

El danzar festivo como práctica social de la comunidad boliviana en Córdoba, Argentina

Festive dancing as a social practice of the Bolivian community in Córdoba, Argentina

María Paula Zanini

Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (CIECS)

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

ma.paula.zanini@gmail.com

Recibido: 10/06/2024

Aceptado: 21/10/2024

Formato de citación:

Zanini, M.P. (2025). El danzar festivo como práctica social de la comunidad boliviana en Córdoba, Argentina. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 104, 76-91, <http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/mpzanini.pdf>

Resumen

Este artículo analiza la experiencia de un colectivo de mujeres integrantes de una agrupación cultural que baila *tinku* en la Fiesta de la Virgen de Urkupiña, Villa el Libertador, en Córdoba, Argentina (2016-2017). Se propone reflexionar desde una sociología de los cuerpos y las emociones qué genera el *danzar festivo* como práctica colectiva. Desde la dimensión expresiva de la trama de sentidos que allí se escenifican se indaga en las sensibilidades sociales puestas en juego en el baile de la comunidad boliviana en el territorio cordobés. La estructura argumentativa consiste en: una contextualización sobre los actores colectivos y la dinámica de la festividad. El abordaje de narrativas corporales que redefinen el bailar *tinku* como danza folclórica puesta en movimiento en las calles cordobesas. El análisis de sensibilidades sociales relacionadas al sacrificio/disfrute como marcas del danzar festivo en tanto práctica donde se tensionan las lógicas expropiatorias cotidianas y aparecen lógicas. En conclusión, se aborda cómo el danzar festivo moviliza la posibilidad de cuestionar el aquietamiento generalizado que constituye intrínsecamente la dinámica del día a día de los cuerpos de los sujetos migrantes ante las estrategias de aceptación generalizada que dividen la disponibilidad social de los individuos bajo la inercia de la dominación.

Palabras clave

Danza, sensibilidades, *tinku*, prácticas intersticiales, Fiesta de la Virgen de Urkupiña.

Abstract

This paper analyzes the experience of a collective of women members of a cultural group that dances tinku in the Fiesta de la Virgen de Urkupiña, Villa el Libertador, Córdoba, Argentina (2016-2017). It is proposed to reflect on what generates the festive dance as a collective practice from a sociology of bodies and emotions. From the expressive dimension of the weft of senses that are staged there, we inquire into the social sensibilities put into play in the dance of the Bolivian community in the territory of Córdoba. The argumentative structure consists of: a contextualization of the collective actors and the dynamics of the festivity. The approach of corporal narratives that redefine tinku dancing as a folkloric dance put into movement in the streets of Córdoba. The analysis of social sensitivities related to sacrifice/enjoyment as marks of festive dancing as a practice where the daily expropriatory logics are strained and interstitial logics appear. In conclusion, we address how festive dance mobilizes the possibility of questioning the generalized stillness that constitutes the daily dynamics of the bodies of migrant subjects in the face of the strategies of generalized acceptance that divide the social availability of individuals under the inertia of domination.

Keywords

Dance, sensibilities, *tinku*, interstitial practices, Fiesta de la Virgen de Urkupiña.

1. Introducción¹

En el presente artículo se abordan dimensiones analíticas específicas puestas en juego en la investigación etnográfica realizada en torno a la danza en el marco de la Fiesta de la Virgen de Urkupiña. Esta es una festividad boliviana realizada en la ciudad de Córdoba, Argentina (2016-2017). Puntualmente, este trabajo busca poner en juego una mirada crítica que recupere al *cuerpo* en tanto territorio ineludible para comprender las marcas de la dominación en el contexto neocolonial. La propuesta que aquí se desarrolla busca centrarse en las sensibilidades sociales, retomando la relación entre territorialidad, tiempo y expresividad como tensión relevante para comprender las identidades colectivas en el contexto capitalista contemporáneo desde el Sur Global.

En función de este objetivo, el texto se organiza de la siguiente manera: primero se introduce una contextualización sobre los actores colectivos y la dinámica de la festividad (Pizarro, 2015; Magliano & Mallimaci Barral, 2015). En una segunda parte, se define el *danzar festivo* como práctica social históricamente situada donde se re-viste el cuerpo y la propia historia colectiva (Scribano *et al.*, 2012; D'hers & Mussico, 2012; Lepecki, 2006). Luego, se ponen en juego narrativas corporales que redefinen el bailar *tinku* (Sigl, 2012a; 2012b) como danza folclórica puesta en movimiento en las calles cordobesas. Al mismo tiempo, se abordan algunos indicios analíticos en relación a las narrativas corporales colectivas del *bloque grandes mujeres* en el marco de la danza compartida. En el siguiente apartado se analizan las sensibilidades sociales relacionadas

¹ Investigación en el marco del Trabajo Final de Grado Zanini llamado "La configuración del danzar festivo en la Fiesta de la Virgen de Urkupiña, Córdoba (2016-2017)" para la Lic. de Sociología de la Universidad Nacional de Villa María dirigido por el Dr. Pedro Lisdero y la Dra. Victoria D'hers. Se trata de una investigación social cualitativa que sigue una perspectiva metodológica basada en la expresividad/creatividad (Scribano, 2016) utilizando técnicas como la observación participante, la realización de un registro fotográfico de presentaciones públicas orientado por una guía de observación (script fotográfico, sensu Becker, 1974), entrevistas en profundidad y semiestructuradas a informantes clave dentro del recorte espacio-temporal 2016-2017. Los nombres de las personas entrevistadas fueron modificados con fines de mantener su anonimato.

al sacrificio/disfrute como marcas del danzar festivo en tanto práctica donde se tensionan las lógicas expropiatorias cotidianas y lógicas intersticiales. Por último, se comparten algunas conclusiones en torno las potencialidades asociadas a re-pensar una práctica expresiva (la danza) desde una mirada crítica de lo social.

2. La Fiesta de la Virgen de Urkupiña

La Fiesta de la Virgen de Urkupiña es una manifestación social y cultural compleja, organizada por la comunidad boliviana residente en Córdoba. En conjunto con otros actores sociales del barrio, celebran esta festividad en la ciudad desde 1985 en Villa El Libertador, barrio periférico de la ciudad de Córdoba. Entre las ediciones del año 2015 y 2017 se registraron alrededor de 2.000 personas desfilando y 30.000 asistentes, contando al público en general.

La Comunidad Boliviana Residente en Córdoba (CBRC) es un actor colectivo heterogéneo que en distintas etapas de desplazamientos territoriales habita la región metropolitana de Córdoba (Magliano Y Mallimaci Barral, 2015). Desde 1960 y sobre todo a fines del siglo XX, esta localización se da en Córdoba como uno de los principales destinos del país junto a otras grandes ciudades.

Las condiciones laborales en las que históricamente se desarrollan los trabajos de los/as migrantes bolivianos/as en la Región Metropolitana de la Ciudad de Córdoba (RMCC) es en rubros de baja calificación e informales, donde las condiciones de precariedad sobresalen. Al año 2001, las categorías laborales que sobresalen de los integrantes de la CBRC son los de obrero del sector privado, y trabajador/a por cuenta propia, vinculados mayoritariamente a la producción fruti-hortícola, la construcción y la fabricación de ladrillos.

Siguiendo datos del Censo del año 2010, se observa una diversificación de las principales ramas laborales de migrantes bolivianos/as en Córdoba, ya que el trabajo en la industria pasa de ser la rama con mayor concentración en un 29% de trabajadores bolivianos del total de la población trabajadora en ese rubro. A su vez, se registra que la construcción se convierte en la segunda, disminuyendo en diferencia a 2001: del 22% de los casos al 15% en 2010. Esto sucede mayoritariamente con los migrantes varones, ya que en las mujeres se muestra una diversificación: el servicio doméstico pasa de ser la actividad dominante en 2001 con un 33%, al comercio en 2010 con un 20% del total de la población activa (Bologna y Falcón Aybar, 2016: 68).

En el marco legal, desde el 2003 se aprecia un cambio discursivo que parece orientarse al reconocimiento a los derechos y el reconocimiento legal de los migrantes, pero se ve contextualizado por políticas de Estado oscilantes (Pizarro, 2011: 12).

Si bien el colectivo migratorio boliviano es heterogéneo, las posibles inserciones laborales son el servicio doméstico remunerado, junto con la venta ambulante, el trabajo agrícola, la fabricación de ladrillos, las tareas textiles y el cuentapropismo (Magliano *et al.*, 2013; Pizarro, 2015). Aunque la feminización de la migración boliviana en Córdoba no es tan significativa como las otras intercontinentales, las experiencias de las mujeres –que son analizadas con prioridad en su especificidad en los últimos estudios referenciados– remiten a trayectorias de relevancia (Pizarro, 2015).

Retomando la descripción de la Fiesta de La Virgen de Urkupiña, se trata de una festividad folklórica originaria de Quillacollo, departamento de Cochabamba, Bolivia. La celebración se realiza en honor a la Virgen de Urkupiña, patrona de la integración nacional, y su mayor repercusión data de mediados del siglo XX (Sánchez Patzi, cit. en Serafin, 2016). Es una de las grandes celebraciones bolivianas *de entrada*, al caracterizarse por el desfile de comparsas, fraternidades y agrupaciones en los espacios públicos. Al igual que en distintos eventos de este origen –Fiesta del Gran Poder,

Carnaval de Oruro, entre otros–, se trata de una manifestación social vinculada a las de origen barroco que comenzaron a realizarse en ciudades, plazas y calles (Torrico, 2011).

Esta fiesta es coordinada –entre otros actores– por una comisión organizadora compuesta por un conjunto de familias, comederas (vendedoras de comida) y agrupaciones culturales (AC) –que son las grupalidades que desfilan bailando los días festivos. El modo de organización de las agrupaciones culturales tiene su especificidad, y a su vez están intrínsecamente relacionadas al de las fraternidades tradicionales folklóricas. Las mismas se definen como “(...) grupos organizados en una estructura piramidal, muy parecida por cierto a la que existe en un *ayllu*, gremio o sindicato, rural o urbano, pero también muy similar a una asociación profesional” (Barragán, 2009: 75). Estos colectivos que desfilan en Cochabamba, Bolivia, se comprenden como huella que hacen presentes elementos históricos-culturales que coexisten y se combinan en la constitución actual de las AC cordobesas (Melucci, 2001: 134).

Dentro de la complejidad de la estructura organizativa de Urkupiña, estas agrupaciones son actores colectivos más amplios (Igaki, 2011: 258), en los cuales también se enmarca el campo de oportunidades y constricciones de la danza festiva compartida (Melucci 1999, 2001). A su vez, conforman la complejidad de grupalidades que participan en la danza y organización de la festividad. La grupalidad específica con la que se trabajó en esta investigación etnográfica es parte de una agrupación cultural que se define por bailar la danza folklórica boliviana *tinku* en la festividad cordobesa. Tales danzas se caracterizan por ser expresadas en el marco de las festividades de entrada folklórica preparadas principalmente a partir de la presentación escénica en espectáculos o eventos dedicados a vírgenes o patronos (Sigl, 2012a; 2012b).

Dentro de la diversidad de danzas folklóricas bolivianas presentadas en las ediciones cordobesas de los años 2016-2017 estuvieron: el *caporal* –danza que tuvo un incremento significativo de las agrupaciones de un año a otro–, así como danzas como *morenada*, *llamerada*, *diablada*, el *pujllay*, los *toba* y la *tonantada*. También aparecieron nuevos géneros como *potolos*, la *saya afro-boliviana* y el *salay* en las últimas ediciones.²

En concreto, el *tinku* es una de las danzas que ocupa el segundo lugar respecto a las más elegidas y es definida fundamentalmente como baile folklórico que surge en representación de fiestas autóctonas del norte de Potosí. Actualmente, se define como una manifestación que retrata a los indígenas campesinos de Bolivia atravesada por significados en torno a la buena cosecha, al imaginario guerrero y la pelea cuerpo a cuerpo (Sigl, 2012a: 293-294).

En el marco de esta situación festiva específica, este trabajo se propone analizar la configuración de la identidad colectiva de una grupalidad de mujeres bailarinas de *tinku*, indagando para ello en la organización y celebración de la comunidad boliviana ubicada en el territorio cordobés.

3. Una mirada sociológica desde el cuerpo y las emociones

Esta investigación, desde una perspectiva disciplinar, se enmarca dentro de la sociología del cuerpo y las emociones, a partir de la reconstrucción de sentires y marcas corporales. En este sentido, cabe considerar al cuerpo como territorio de las relaciones sociales (Scribano, 2007), o dicho de otro modo, como un “*ahí-ahora* donde se instalan los dispositivos de regulación de las sensaciones” (Scribano, 2013: 28), en un contexto neocolonial atravesado por la expropiación, depredación, coagulación y licuación de la acción.

² Para profundizar en la historia y detalles de estas danzas: Sigl, 2012b; Bompadre y Picconi, 2012.

El tema del cuerpo y las emociones es una problemática central para sociólogos clásicos y contemporáneos³. A este respecto, la corporeidad es entendida desde una geometría corporal inscrita en determinada geocultura y en una geopolítica de la dominación. Por tanto, cada uno ocupa una posición de sujeción determinada y, a partir de allí, dispone de ciertas energías corporales y sociales específicas. Estas energías se encuentran distribuidas desigualmente en relación a la lógica de dominación actual, marcada por procesos de apropiación, reciclado y depredación (Scribano, 2007: 10).

De este prisma, se aborda la situación festiva en tanto una geometría de los cuerpos donde, si bien este espacio-tiempo está atravesado por distintas lógicas vinculadas a la espectacularización, la mercantilización y la ritualización, también se caracteriza por la emergencia de prácticas intersticiales que tensionan esas tendencias re-productivas.

Estudiar acciones enmarcadas en situaciones festivas implica indagar experiencias sociales que tienen la potencia/posibilidad de estar compuestas por prácticas performadas por los propios sujetos que traman reciprocidad, confianza, credibilidad. Es decir, que se ubican en los intersticios de los mandatos re-productivos, “(...) que portan otras significaciones de lo aceptable-deseable socialmente construido” (Scribano *et al.*, 2012: 27). Esas prácticas sociales particulares “dan cuenta en forma inesperada, abrupta, fugaz y fragmentaria de que son posibles otros modos de vivir la vida socialmente humana (...), abriendo otros cauces, pero también otros sentires y otras temporalidades” (Scribano *et al.*, 2012: 70). Así, para comprenderlas es necesario abrir interrogantes acerca de cuáles son las experiencias de los sujetos que remiten a otras temporalidades y vivencias rompiendo con la lógica mercantil que atraviesa y domina la vida cotidiana en las sociedades neo-coloniales.

El danzar festivo es una experiencia colectiva en la que toma forma la creatividad de los sujetos. Una experiencia colectiva que atraviesa la configuración de la celebración, en donde los sujetos hacen presentable el cuerpo a través de distintos recursos expresivos. Tanto el movimiento, el espacio, la vestimenta y las significaciones se entienden como “inversiones de las que es objeto el cuerpo” (Scribano *et al.*, 2012: 101). Se vincula con la intención de “re-vestir el cuerpo, la historia a través de la propia creación del disfraz, expresión creativa que intenta poner en el centro de la escena la intención de recuperar la visibilidad (...)” (Scribano *et al.*, 2012: 102).

Siguiendo a Scribano (2008b: 254), “hacer expreso lo que estaba tácito, es desenvolver, descomprimir. En la expresividad, lo tácito (aquello que se da por sentado de acuerdo con los mecanismos de soportabilidad social y los regímenes de regulación de las sensaciones) se manifiesta, se hace presente”. En ese marco, la danza festiva es entendida como una práctica expresiva compuesta por un conjunto de insumos/resultados que permiten delimitar y reconstruir los sentidos, percepciones y sensibilidades de los sujetos en acción (Scribano, 2008a; 2016). Nos encontramos, entonces, ante objetos textuales que habilitan comprender la acción, y dentro de los cuales el movimiento es entendido desde la noción de técnicas corporales incorporadas en tanto montaje psico-físico-sociológico de una serie de actos que constituyen al individuo como autoridad social y hacen a la constitución social de una postura y modo

³ Los abordajes sociológicos sobre esta temática se remontan a los clásicos: Georg Simmel (Bericat Alastuey, 2001; Le Breton, 2002), Marx (Andrieu *et al.*, 2007), pudiéndose incluir a autores como Erving Goffman (2001), Norbert Elías (1993), Pierre Bourdieu (1991) y Anthony Giddens (1991), entre otros. Un estado del arte sobre el campo puede verse en la obra de Scribano (2008). Aquí interesa la particular perspectiva desarrollada por el Programa de Acción Colectiva y Conflicto Social (Lisdero, 2017; Scribano, 2009; entre otros). Ampliando sobre el trabajo del Grupo de Estudios sobre Sociología de las Emociones y los Cuerpos - IIGG/UBA (Cervio, 2010; Galak, 2010; D’hers, 2011, entre otros); el Grupo de Estudios sobre Subjetividades y Conflictos - UNVM (Magallanes, 2017; Vergara & Lisdero, 2017); y el Grupo de Estudios sobre Políticas Sociales y Emociones (De Sena 2014; 2015).

de moverse (Mauss, 1979: 354). Estas definiciones disparan preguntas en torno a la danza respecto a cómo se mueven quienes la realizan y , a su vez, qué genera en tanto sensibilidades sociales; así como qué moviliza/abre/obtura esa práctica compartida para los propios sujetos en acción (D'hers & Musicco, 2012: 57).

4. Trayectoria hecha cuerpo

La indagación en las sensibilidades sociales busca comprender las percepciones “del y “sobre” el cuerpo a través de la re-construcción de su composición dialéctica. Para ello, se hace necesario abordar la textualidad elaborada por los sujetos en relación a un *nosotros* construido colectivamente, así como los modos de sentir que aparecen como naturalmente constituidos, y las percepciones que se dan en torno a las posibilidades de desplazamiento (o no) en torno a las ubicaciones naturalizadas (Scribano, 2007).

En este camino, al recuperar la textualidad colectiva de la agrupación cultural, es posible afirmar que las ubicaciones sociales de este actor colectivo se configuran en el marco del desarraigo. Una marca invisibilizada y atravesada por sus trayectorias comunitarias migrantes.

“(…) el *desarraigo* es muy fuerte porque tienes dividido tu corazón. Porque tú sabes que es tu país allá y acá estás como un forastero” (EP Marta, integrante del bloque, 48 años).

A partir de estas percepciones marcadas por el desarraigo, lo común se configura a partir de las cercanías con el otro más cercano (boliviano) y con la distancia con un otro social. De esta manera, preguntarse por cómo es percibida la mirada de los otros pone en evidencia la relación entre el dolor como marca colectiva que atraviesa una invisibilización histórica; mantenerse ocultos, en lo bajo, antes y ahora.

Imagen 1. Desarraigo



Fuente: Fotografía de Pablo Heredia - FVU 2016.

En relación a tales geometrías, es necesario reconstruir los sentidos que aparecen naturalmente como originariamente contruidos (Scribano, 2007), en este caso referidos a la danza festiva. En tal experiencia hay una identificación con “lo originario” como narrativa que es consolidada en lo colectivo. Marca relacionada al imaginario campesino, potosino y boliviano que se vincula intrínsecamente a la inscripción de los orígenes del *tinku*.

El *tinku* es una manifestación ancestral boliviana de carácter ritual que recientemente se (re)presenta en fiestas de entrada folklórica. Es una expresión que se constituye a partir de distintos recursos –movimientos, vestimenta y música– y sentidos que son parte de esta expresión cultural pasada y son traídos y re-creados en el presente festivo. La noción de *encuentro/pelea* es un recurso expresivo que forma parte de la trama de sentidos de ese bailar compartido cordobés. Es un insumo que circula en la cotidianeidad de ensayos y fiestas, así como un signo valorado en la grupalidad. Se retoma la noción de encuentro, reconociendo la trascendencia de la significación proveniente de la cosmovisión andina (el antiguo imperio inca), que entiende el *tinku* como encuentro de opuestos concebidos desde la complementariedad y unidad de contrarios.

“El tiempo de transición se presenta como una necesaria etapa de ensamblaje entre las dos mitades en que se divide el año andino. (...) Evidentemente, y debido a la característica de dualidad del pensamiento andino, estos contrarios no son en absoluto excluyentes, sino que su característica esencial radica en que son necesarias ambas partes para conseguir una unidad. El término *tinku* se emplea también para designar la batalla ritual que se realiza (actualmente en áreas muy restringidas) en ocasiones especiales, que supone la unión mediante la violencia controlada (*tinku*) de las dos facciones en que se divide la comunidad o *ayllu*” (Ruiz, 2007: 21).

La idea de pelea se recupera a partir de la representación de la ceremonia ritual realizada a través de una pelea física entre dos *ayllus* (comunidades) vinculada a este modo de entender el mundo andino.

“A lo que cuentan nuestros ancestros, era la lucha, era la forma de defenderse o de festejar para la Pachamama. Como que cada pueblo se juntaba en un lugar y peleaban para que haya buena cosecha. O sea, esa es la cultura que cuentan” (Mónica, integrante del bloque, 53 años).

Esta narrativa vinculada al significado del *tinku* remite a las diversas trayectorias personales, como a sus antepasados, a una voz que es parte de la historia oral, donde esta experiencia del territorio boliviano aparece como una marca que hoy se constituye en sentido expreso y es parte de un baile pasado hecho cuerpo. Se asocia con lo que sería una danza ritual, al entenderse como “(...) un concepto que hace referencia al conflicto pero, al mismo tiempo, representa la unión, el equilibrio entre fuerzas opuestas, por lo que más que un rito, es un principio articulador del mundo andino” (Droguett, 2011: 21).

Esta noción de *encuentro/pelea* se encarna en el bailar, en lo que se entiende como originalmente contruido en el danzar festivo. Esto se relaciona con un conjunto de actos que se repiten en la vida de las integrantes de la agrupación (Mauss, 1979) y que se yuxtaponen en su modo de bailar *tinku* en este tiempo-espacio: avanzando y zapateando.

La danza festiva se dirige hacia el frente, siempre adelantándose a medida que los pasos van transcurriendo. Este avanzar a modo de “entrada” es una disposición corporal que se forma en la distribución espacial a medida que se transita la danza festiva. Transcurre hacia el encuentro que culmina con la imagen de la virgen como horizonte, orientando la dirección del movimiento “en conjunto”. Todos los bloques se organizan en torno a una postura corporal semiflexionada y erguida, lo que hace que la posición general del cuerpo se dirija en un nivel espacial medio, con el torso derecho en diagonal hacia delante.

Esta técnica también se compone del zapateo constante de los pies en el suelo. Se golpea el asfalto con la planta entera del pie, luego se despegar para automáticamente zapatear con el otro pie. Este movimiento posibilita un modo de elevar la altura espacial del cuerpo a un nivel medio para volver a caer a tierra. La disociación de direcciones y el nivel corporal medio (entre la tierra y el cielo) conforman una calidad de movimiento específica que es posible entender como inscripción incorporada en la danza festiva. Inscripción correlacionada con el tiempo de transición de la cosmovisión andina, donde el *tinku* implica encuentro de dos tiempos, el tiempo solar y el lunar (Ruiz, 2007).

Imagen 2. Zapateando



Fuente: Fotografía de Pablo Heredia - FVU 2017.

Aquí el movimiento es un insumo que logra dilucidar parte de los significantes de esa experiencia colectiva a través de la coordinación que implica moverse todos/as juntos/as hacia delante. Avanzar como dinámica conjunta en ese corte del tiempo-espacio, donde ante ese otro quien observa –detenido, erguido y quieto–, se presenta el cuerpo grupal que va hacia un lugar. Esto hace a un modo específico de transitar las calles de Villa el Libertador entrando en tensión con el otro modo de bailar de las demás agrupaciones. Así como contraponiéndose con el modo de moverse –o no moverse– del otro-espectador/a. Zapatear, saltar y girar al ritmo de *tinku* conlleva un transitar las calles festivas de modo tal que irrumpe la escena citadina tomando visibilidad con su andar rítmico y veloz. Rítmico en el sentido que es un actor colectivo que avanza y transcurre ese espacio a un tiempo compartido pautado-entrenado, distinto al ritmo en el que transita esas calles cotidianamente. Veloz en comparación a cómo transitan los

demás y respecto a la imagen que se construye al ver un conjunto de personas girando a la vez.

En esta relación, la coreografía es vista como “una tecnología de subjetivación que fusiona la escritura con el movimiento, el cuerpo, la ausencia, la presencia (...)” (Lepecki, 2006: 79). Es decir, que “su impulso consiste en fijar la ausencia en la presencia, dar lugar a que el danzante ‘se una de nuevo’ a quienes ya se han ido (...)” (Lepecki, 2006: 221). Por tanto, en la conexión danza-movimiento-espacio ese danzar festivo pone en el epicentro de la escena un conjunto de cuerpos coordinados que, empuñando sus brazos con fuerza, irrumpen en esas calles que una vez al año son transitadas rítmicamente. Acompañado de los saltos, giros y zapateos, ya mencionados, el conjunto de manos empuñadas al mismo pulso marca el transitar específico del *tinku* en Urkupiña abriendo lugar a un golpe colectivo.

Poner el cuerpo –el cuerpo colectivo– moviéndose, avanzando, dando un golpe, empuñado, ubica en escena un “cuerpo-movimiento” en tanto potencia de acción, que en el contexto festivo se abre como posibilidad de expresión. Y, más profundamente, posibilita recontextualizar el encuentro que se convierte en insumo para replantear la necesidad de estar juntos/as, entrenándose y poniendo en común no solo movimientos, sino también sentidos y emociones.

El conjunto de acciones que configuran el danzar festivo destaca al “cuerpo-territorio” vinculado a la representación de la cultura boliviana/andina propia del colectivo, acercando distancias simbólicas entre el allá y el acá. Porque se vivencia aquí (Villa el Libertador, Córdoba, Argentina) como si se estuviera allá (Potosí-Bolivia). Además, posibilita unir/ligar la propia historia encarnada, constituida por un conjunto de temporalidades que se hacen presentes en el golpe colectivo de bailar juntos/as. Allí “donde el corazón está dividido” se instituye un momento particular que potencia el “cuerpo-piel” que, al tornarse en vestido, irrumpe el tránsito común de “la villa” (del lugar cotidiano), poniendo de manifiesto nuevas territorialidades y temporalidades.

Al bailar en Urkupiña, ese dolor del desarraigo marcado por la trayectoria migrante colectiva re-convierte ese sello de la dominación en una experiencia colectiva donde es posible mostrar lo originario que cada una año se siente más y se re-vive.

5. “Grandes mujeres”

La investigación etnográfica realizada dentro de una agrupación cultural que baila *tinku* se focalizó en el “bloque grandes mujeres”. Es una grupalidad de mujeres entre 30 y 65 años trabajadoras de la economía informal, madres y sostén de sus hogares, con trayectos de migración desde Bolivia. Esta grupalidad se constituyó como *bloque* el año 2016 y participó del desfile festivo dos años consecutivos. En concreto, los *bloques* son subdivisiones de la grupalidad general o tropa mayor que se distingue por características distintivas como las variantes coreográficas, la vestimenta, así como por agruparse en función del género y rango etario.

Retomando la configuración de la agrupación cultural en la que se trabajó, la constitución del *nosotras* y por ende la textualidad colectiva que emerge del *bloque de mujeres grandes*, se vincula a la narrativa corporal que las define como cuerpo de mujeres trabajadoras a cargo del cuidado. Imagen que denota localizadores de etnia, clase, género y generación, donde la responsabilidad de los hijos y los hogares marca sus acciones cotidianas. Estas inscripciones también se relacionan con la responsabilidad del trabajo como herramienta de sustento de ese cuidado.

Uno de los signos de dominación implicados en esos vectores en torno a sensibilidades es, sin duda, el agotamiento, estado atravesado por las sujeciones del ser

mujer/madre/trabajadora y que denota de expropiaciones temporales y físicas que corresponden a la lógica del sistema depredatorio actual.

“(…) Es un trabajo tan cansador que uno viene agotado a la casa. Ya no te queda resto físico para hacer otra cosa. Entonces [bailar] me pone pila, me libera y me llena de energía la música y la danza (...). Trabajamos muchas horas y los horarios [de trabajo] que me tocan, desde las dos de la tarde hasta las diez de la noche, son las horas en las que se desarrolla la mayoría de los talleres y no puedo ir. Entonces son una buena cantidad de meses que me pierdo del mundo” (Sandra, integrante del bloque, 45 años).

Estas narrativas compartidas se plantean también como una contraposición, ya que en ellas se evidencia la condición de la dominación en tanto mujeres cargadas en las acciones de cuidado y trabajo. No obstante, encuentran en la práctica del danzar una potencia de acción vinculadas a la sensibilidad de la libertad y la descarga. Esto se da en el marco de una grupalidad en la que la mayoría de ellas estaban ubicadas como “madres de” o cumpliendo tareas organizativas a partir de localizadores de género, generación y familiares. En esta trama, al danzar como potencia desubica a estos sujetos de los lugares que se han ubicado históricamente, incluso en la misma comunidad. Es decir, a partir de la creación del *bloque grandes mujeres* se generan nuevas condiciones de acción para este colectivo.

Desde sus disposiciones históricas y ante las nociones de agilidad, destreza y fuerza, en términos de posibilidades de movimiento/desplazamiento que tienen los/as más jóvenes de la agrupación, las mujeres grandes se perciben corporalmente como más duras, cerradas y robóticas. Sensibilidades como la vergüenza, el miedo y la timidez son indicios de absorción corporal que las atraviesa.

Si bien en la danza compartida hubo recursos expresivos que marcaron una proximidad a los insumos de movimiento y vestuario de los demás bloques, esa inscripción colectiva se adapta a los rasgos físicos del grupo –cuerpos más grandes– con la incorporación de nuevos movimientos: menos fuertes, más simples (con menos giros y saltos). Estos, a su vez, se relacionan con nuevas narrativas corporales que se distancian de la agilidad y la velocidad. Incluso aparece una nueva impronta a través de marcas como lo sensual/femenino asociado a los colores del vestuario.

En esa tensión entre lo cotidiano-lo festivo, en la tarea diaria del trabajo y el cuidado, esos cuerpos de mujeres están atravesados por los procesos de diferenciación en los que se ponen en valor las partes del cuerpo en torno a lo que es útil en términos de producción/reproducción. En cambio, cuando se viste para bailar se hace expreso cuáles son los rasgos que se eligen mostrar y cuáles ocultar, poniendo en valor otros rasgos y significaciones.

“Porque yo la veía a la mamá de la guía del bloque de las mujeres jóvenes que iba a los ensayos, y por ahí quería bailar, la veía a doña Mónica, y así había gente como que tenía ganas, pero que no se animaba. Apostar a construir un bloque parecía una buena idea, algo bueno (...) El año pasado que se armó el BGM, que yo le planteaba a la directora el tema de que yo era una de las más grandes del grupo; y que, si bien me la bancaba bailando, yo quería hacer algo más tranquilo. Un poco más liviano. Y poder ocupar gente más grande que quiere bailar. No tanto salto y tanta vuelta que hacen las chicas, que les cuesta” (Julia, guía del bloque, 44 años).

Imagen 3. Dos inercias



Fuente: Fotografía de Pablo Heredia - FVU 2017.

Al reconocer tales inscripciones, la acción colectiva que implica la danza festiva conlleva que quienes eran espectadoras pasan a la escena. El danzar aparece como posibilidad “de ser” que se enmarca en una re-inversión corporal a partir de la experiencia compartida de carácter colectivo utilizando como insumos/resultados distintos recursos expresivos que resultan esa acción y, por ende, sensibilidades y sentidos que la configuran. Ello implica un proceso de reubicación de las posiciones que los sujetos han ocupado desde los localizadores de dominación sociales sedimentados en la grupalidad.

6. La poética de la danza festiva: dominación/intersticio

Por último, adentrarse en esta experiencia colectiva en el marco de una situación festiva cabe preguntarse cómo operan cotidianamente las lógicas expropiatorias de tiempos y esfuerzos de los sujetos. Y en tensión a ello, de qué manera el danzar festivo constituye ciertos excedentes asociados a invertir esta situación. Sobre todo, entendiendo que más allá de movimientos físicos, estamos ante una práctica social históricamente situada que implica distintas inercias de dominación e inercias intersticiales (Scribano *et al.*, 2012; Scribano, 2014).

En el marco de la lógica colectiva, el esfuerzo-disfrute atraviesa la trama de sensibilidades que emergen en el quehacer colectivo, teniendo en cuenta, además, que hay un proceso de mayor mercantilización del danzar festivo a través de un conjunto de inversiones (corporales, sociales y económicas) que se dan como condicionalidad para formar parte de ese *nosotros*. Distintos gastos como la contratación de la banda musical, la compra o alquiler del traje para bailar, entre otros, evidencian una aceptación naturalizada (y deseable) dentro de lo colectivo, que se torna como una imposición para el “poder bailar en Urkupiña”.

“En el momento no pensé si era posible o no hacer al gasto. Yo lo hice. Era cuestión interna, necesitaba hacerlo. Quería hacerlo. Entonces me compré

mi traje, pagué la banda y ahora tengo un montón de deudas, pero tengo la felicidad de haber bailado” (Sandra, integrante del bloque, 45 años).

Esta tensión entre mercantilización e intersticios denota cómo la aparición potencial que emerge al danzar desde el cuerpo originario hecho piel se ve re-atrapada por la depredación propia de la lógica imperante del consumo. En el mismo contexto festivo, esto se convierte en sacrificio y “puerta hacia” ese disfrute. La satisfacción posterior se vuelve saldo del gasto (re)productivo, donde el capital se reapropia constantemente de las energías sociales y corporales. El “sacrificarse” para disfrutar y para vivenciar esas otras significaciones impera en la trama colectiva.

Dentro de ese proceso, y a modo de tensión, también se hallan otras significaciones interesantes. En el proceso de preparación de la danza transcurren instancias colectivas donde se ponen en común decisiones grupales en el marco de una convivencia cotidiana que evidencia una manera particular de vivir la colectividad. Acciones vinculadas al compartir, convivir y estar juntos involucran un “salir de la dinámica de dominación” a través del encuentro. Armar la ronda, permanecer en la escucha, decir/expresar acuerdos y desacuerdos, tomar decisiones, así como organizar nuevos espacios de trabajo colectivo –donde cada uno/a tiene su lugar y retribución– indican la emergencia de ciertos espacios de reciprocidad. Se definen de este modo en tanto prácticas que implican el compromiso con el otro como aquello que moviliza los esfuerzos y afectividades (Cervio, 2018: 6).

Imagen 4. Encuentro



Fuente: Fotografía de Pablo Heredia - FVU 2016.

A su vez, en la potencia de accionar como *mujeres grandes danzarinas* se entrevén pliegues de la dinámica cotidiana en la cual la reciprocidad toma una nueva impronta. Por un lado, dentro de la expropiación cotidiana donde se las valora como mujeres trabajadoras que pueden/saben/deben cocinar, coser, tejer, en el danzar festivo esas energías y rasgos imperantes son re-convertidos en función de la lógica colectiva. Por el otro, se potencia el baile como confluencia del encuentro con otras mujeres ubicadas socialmente en las mismas localizaciones:

“Estoy agradecida. Yo quería bailar, bailar, bailar y como que bueno, uno solo como que tampoco va. Entonces se sumaron las mujeres y eso me dio mucha alegría. Y por eso también era el tema del brindis, de hacer un asado, de pasar un momento lindo para contar un poco cómo se formó el grupo del bloque. Para mí fue una alegría inmensa poder bailar y que se hayan sumado las mujeres” (Mónica, integrante del bloque, 53 años).

El disfrute de las integrantes del BGM se configura a partir de la posibilidad de la acción en la que se constituye su ubicación como bailarinas desfilando en Urkupiña. La vivencia festiva, y las sensibilidades que emergen en torno a ella, se aprecian tanto en la sorpresa de estar bailando hasta en la emoción de ver que el otro que mira está sonriendo. La música que todo lo envuelve, los colores que se despliegan por las calles, el estar ahí con otros, moviliza la experiencia común, potenciando lo intersticial y generando un efecto multiplicador en los sujetos y los colectivos.

“(…) No podía creer que estaba bailando. Dicen que me reía..., yo me reía de mí misma. Al ver a la gente, al verla mientras bailábamos. Al verla adelante, cómo bailaba atrás. Miraba para todos lados y todos estaban bailando, no podía creer. Me río yo, o sea, a veces, esa imagen me viene y no puedo creer que esté bailando” (Mónica, integrante del bloque, 53 años).

Ese disfrute particular de la experiencia del BGM muestra un doble sentido: sensibilidades que prefiguran la alegría como marca de la danza en tanto acción que se torna como “nueva” y potente. También es una apertura a transitar la danza poniendo en movimiento lo originario, lo más autóctono, que constituye a los sujetos en un aquí y ahora.

7. Conclusiones y aperturas

Luego de las dimensiones entrelazadas hasta aquí a partir de la experiencia colectiva del danzar festivo es posible repensar la situación festiva de Urkupiña, ubicada en Villa El Libertador, en Córdoba (Argentina), como un corte espacio-temporal de la vida vivida de los actores colectivos. Experiencia que consiste en un tiempo que les es propio, donde se ponen en escena una superposición de temporalidades y territorialidades hechas cuerpo. Allí se trae la danza ritual del encuentro y la pelea; se recuperan imágenes de fiestas rurales y ciudadanas coloridas que retratan la infancia y se retoma el tiempo de cuando se vivía allá.

En este artículo se han explorado este conjunto de prácticas culturales que trascienden las reproducciones dominantes y denotan la complejidad de lo político y de los procesos de estructuración social. Desde la sociología del cuerpo y las emociones, se ha tratado de profundizar en las dimensiones expresivas y artísticas de esta experiencia colectiva, llevando a cabo una reconstrucción de sentires y marcas corporales en torno al movimiento/aquietamiento capaz de atravesar las trayectorias colectivas migrantes reconfiguradas en un territorio otro.

En el contexto de la agrupación cultural, se reconocen dinámicas marcadas por las lógicas expropiatorias cotidianas y, a su vez, lógicas intersticiales en relación a otros mandatos sociales como la reciprocidad y el disfrute. La danza se destaca como actividad común cuya preparación y realización conlleva una serie de esfuerzos y re-inversiones vinculadas a otras significaciones. Un proceso compartido expresado en una narrativa corporal que no solo devuelve la mirada sobre lo que se trae hecho piel, sino que es invitado a ser par en una reconfiguración del *nosotros*.

En ese tiempo de un cuerpo vestido, de un “sujeto danzando”, con elementos expresivos que configuran la intersticialidad, se hace expresa la danza en la situación festiva como experiencia que pueden dar cuenta de lo social. Esto es, como práctica que tensiona las instancias reproductivas con otras que destituyen –aunque de manera fugaz– los mandatos instituidos de las políticas de los cuerpos.

Ante estas estrategias de aceptación generalizada que dividen la disponibilidad social de los individuos bajo la inercia de la dominación, el danzar festivo moviliza la posibilidad de cuestionar el aquietamiento generalizado. Marca que constituye intrínsecamente la dinámica del día a día de los cuerpos de los sujetos migrantes. Además, permite entrever cómo, al observar la experiencia bailada compartida, se desdicen lógicas imperantes patriarcales que ubican históricamente a las mujeres como amas de casa/cuidadoras. Y de esta forma, se da lugar a la posibilidad de movimiento como “nuevo” modo –atravesado por otros esfuerzos– que cuestiona al sistema en el que se desarrollan comúnmente.

Finalmente, se aprecian también otros lazos de construcción social ante el devenir individualizado/estigmatizado sistémico y estructural, donde lo comunitario/recíproco del danzar festivo acerca fronteras territoriales, tiempos distanciados y fronteras con el otro social (argentino) por un día. Ante las “geometrías del dolor” que caracterizan la experiencia de los sujetos migrantes maltratados históricamente, desdiciendo el disfrute individual atravesado por el consumo inmediato, la alegría y el disfrute encuentran nuevas condiciones para emerger en el imperativo colectivo.

8. Bibliografía

- Andrieu, B., Haber, S., & Lachaud, J.M. (2007). *Cuerpos dominados, cuerpos en ruptura*. Nueva Visión.
- Barragán, R. (2009). *Gran Poder: La Morenada. La fiesta del poder, el poder de la fiesta* (Vol. Fiesta Popular Paceña). Instituto de Estudios Bolivianos.
- Becker, H. (1974). Fotografía y sociología. *Estudios en antropología de la comunicación visual*, (1), 3-26. (Traducción propia).
- Bericat Alastuey, E. (2001). Max Weber o el enigma emocional del origen del capitalismo. *REIS. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 96, 111-132.
- Bologna, E., & Falcón Aybar, M. (2016). Inserción laboral segmentada de bolivianos y peruanos en la provincia de Córdoba. *Anais do XX Encontro Nacional de Estudos Populacionais*. Asociación Brasileña de Estudios Poblacionales (ABEP). Foz de Iguazú, Brasil.
- Bompadre, J., & Picconi, M. (2012). *Danzas y memoria en las fiestas de Urkupiña*. Olea Rosa.
- Cervio, L. A. (2010). Recuerdos, silencios y olvidos sobre “lo colectivo que supimos conseguir”. Memoria(s) y olvido(s) como mecanismos de soportabilidad social. *RELACES*, 2, 71-83. <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/59/42>
- Cervio, L. A. (2018). Hacer y estar en “minga”. Esfuerzos y afectos en experiencias de autoconstrucción de viviendas por ayuda mutua. *Onteaiken: Boletín sobre Prácticas y Estudios de Acción Colectiva*, 25, 1-14.
- D’hers, V. (2011). La materialidad de la sombra. Abyección y cuerpo en la definición de la basura. *RELACES*, 5, 62-74. <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/92/76>
- De Sena, A. (Ed.). (2014). *Las políticas hecha cuerpo y lo social devenido emoción: lecturas sociológicas de las políticas sociales*. Estudios Sociológicos Editora.
- De Sena, A. (Ed.). (2015). *Experiencias hechas cuerpos y emocionalidades configuradas en torno a las políticas sociales: Un abordaje de las políticas sociales*

- desde los Estudios Sociales de los Cuerpos y las Emociones. Universitas & Estudios Sociológicos Editora.
- D'hers, V., & Musicco, C. (2012). Danza, movimiento y pensamiento: Algunas experiencias en la Ciudad de Buenos Aires. *Onteaiken: Boletín de Prácticas y Estudios de Acción Colectiva*, 14, 53-67.
- Droguett, F. F. (2011). *Festividad y ritualidad andina en la Región Metropolitana: La fiesta de la Jacha Qhana y el Anata*. Ocho Libros Editores.
- Galak, E. (2010). El cuerpo y la policía: Una mirada de la incorporación y de la subjetivación en la educación a través de la película "Tropa de élite". *Educación em Revista*, 38, 253-268. <https://www.scielo.br/j/er/a/SsKk6hpjcydVsFqG5mHhMhc/>
- Igaki, A. (2011). Representación y socialización de la danza boliviana en Córdoba: Argentinos y bolivianos detrás y fuera del escenario. En C. Pizarro (Ed.), *'Ser boliviano' en la región metropolitana de la ciudad de Córdoba. Localización socio-espacial, mercado de trabajo y relaciones interculturales* (257-285). EDUCC.
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Nueva Visión.
- Lepecki, A. (2006). *Agotar la danza, performance y política del movimiento*. Aula de Danza Estrella Casero, Universidad de Alcalá.
- Lisdero, P. (2017). Conflicto social y sensibilidades: Un análisis a partir de las imágenes/observaciones de los saqueos de diciembre de 2011 en la ciudad de Córdoba (Argentina). En G. Vergara & A. De Sena (Eds.), *Geometrías Sociales* (65-89). Estudios Sociológicos Editora.
- Magallanes, G. (2017). Educación, investigación y obstáculos en el aprendizaje: La trama cognitivo-emocional de la experiencia. En A. Scribano & M. Aranguren (Eds.), *Aportes para una sociología de los cuerpos y las emociones desde el sur* (43-65). Estudios Sociológicos Editora.
- Magliano, M., & Mallimaci Barral, A. (2015). Las edades de la migración boliviana en Argentina: Córdoba y Ushuaia como destino. *Si Somos Americanos. Revista de Estudios Transfronterizos*, XV (1), 141-167.
- Mauss, M. (1979). *Sociología y Antropología: Sexta Parte - Técnicas y movimientos corporales*. Editorial Tecnos, Madrid.
- Melucci, A. (1999). *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. El Colegio de México.
- Melucci, A. (2001). ¿Qué hay de nuevo en los "nuevos movimientos sociales"? En E. Laraña & J. Gusfield (Eds.), *Los nuevos movimientos sociales: De la ideología a la identidad* (119-150). Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Pizarro, C. (2011). *'Ser Boliviano' en la región metropolitana de la ciudad de Córdoba. Localización socio-espacial, mercado de trabajo y relaciones interculturales*. EDUCC.
- Pizarro, C. (2015). *Bolivianos y bolivianas en la vida cotidiana cordobesa: Trabajo, derechos e identidad en contextos migratorios*. EDUCC.
- Ruiz, O. A. (2007). Tiempo y espacio en el Tawantinsuyu: Introducción a las concepciones espaciotemporales de los Incas. *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 16(2), 16-26.
- Scribano, A. (2007). *Policromía corporal: Cuerpos, grafías y sociedad*. Jorge Sarmiento Editor.
- Scribano, A. (2008a). *El proceso de investigación social cualitativo*. Prometeo.
- Scribano, A. (2008b). *Estudios sobre teoría social contemporánea*. CICCUS.
- Scribano, A. (2009). Acciones colectivas, movimientos y protesta social: Preguntas y desafíos. *Revista Conflicto Social*, 1(2), 86-117. <https://doi.org/10.1590/15174522-016003605>

- Scribano, A., Magallanes, G., & Boito, E. (2012). *La fiesta y la vida: estudio desde una sociología de las prácticas intersticiales*. CICCUS.
- Scribano, A. (2013). *Encuentros creativos expresivos: Una metodología para estudiar sensibilidades*. Estudios Sociológicos Editora.
- Scribano, A. (2014). El don: Entre las prácticas intersticiales y el solidarismo. *Dossiê: Sociologia da Dádiva*, 16(36), 74-103. <https://doi.org/10.1590/15174522-016003605>
- Scribano, A. (2016). *Investigación social basada en la creatividad/expresividad*. Estudios Sociológicos Editora.
- Serafín, F. (Dir.). (2016). *Fiesta de la Virgen de Urkupiña (Bolivia)* [Documental]. En *Pequeños Universos*. Septiembre. [YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=W0MjEFDcMw8>
- Sigl, E. (2012a). *No se baila así no más* (Tomo I): Género, poder, política, etnicidad, clase, religión y biodiversidad en las danzas del altiplano boliviano. Los Autores.
- Sigl, E. (2012b). *No se baila así no más* (Tomo II): Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia. Los Autores.
- Torrico, E. (2011). La entrada: La conquista del espacio urbano. *Villalibre. Cuadernos de Estudios Sociales Urbanos*, (7), 7-26.
- Vergara, G., & Lisdero, P. (2017). Acerca de las implicancias metodológicas de los conceptos: Un esbozo desde el “mundo del trabajo” en el siglo XXI. En C. Gandía, G. Vergara, P. Lisdero, D. Quattrini, & R. Cena (Comps.). *Metodología de la investigación: estrategias de indagación I* (127-151), Estudios Sociológicos Editora.

* * *

María Paula Zanini es Lic. En Sociología (UNVM). Doctoranda del Doctorado en Estudios Sociales (UNL). Becaria Doctoral - CONICET, Córdoba Argentina. Docente de la Universidad Provincial de Córdoba (UPC - FAD). Investigadora integrante del Centro de Investigación y Estudios Sociológicos (CIES), el Programa de Estudios de Acción Colectiva y Conflicto Social (CIECS CONICET-UNC) y el Grupo de Estudios sobre Discapacidad (GEDIS), FCS/Udelar.