

²⁴CANEVARO, Santiago. *Performance, teatralidad y corporalidades en disputa*. Actuación de identidades en jóvenes migrantes de Buenos Aires. Instituto Hemisférico de Performance y Política, Universidad de Nueva York, 2006.

²⁵HYMES, Dell. *Breakthrough into Performance*. Ben-Amos Goldstein, *Folklore*. 1975. Dicho autor fue el primero que definió a la *performance* como un tipo de conducta en donde una o más personas asumen la responsabilidad ante la audiencia tomando en cuenta la tradición como es interpretada por ellos mismos. Comunicar sus problemas, anhelos y expectativas que tienen como inmigrantes en Argentina les brindó seguridad en lo que estaban representando y permitió un desplazamiento de la subjetividad hacia un espacio donde encontraron mayor confianza.

generacionales entre otras. A los fines de este trabajo, sirven para comprender que así como existen diversas “performances” o formas de “actuar” las identidades nacionales existen a su vez diversas formas de construir sus correspondientes *corporalidades*. No hay cuerpos que podrían reconocerse como “bolivianos” y “peruanos” porque son diversos, ya que no existe un único modo de pensar y sentir entre los migrantes de esos orígenes que viven en Buenos Aires. Se observan finalmente diversos modos de vivir y experimentar esa corporalidad en el contexto de prácticas sociales con sus compatriotas, de modo que el “nosotros” de estos cuerpos está fragmentado en muchos. Este “nosotros” heterogéneo nos permite –primeramente- rechazar la imagen del “cuerpo anónimo y homogéneo” de la visión instrumentalista en un inicio descripta como hegemónica. Muchas performances, muchos modos de identificarse, muchas corporalidades, y la creación permanente de una tradición nunca estática ni fija o estable.

Intersecciones con “lo argentino-porteño”

En esta parte, exploraremos las relaciones interculturales tal como se manifiestan en las *performances* cuando son realizadas en presencia -tanto real como simbólica- de la población nativa. ¿Cómo ven a bolivianos y peruanos los “otros” porteños y como afecta eso el modo en que se construyen sus identificaciones nacionales en el contexto de las actuaciones vinculadas a esos orígenes? Para responder, es útil seguir la propuesta de Schechner para pensar como estas situaciones que definimos como performances son inherentemente dramáticas porque los participantes no sólo hacen cosas sino que “se muestran y muestran a otros lo que están haciendo o han hecho.”²⁶ De este modo, las acciones adquieren un cariz reflexivo.

Desde esta visión, la performance es “conducta dos veces actuada” ya que ofrece a individuos y grupos la oportunidad de volver a ser lo que alguna vez fueron, o incluso, y más frecuentemente, de ser lo que nunca fueron pero desean haber sido o llegar a ser. En los casos boliviano y peruano, encontramos funcionando un conocimiento migrante de los códigos argentinos, que en un sentido colectivo reconoce formas de actuar, pensar y sentir de estos grupos. Al mismo tiempo, posibilita estrategias a las que Goffman denominó “pasar” o “cubrirse”. La primera de ellas se define como la capacidad que tiene un individuo de ocultar información lesiva que pesa sobre el yo. Así, existen migrantes que tienen la posibilidad de esconder lo que consideran símbolos estigmatizantes y usar supuestos culturales sobre “lo argentino”, que les permitirían “pasar” como

“otro”. El segundo tipo de estrategia se aplica a aquellos que -no pudiendo ocultar las características estigmatizantes en su identidad- deben “cubrirse”. En el contexto discriminatorio de Buenos Aires, donde los diacríticos identificados con lo boliviano y lo peruano se encuentran estigmatizados, las performances que analizamos retoman los sentidos negativos e intentan resignificarlos, en cada caso con recursos diversos.

En cuanto al caso boliviano, debemos decir que la producción cultural vinculada a Bolivia –incluidas las danzas anteriormente descritas- circula en Buenos Aires en ámbitos a los que asisten, principalmente, los residentes de ese origen y sus familias. Esto puede explicarse en gran parte por la vigencia de estereotipos y prejuicios tanto en el sentido común como en las políticas públicas que afectan a esta población que de ese modo se recluye en el barrio en donde ya son –con diversos grados según el caso- visibles. Por eso, los contextos habituales en donde se realizan las performances bolivianas –como la práctica de danzas folklóricas y la de música quechua aymara, entre otras- constituye un ámbito “seguro” donde no se es discriminado. Sin embargo, en otros trabajos señalamos la existencia de lo que podemos denominar *activismo cultural* que puede ser definido, por un lado, como un movimiento de reivindicación de la identidad construida a partir de la migración en el marco de la discriminación que viven en Buenos Aires y, por el otro, como un discurso que apunta a dos interlocutores: la misma comunidad y la sociedad argentina.²⁷ A cada interlocutor le corresponde un mensaje: “hacia adentro” de la colectividad se llama a la unidad más allá de los conflictos y fragmentaciones, mientras que “hacia fuera” se reclama igualdad y una valorización de su identidad y de sus derechos como inmigrantes. A partir de las conversaciones e intercambios con estos activistas culturales de la comunidad boliviana en Buenos Aires surgió la pregunta: ¿Qué pasa si estos eventos salieran del barrio y “colonizaran” otros territorios de la ciudad? ¿Se podría, a partir de la difusión cultural, promover un cambio en los estereotipos negativos que se construyen respecto de “lo boliviano”? Si la cultura boliviana en esta ciudad, con una historia tan compleja y rica, se difundiese en ámbitos que frecuentemente le son “inaccesibles” de la “alta cultura” ¿no podría comenzar a revertirse la estigmatización de los bolivianos? ¿Podemos los investigadores sociales aportar nuestros conocimientos para estos fines?

Con estas cuestiones en mente, en el 2003 tuvimos la oportunidad de ir más allá de la mera “transferencia de conocimientos” y de experimentar nuestras ideas, de poner a prueba nuestras hipótesis, y de “aplicar” el conocimiento producido en la organización de la exposición *Kaipi Bolivia*. Los entonces curadores²⁸

²⁶SCHECHNER, op.cit., p.86.

²⁷GAVAZZO, op.cit. (2002 y 2004).

²⁸La exposición fue responsabilidad de Consuelo Tapia Morales y Natalia Gavazzo en sus tres ediciones: 2003, 2004 y 2005. Agradecemos a la primera por sus aportes para este artículo.

elaboramos una propuesta que consistía en una muestra de objetos pero sobre todo incluía una muestra de performances –danzas, música, teatro, gastronomía, fotografía, pintura, cine, y debates- que pretendía responder a esas mismas preguntas. ¿Se puede convertir la 'visibilización negativa' de los migrantes bolivianos en los medios de comunicación y en los discursos discriminatorios, en 'visibilización positiva' a partir de la valorización pública de su patrimonio cultural en la ciudad? La exposición se realizó durante tres años consecutivos en el Museo de Arte Popular José Hernández que ciertamente posee características que lo convierten en un lugar privilegiado para “poner en valor” el patrimonio cultural boliviano en la ciudad.

Desde sus orígenes la exposición estuvo orientada hacia un público no-boliviano: vecinos de Palermo, público habitual de museos, turistas, estudiantes, medios y artistas locales, entre otros. Eso implicó distintas interacciones entre los participantes bolivianos (expositores, bailarines, músicos, periodistas, intelectuales, artistas, estudiantes y activistas en general) y ese público que -en general- conocía muy poco sobre las características de la historia de la emigración y de la cultura de Bolivia. Las opiniones dejadas en el libro de visitas son elocuentes al respecto de esta posibilidad de conocer y aprender. De hecho, algunos visitantes argentinos dejaron en claro que existían posibilidades de sorprenderse y cuestionar las imágenes del sentido común a partir de la muestra, por ejemplo: *“Un hallazgo es la cultura boliviana en Buenos Aires, siempre se imagina al boliviano como el operario de la construcción y hoy aprendí que hay mucho más atrás de él, se los agradezco mucho.”* Como el público porteño se acercaba con curiosidad e interés a pesar de los prejuicios y estereotipos que circulan, los participantes exhibieron con orgullo lo que entienden por “ser boliviano” en Buenos Aires en un ámbito poco frecuente y legítimamente prestigioso.

Es interesante lo que estas citas nos invita a reflexionar: muchos bolivianos y bolivianas que en su vida cotidiana pueden sentirse avergonzados de reconocer ese origen estigmatizado encontraron en un espacio valorizado la posibilidad de exhibirse de otro modo. Especialmente los jóvenes -que son quienes más intentan “pasar” o “cubrirse”- manifestaron sentirse orgullosos de -en cambio- “mostrarse” en el contexto de la exposición e incluso tener la oportunidad de llevar a sus amigos o colegas argentinos a un lugar que no sea un barrio marginal de la ciudad tal como se expresa en el libro: *“Felicitaciones a la comunidad boliviana en Argentina por dejarnos conocer un poco de su arte y cultura. Julián (boliviano) y Enrique (Argentino).”* Finalmente también sirvió para que algunos activistas de la colectividad pudieran expresar sus críticas a la actitud de “cierre de fronteras” que muchos bolivianos tienen

respecto de “mostrarse” como tales frente a una audiencia porteña: *“Felicitaciones. Siguen avanzando, logrando espacios para mostrar otros aspectos de la cultura boliviana que es tan rica, con arte, música, literatura, etc., no solo espectáculos triviales de clubes.”*

En la organización de la muestra pretendimos dar cuenta de las fragmentaciones del “nosotros” antes referidos y progresivamente fuimos incluyendo los diversos modos de “ser boliviano” a través de la muestra de objetos y de la programación de actividades en donde los distintos agentes del campo cultural pudieron presentar su versión. Y mediante el conocimiento, co-producido entre investigadores y activistas, pretendimos promover un intercambio entre los bolivianos y los no-bolivianos. Y durante su realización se observaron cambios en la percepción de las identidades de estos migrantes, particularmente en los espectáculos de danza y música pero también en las visitas guiadas con estudiantes primarios y secundarios, en donde tanto estudiantes como docentes se sorprendían de cuánto podían aprender de estos migrantes que generalmente son percibidos como “victimas”, “pobres” o “gente sin cultura”. Por eso, con *Kaipi Bolivia* se puso a prueba la potencialidad de un museo como cuestionador del sentido común estigmatizante. La “puesta en valor” de la identidad cultural de los migrantes “indeseados”, en este caso bolivianos, a través de su performance en ámbitos como los museos puede llegar a contribuir a cuestionar los fundamentos imaginarios de la discriminación, proyectando una imagen de los migrantes como agentes activos en el proceso de su propio reconocimiento como un grupo que ya tiene un lugar y una presencia en la vida argentina y especialmente porteña. A través de la apropiación por parte de los que participaron, pudo crearse un espacio de reflexión y de intercambio en el que se pudo “contar la historia” de los bolivianos en Buenos Aires a partir de sus cruces y heterogeneidades.²⁹

Por su parte, y a diferencia de inmigrantes bolivianos o paraguayos, que se ubican en territorios periféricos con respecto al centro de la ciudad, los peruanos recrean una “pequeña Lima” en uno de los hitos de la “porteñidad” como es el barrio del Abasto. Si bien los peruanos no parecen sentirse extranjeros y marginados en aquel sitio, ya que se encuentran entre “sus paisanos”, observamos la necesidad que tienen de hacer evidentes diferencias respecto de un conjunto de prácticas que se concentran en dicha zona céntrica de la Capital. Este discurso al interior de la colectividad se vio reflejado en las discusiones del CJP sobre las características y disposiciones de los peruanos para adquirir los “buenos valores” y prácticas necesarias para “pasar” en el espacio público. Dentro de la colectividad peruana habría un discurso legitimado en torno a la esencialización de los diacríticos negativos de la comunidad, como pueden ser el “tomar en exceso”,

²⁹Para un análisis más detallado de la exposición *Kaipi Bolivia*, ver Gavazzo, op.cit. (2007).

“estar tirados en la calle”, “hacer mucho ruido”, “tirar los papeles al piso”, entre otras prácticas, que irían en contra de cualidades más “civilizadas” o “educadas”, que van desde ser silenciosos y tranquilos hasta tener intenciones de participar de talleres y grupos de discusión, o mostrar intenciones de concurrir a la universidad.

La exhibición pública de rasgos que contribuyen a deslegitimar aún más a la representación que la sociedad porteña tiene sobre la colectividad peruana, se vio plasmada en la realización de un Taller de “Etiqueta Social”, sugerido por un grupo de jóvenes peruanos que participaban de la CJP pensado para ser realizado en el barrio del Abasto. Así, en las reuniones de jóvenes la capacidad para aprender las nuevas pautas culturales se manifestó como condición para ser un “buen peruano” pero al mismo tiempo era necesario incorporar las pautas locales. En este sentido, aunque ello no supuso un abandono de los patrones “originarios”, los jóvenes buscan invisibilizar su condición étnica, discutiendo lo que los “otros peruanos” deben revisar de su pertenencia identitaria nacional. Asimismo, el taller tuvo la particularidad de ser un espacio en donde se expusieron los movimientos, conductas y actitudes permitidas y prohibidas para un peruano en el contexto migratorio. De esta manera, los criterios utilizados en las reuniones para controlar y regular la corporalidad de los jóvenes peruanos se centraron en la necesidad de excluir un conjunto de costumbres y hábitos ligados al país de origen – como por ejemplo, escupir en el suelo, avanzar en la cola de espera, gritar, escuchar música fuerte y tomar mucho alcohol- para de esa manera poder ser aceptados por la sociedad argentina. La capacidad para “aprender” de las nuevas pautas y códigos culturales emergió entonces como una condición para ser un “buen peruano” pues parecía necesario incorporar los patrones locales.

En el mismo sentido, podríamos considerar las situaciones generadas a partir de ejercicios en el espacio del Taller de Improvisación Teatral como ámbito donde pudieron manifestarse códigos de *interculturalidad* e *intercorporeidad* pasibles de ser interpretados. Así fue como los varones y de manera individual fueron quienes pudieron mostrarse como aquellos que podían maniobrar mejor las posturas y gestualidades que exige la disciplina teatral. Estos varones presentan rasgos fenotípicos y características que se asemejan a lo que los peruanos observan -de lo que los actores decodifican- como estereotipo argentino: tienen estatura media-alta, color de piel blanco, utilizan las palabras y usos del léxico porteño, consumos culturales y estéticos más afines con los grupos de sectores medios urbanos. Conjuntamente, estos varones que fueron marcados por el grupo de sus compañeros conciben el “mundo peruano” como algo ajeno y muchas veces se refieren a éste de manera despectiva, vinculándolo a lo tradicional y atrasado. Así, fundamentalmente los requisitos de poder exhibir una corporalidad flexible, elástica y desinhibida se

transformaría en una indirecta obligación para los participantes del taller y en un recurso valorado para la realización de los ejercicios.

El acercamiento de éstos jóvenes a la profesora representó para el resto del grupo un elemento de disrupción por tratarse de un capital poseído, legitimado y pasible de ser maniobrado por esos varones, como también nos permitió interrogarnos sobre la influencia que el auditorio (*argentino*) comenzó a tener en el conjunto de disputas generadas al interior del grupo de jóvenes. Estos conflictos reflejan no sólo que las disputas se dan al interior de la colectividad sino que también guardan una estrecha relación con la sociedad de arribo. Claramente en el caso de los ataques recibidos por los varones pudimos interpretar los límites sobre lo que los cuerpos pueden y deben mostrar en un espacio considerado como de “peruanos”. Allí, al ponerse en acción maneras de mover y de exhibir los cuerpos y ciertas marcas estigmatizadas y estigmatizantes se generaron tensiones sobre las consecuencias que podrían tener estos cuerpos alternativos en la idea de construir y sostener un cuerpo uniforme (peruano).

En conclusión, en esta parte del trabajo pudimos afirmar la relevancia que adquiere la “audiencia” en la construcción de marcos de acción delimitados y delimitantes de prácticas, acciones y conductas pasibles de ser realizadas. La mirada “argentina” en las performances bolivianas y peruanas actualiza disputas y conflictos al interior del grupo, y al mismo tiempo sirve para ejercitar una observación de aquello que “nuestros cuerpos” pueden y deben mostrar en distintos escenarios de la vida cotidiana. Comenzar a visualizar aquellos usos y maneras de relacionarse con los cuerpos, provocó un extrañamiento y abarcó una auto-reflexión por parte de los migrantes y además por parte del investigador (ya que en ambos casos fuimos participantes activos en estos procesos de construcción de imágenes de las identidades nacionales). Así, aceptamos el impacto del trabajo de campo que realizamos en nuestros modos de conceptualizar las realidades que pretendemos interpretar y de ahí en las interpretaciones que circulan en la vida cotidiana. Por eso, queremos señalar nuestra intención de articular la exploración etnográfica y la praxis teórica en y desde el propio trabajo de campo. Creemos que las herramientas que combinan el “estar ahí” con la interlocución interiorizada del nativo en el investigador, resultan un insumo útil para la reflexión. Al respecto, consideramos que la etnografía, como enfoque y método, resulta en un ejercicio de reflexividad provechoso para poder reconocer las condiciones sociales que hacen al conocimiento que producimos como investigadores. Nuestro involucramiento en las performances analizadas nos permitió tener una visión particular respecto de las mismas y de su vínculo con la comprensión de los efectos que tienen las migraciones en los modos en que las personas se identifican.

Reflexiones finales

Cambios de espacios geográficos -como los que se dan en las migraciones internacionales- dejan su huella en las *performances* tradicionalmente vinculadas a la identidad nacional de origen. Cómo pudimos observar a lo largo del artículo, éstas se modifican a medida que los migrantes se asientan en el nuevo contexto y que las nuevas generaciones las interpretan de modos diferentes. En su constante transformación, estas prácticas reafirman su presencia como grupo a través de su reproducción constantemente móvil y emergente, al mismo tiempo permiten reclamar reposicionamientos dentro de la sociedad local mediante su valorización social y exhibición pública.

En tal sentido, los bolivianos y peruanos en la ciudad de Buenos Aires construyeron y construyen formas de identificación propias a través de la producción y reproducción de ciertas manifestaciones culturales vinculadas a la *corporalidad*. Por un lado, vimos que la práctica de las danzas folklóricas sirve para construir sentidos de comunidad y pertenencia entre los bolivianos que residen en Buenos Aires. Al ser de una región particular -el altiplano- cuya identidad -generalmente referida como "colla"- no es compartida por todos los bolivianos -por ejemplo los "chapacos" o "cambas"- las mismas suelen convertirse en polémicos símbolos de la nación boliviana y como tales situarse en el centro de un debate público. Entonces la práctica de esas mismas danzas en Buenos Aires también adquiere sus características a partir de la reproducción de disputas por su definición y apropiación. A aquellas *alteridades históricas*³⁰ aprendidas en el lugar de origen -a las que se suman las étnicas desplegadas en la acción de los movimientos indígenas quechua, aymara y guaraní-, se suman otras propias del contexto migratorio, como la que se da entre migrantes recientes y tardíos, o entre los nacidos en Bolivia y sus hijos o nietos. En todo caso, estas prácticas sirven y son usadas para construir *comunidad* más allá de las diferencias y como intento para superar las disputas internas y mostrarle a los porteños la enorme riqueza cultural que aportan al país en el que decidieron establecerse.

Ese *activismo cultural* también se observa en el caso peruano. Si en un primer momento pudimos visualizar cómo los jóvenes peruanos se organizaban en función de necesidades y expectativas construyendo una idea de *peruanidad* compartida, en un segundo momento encontramos que en los espacios donde se encontraron los jóvenes independientemente de las mujeres, madres y demás personas de la colectividad, la perspectiva sobre el significado de "lo peruano" empezó

a estar más disputado y matizado. Como pudimos visualizar en los dos casos analizados pudieron exhibirse distintas maneras de controlar las posibilidades para "argentinizarse" así como dar cuenta de las maneras de legitimar/deslegitimar las posiciones que tenían algunos de los jóvenes. En este punto pudimos detectar algunas marcas de la conducta que los jóvenes reconocieron como "porteñas" y a las que apelaron los varones peruanos -tanto como los jóvenes bolivianos- para poder "pasar" y señalar ciertos límites como infranqueables. En este sentido, la participación de los hijos de bolivianos y peruanos en estas *performances* y en la construcción de identidades vinculadas al origen de sus padres se ha convertido en el centro de nuestros actuales proyectos de investigación y será seguramente la materia de futuros análisis, siempre entendiendo que la tradición se construye cada vez que se apela a ella justamente en *contextos* específicos, es decir durante su actuación frente a una *audiencia*. Y especialmente cuando la audiencia discrimina y censura, margina y rechaza, las *performances* adquieren un potencial como herramienta política al situarse en el centro de debates públicos.

En ese sentido, vimos cómo la práctica de danzas ocupa un lugar central no sólo en la producción de un imaginario social respecto de "lo boliviano" en la ciudad (y así de procesamiento de la experiencia migratoria), sino principalmente en el establecimiento de ciertas relaciones sociales concretas, tanto en el "nosotros" de los bolivianos (a partir de su práctica constante) como con los "otros" con los que interactúa en Buenos Aires (en su exhibición más pública). Es también un "modelo para" la interacción cotidiana de quienes viven y conviven en esta ciudad, como vimos en la realización de *Kaipí Bolivia*. Esta construcción relacional de las identificaciones también se da en el caso de la experiencia de "Radio Perú" donde interpretamos que solicitar a estos jóvenes que "hicieran de peruanos" implicó incluirnos a los espectadores como "hablantes" (argentinos) en el acontecimiento teatral. El mismo movimiento que transmitieron y representaron desde un "nosotros inmigrantes peruanos" nos conduce a pensar sobre las características del auditorio y en este sentido sobre el rol de la *performance* en los procesos migratorios. La situación generada en Radio Perú es parte constitutiva de las condiciones desde las cuales los jóvenes deciden resignificar y teatralizar aquello que consideran como "lo peruano"³¹. Podríamos sugerir entonces que "ser boliviano" y "ser peruano" en Buenos Aires funciona como un espacio que provee un modelo para la memoria colectiva e individual. Sin embargo,

³⁰SEGATO, Rita. Identidades políticas y alteridades históricas. *Transnacionalimos, migraciones e identidades* - Revista Nueva Sociedad, n. 178, Ed. Nueva Sociedad, Venezuela, 2002.

³¹Esta experiencia provocó un descentramiento tanto del espacio como de la subjetividad de los actores, que podría ser interpretada como una forma de *mediación cultural* entre la subjetividad y la identidad nacional peruana o entre la subjetividad y otros espacios de formación de identidad.

comprendemos que las diversidades y desigualdades internas del grupo de migrantes bolivianos y peruanos han motivado, motivan y seguirán motivando disputas por controlar los cambios en la definición de la auténtica cultura e identidad nacional de sus países de origen. Las estrategias de apropiación y uso de las identidades, finalmente, al ser diversas e incluso opuestas, nos dejan planteadas preguntas acerca de las consecuencias de la fragmentación para la definición de estas comunidades migrantes.

Tanto las performances sociales (en las que incluye a los dramas sociales) como las performances culturales (los dramas estéticos o de escena) ponen de relieve el “carácter reflexivo” de la agencia humana: a través de sus actuaciones o también de la participación u observación de performances generadas por otros, las personas pueden conocerse mejor a ellas mismas y sus semejantes.³² Esta idea nos permite pensar prácticas socio-culturales de los migrantes reconstruyendo la totalidad de lo social, como sujetos activos y creativos. En nuestro caso, nos permitió interpretar las performances bolivianas y peruanas en Buenos Aires como estructuradoras en dos tipos de relaciones: entre compatriotas en el contexto migratorio y con la sociedad porteña y argentina que es percibida como un “otro”.

Finalmente, en cuanto a la pregunta inicial a la luz de los casos referidos, consideramos que los inmigrantes –en su calidad de *agentes*- encuentran su lugar en la nueva sociedad usando sus cuerpos como herramientas creativas para otros propósitos además de trabajar. Aunque la visión hegemónica e instrumentalista supone y fija una concepción del cuerpo como herramienta de trabajo tanto para bolivianos como peruanos, las formas en que se apropian de esa visión resultan en estrategias diferenciales que nos permiten entenderlos como sujetos activos y creativos en la construcción de su presente y de su futuro y no únicamente como víctimas del sometimiento y la explotación laboral. Esta diversidad de identificaciones, tensiones, conflictos y usos del cuerpo debe entenderse a partir del modo en que los “otros” -incluidos los investigadores- elaboramos ciertas ideas e imágenes de “ellos” a partir de nuestros estudios e interacciones como audiencia de estas performances.

Artigo recebido em: 06/03/09

Aprovado em: 03/07/09.

³²TURNER, Victor citado en CITRO, Silvia. Op. Cit., p.7.