



## Transmisión de géneros dancísticos en la migración: nuevos criterios de demarcación identitaria frente a la dilución del contexto territorial nacional peruano

Silvia Benza\*

### RESUMEN

En este trabajo analizaremos algunos aspectos identitarios y organizacionales de la producción cultural, especialmente los que se dan en contextos migratorios. Nos centraremos en la práctica de determinados géneros dancísticos folklóricos peruanos en la ciudad de Buenos Aires que se enmarca en la labor de grupos de danza. Apelaremos a la noción de habitus de Pierre Bourdieu (1996) para dar cuenta de aquellas disposiciones a actuar, percibir, valorar, sentir y pensar que han sido interiorizadas por el individuo y que le permiten definir su acción según las nuevas situaciones que se presentan. También haremos una reseña de los referentes histórico-sociales de los géneros dancísticos: “criollo”, “afro” y “andino”. Nos centraremos también en la materialidad de los géneros dancísticos, producto de la dilución del contexto territorial-nacional peruano, que otorga nuevo dinamismo a las identidades étnicas, locales y regionales así como a los criterios geográficos de demarcación identitaria.

**Plabras clave:** Migración, Géneros de danza, Habitus, Identidades, Producción cultural

---

\* Licenciada en Ciencias Antropológicas. Becaria de la Maestría en Administración Cultural de la UBA. Integrante del proyecto UBACYT *Cultura y Territorio*. Docente de la UBA. Dirección electrónica: sbenza@hotmail.com. Fecha de realización: abril de 2005. Fecha de entrega: julio de 2005. Fecha de aprobación: diciembre de 2005.

ABSTRACT

In this work I will analyse some identity and organizational aspects of the cultural production, specially those that are related to contexts of migration. I will focus on the practice of some folkloric dance peruvian genres in the city of Buenos Aires that are framed in the labour of dance groups. I will take the Pierre Bourdieu's notion of habitus in order to refer to those aptitudes to act, to perceive, to value, to feel and to think that have been internalized by the individual and allow him or her to define his or her action according to new situations that appear. I will also do a report of the social and historical links of the dance genres: "criollo", "afro" and "andino". The dilution of the peruvian national context bring new characteristics to these genres, and the ethnic, local and regional identities have a new dynamic as well as the geographic criterion of identity demarcation.

**Keys words:** Migration, Dance genres, Habitus, Identities, Cultural production

En este trabajo analizaremos algunos aspectos identitarios y organizacionales de la producción artístico-cultural, especialmente los que se dan en contextos migratorios caracterizados por fragmentaciones y rupturas espacio-temporales. En estos contextos migratorios, la producción de obras de danza y de música se realiza en los momentos libres —o de falta de trabajo—, de los migrantes, construyendo tiempos liminales y marcando cortes que contrastan con el mundo cotidiano. Nos parece pertinente resaltar los rasgos que los eventos dancísticos comparten con aquellos ritos de pasaje descritos por V. Turner, que acompañan todo cambio de lugar, estado, posición social y edad. Estos ritos en sus fases liminales simulan una sinfonía de géneros culturales expresivos, proporcionando un alto grado de solidaridad grupal, anticipando y generando el cambio e inscribiendo orden en la mente y en los corazones. Recordemos que los principales rasgos de los individuos liminales tienen que ver con el status de ambigüedad y con estar fuera del sistema clasificatorio, cayendo en los intersticios de las estructuras sociales, o bien encontrándose en sus márgenes, potenciándose la innovación cultural.

Consideramos oportuno también mostrar los mecanismos por los cuales las prácticas culturales de los inmigrantes se reterritorializan. El concepto de *habitus* puede ser heurísticamente fecundo para dar cuenta de la generación de prácticas culturales en nuevos contextos. El *habitus dancístico* de los bailarines migrantes estaría conformado por aquellos esquemas de conocimiento y acciones corporales

incorporadas desde la infancia y por la experiencia de la práctica de las danzas folklóricas en contextos escolares, profesionales, académicos y familiares. El individuo, al hacer uso de su propio cuerpo, despliega categorías y representaciones sociales que tiene incorporadas y que redefinen la acción según las situaciones que se presenten. Estos esquemas de acciones corporales se activan en la migración ante nuevas exigencias sociales, siendo el público y la sociedad receptora factores que inciden en la reconfiguración del mismo. El *habitus*, se “pondrá en acto” en el contexto migratorio y adquirirá nuevos rasgos produciéndose nuevas prácticas individuales, así como nuevos esquemas de percepción, pensamiento y acción, enfatizándose la capacidad de invención y de improvisación ante los cambios en las condiciones globales de vida.

## PRODUCTORES E INSTITUCIONES CULTURALES

Caracterizaremos al campo de producción de danza de los migrantes peruanos en la Ciudad de Buenos Aires, tomando en cuenta los ensayos, presentaciones y festivales que constituyen espacios en los que se refuerzan mecanismos de articulación interna e identidad comunitaria y en los que se representan conflictos internos y expresiones de la comunidad como un todo respecto a la sociedad mayor. Es pertinente señalar también la labor del Centro Cultural Peruano abordando la relación existente entre esta institución y los grupos de baile. Dentro del ámbito de la difusión de la cultura peruana en Buenos Aires, esta institución realiza labores de acción sociocultural, como la organización de eventos y muestras, programas de extensión y sensibilización, difundiendo información, dando cursos, convocando a encuentros y realizando exposiciones, planificando actividades y promoviendo el acceso y participación de la población migrante a la vida cultural de la colectividad. La labor de esta institución cultural puede equipararse a las asociaciones de socorros mutuos de migrantes a comienzos de siglo en Argentina (Devoto, 1991), que desempeñaron un rol importante en el proceso de ajuste y asimilación de los inmigrantes, sosteniendo lazos y relaciones con el país de origen, posibilitando una mejor incorporación con la sociedad local. Las principales celebraciones consisten en conmemorar el “Día de la Madre peruana” todos los primeros domingos de mayo, realizando una cena y un acto; otra de las celebraciones es la del Día del Cuzco –en el mes de junio–, para lo que se organizan conferencias; el festejo central es el de la fecha patria peruana, realizado todos los años, desde 1988, en el Centro Cultural San Martín. Se produce en su actividad

una creciente diferenciación de funciones junto con un mayor reconocimiento oficial hacia los productores culturales. La labor del Centro Cultural Peruano, de algunas instituciones oficiales y de empresarios de la colectividad ha posibilitado el vínculo de los productores culturales en tanto *artistas institucionalizados*, o bajo la forma de *trabajo por encargo, protección y apoyo, patrocinio, artesanado, post-artesanado, profesional del mercado*.

La mayor diversificación de la migración de peruanos amplió los canales de difusión, modificando las pautas de consumo, los productos y los circuitos. Los diversos públicos consumidores se acercan a este tipo de producción a través de la lógica del mercado, que incide en la profesionalización de los productores culturales. La masiva migración de la década de 1990 posibilitó que se conformara un circuito de lugares “peruanos” en los que estos grupos se presentan, como los restaurantes “Status”, “Machupicchu”, “Tumi”. Esto llevó a que los músicos, bailarines y los grupos de baile comenzaran a concebir su obra o producto en función de tales ámbitos. Ahora bien, lo producido permanece bajo la dirección de los creadores, definiendo la naturaleza de su obra, y constituyéndose ellos mismos en *artesanos independientes*. Es prácticamente nula la contratación de estos grupos por locales similares argentinos. En contraste, existe una estrecha colaboración con actividades realizadas por agrupaciones similares de otras colectividades en las que se reciben viáticos y algo de comida a cambio. Vale la pena preguntarse sobre los cambios en el tipo de exigencias del artista con relación a la creación, una vez instituidas relaciones de mercado.

“(…) Es significativo, por ejemplo, que las exigencias de ‘liberad’ el artista para ‘crear como él desea’, se produjeran con mucha más frecuencia una vez instituidas las relaciones dominantes de mercado, y que deban relacionarse con él tanto positiva como negativamente...” (Williams, 1981).

También cabe preguntarse sobre el vínculo entre los artistas y sus obras, y el vínculo entre estos y el público, o el mercado. Además, es pertinente ver hasta qué punto la integración de los productores de cultura a las relaciones normales de mercado ha conducido a intentos de diferenciación entre formas comerciales y otras formas creativas, auténticas. Se da el caso también de bailarines solistas o en pareja que se acercan a los grupos de baile para colaborar en algunos shows. En estos casos, tanto algún encargado de un restaurante como los directores de los grupos de baile suelen constituirse como *intermediarios distribuidores*. Si bien en estos casos la relación con el mercado es directa, la obtención de beneficios es prácticamente nula. Para Raymond Williams, esta fase se corresponde con un *post-artesanado*, pues el productor sigue

siendo un artesano, pero ahora en un mercado más complejo y más organizado el cual depende prácticamente de sus intermediarios.

Las presentaciones en el Centro Cultural San Martín con motivo de la celebración de las fiestas patrias constituyen un *apoyo* por parte del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, si bien se restringe a este tipo de eventos y a una fecha determinada. Este *reconocimiento oficial* hacia los grupos de baile es también otorgado en los concursos de danzas folklóricas organizadas por el Centro Cultural San Martín, en la Fiesta de Colectividades de Baradero, los festivales de San Pedro, los festejos por el “Día de las Américas” organizados por algunas municipalidades, la fiesta del “Día de la Raza” en el Parque Centenario, el Festival Latinoamericano de Villa Gesell, las actuaciones en la escuela de danzas “Danzario Americano”, en la Feria del Libro y en la Feria de las Colectividades, organizada por la Dirección General de Relaciones con Colectividades y Cultos de la Ciudad de Buenos Aires y por la Asociación de Amigos de Palermo. Otro tipo de *reconocimiento oficial* es el que los grupos reciben por parte de las instituciones y autoridades gubernamentales peruanas, como la Embajada del Perú. Vemos que la participación de los conjuntos musicales “dan sentido” y contenido a dichas instituciones.

Los conjuntos de baile con mayor antigüedad y solidez organizativa suelen presentar cierta especialización de actividades. Así, podemos encontrar los siguientes cargos: director general; dirección artística; coordinación general; dirección de vestuario; coreógrafos. En algunos grupos, la tarea del coreógrafo se superpone con la del director general, que también actúa como intermediario del conjunto con las instituciones o con los conjuntos similares. Esta tarea podría equipararse a lo que Williams denomina *intermediario distribuidor*. La tarea de muchos bailarines-migrantes consistirá pues en reorganizar el *habitus*, no sólo en lo que se refiere al diseño artístico, sino al manejo de formaciones sociales.

## EL ESPECTÁCULO Y EL PÚBLICO EN LA RECOMPOSICIÓN DEL HÁBITUS Y DE LOS GÉNEROS DANCÍSTICOS

Retomaremos la propuesta de Beeman (1993), quien concibe al teatro y al espectáculo como instituciones culturales. Ambas constituyen actividades performativas limitadas temporal y espacialmente, abiertas al público y a los participantes. Si bien el espectáculo se diferencia del teatro en términos de las expectativas de la audiencia. El hecho de que estos grupos produzcan danzas para mues-

tras o shows hace que tomemos en cuenta la importancia del público como factor importante en la recomposición del repertorio y en la autoafirmación de dichos grupos. Si bien estas presentaciones constituyen rituales de afirmación de identidad, también vemos que adquieren las características de espectáculos en los que existe cierta distancia entre el público y los bailarines. La audiencia culmina entonces la interpretación de las danzas, otorgándole valor según el origen del público.

Consideramos relevante plantear también la existencia de un sentimiento de “peruanidad” entre los migrantes, producto de una construcción con hondo contenido emocional. Este sentimiento de “peruanidad” se enmarca en múltiples relaciones sociales en que participan los actores, así como en espacios de identidades en continuo diálogo y en las conexiones laterales y descentradas propias de los desplazamientos diaspóricos. Es necesario resaltar también la relación entre los diversos géneros de danzas folklóricas y las identificaciones étnicas y nacionales. Así, encontramos una fuerte relación entre el género de “danzas criollas” y la identidad nacional. O bien, observamos ciertas coincidencias entre el género de “danzas afro” y la identidad “negra”, las “danzas andinas” y la identidad “india”. Nuevamente, podemos mencionar al público como factor importante en la recomposición del repertorio, en función de categorías étnicas e identitarias.

En Perú “se mantiene la esencia”. Para muchos bailarines, esa esencia implica que el público que está en Perú “conoce” o “sabe” más; es decir que los esquemas de conocimiento y acción de los bailarines se “asemejan” a los esquemas de conocimiento del público peruano. La diferencia entre el público argentino y el público peruano, que ve estas performances como algo “distinto”, residiría justamente en los distintos esquemas de conocimiento y acción. Compartir este conocimiento con el público peruano otorga un alto sentido emotivo a las presentaciones, produciendo “más sentimiento”, “más emoción”. El público peruano, tanto en Perú como en Argentina, al ser “más conocedor de danzas peruanas” transmitiría más emoción al bailarín. La diferencia consistiría en que dicha emoción, además de un saber compartido, en el nuevo contexto está teñida de añoranza. Para los bailarines, la emoción reside en “mostrarle”, “reflejarle” al compatriota lo que no está, y “hacerle sentir al peruano lo que es su patria”.

“(…) El público argentino es más conocedor de danzas, porque les gusta mucho el ballet, las cosas clásicas, y ven, conocen de danzas, de coreografías. El público peruano te exige más porque conoce las danzas que uno tiene que bailar, pero a nivel coreográfico creo que el argentino es más exigente... el público peruano sabe más de movimientos y el argentino de coreografía, que va secundada por los movimientos (...)”

“(…) La danza afro, al argentino le gusta, nunca la vio, porque no son muy conocidas las danzas afro... el público no es muy participativo, es más de mirar, más detallista en el conjunto, por ahí se fija más si es un buen producto. El público peruano no, quiere más simpatía, esta baila bien, esta no, salió mal, no sabe cómo se baila, es detallista en otro sentido, más simpatía puso espontáneamente (...)”

“(…) El público argentino –el género ‘afro’–, para ellos es algo nuevo, algo novedoso, igual que la salsa, porque el público argentino, en Bolivia se sabe que es algo parecido a lo andino, Perú andino, Argentina también tiene algo de andino, es como que la música negra es nueva para ellos, es como que se enchufa y quieren aprender a bailarla, les gusta (...)”

#### DIFERENTES FRONTERAS Y MÚLTIPLES RECONFIGURACIONES IDENTITARIAS

Consideramos que entre los grupos de baile se dan relaciones de especialización, puesto que cada uno ofrece un estilo particular de conocimientos vinculado al repertorio y propuesta artística. Al mismo tiempo, esta especialización de contenidos dancísticos y musicales responde en gran parte a la relación previa con determinadas escuelas y a diferenciaciones étnicas y geográficas presentes en la identidad nacional peruana. Como antecedente de dicha diferenciación étnica podemos remontarnos al siglo XVIII, época en la que impregnará en el sentido común cierta visión escindida del hombre y de la geografía peruanos. Como producto de la división del trabajo, de los intereses de los consejeros mercedarios al virrey y de los mineros, los negros debían trabajar en la costa, mientras los indios debían hacerlo en la sierra (Montiel, 1995). Esta división social se superpone con una geográfica que establece la existencia de regiones que demarcan la geografía peruana. Las tres regiones: costa, sierra, selva, dan un soporte territorial a la localización de las expresiones dancísticas. En cada una de estas regiones se practicaría un repertorio específico. Focalizando la atención en los grupos de baile, podemos ver que cada uno de ellos se caracteriza por la práctica casi exclusiva de determinadas danzas. La división de los grupos por determinada “especialidad” coincide con una clasificación de los géneros musicales a interpretar: el género de danzas “afro”, el género de danzas “andinas”, y el género de danzas “criollas”.

“(…) Perú tiene costa, sierra, selva. En la parte de la sierra, de acuerdo, uno para la cultura y la forma de vida que tiene. Yo observé dentro de sus ritmos, una gran tristeza, con su yaraví, con muchas quejas, pero al mismo

tiempo, con sus danzas, que también significaban alegría. En la costa, en cambio, vemos que la parte del vals, la polca, el ritmo que los españoles posiblemente introdujeron con el ritmo del paso doble, y que se peruanizó en Perú dándole el nombre de polca, pero a un ritmo similar, y la parte afro, que es muy buena en la parte peruana, por la cuestión de la gran cultura, y la gran inmigración negroide (...)"

"(...) Son piezas que suman, si un grupo hace unas danzas, si hace andino, entonces el segundo grupo no va a hacer andino, va a hacer criollo o afro, como que se dio en un saber imaginario que cada grupo se especializa en determinado tipo de danzas (...)"

En el sentimiento de "peruanidad" entre los migrantes, producto de una construcción con hondo contenido emocional, juegan un rol preponderante las determinaciones estructurales, la percepción que se tiene de las mismas, y la atribución de una identidad por parte de los demás. La representación de lo peruano no es invariante ni homogénea, articulándose contradicciones tanto de la sociedad receptora como de la sociedad de origen. Esto se visualiza claramente en algunos estereotipos. Ser "indio", ser "cholo", ser "blanco", ser "negro", son estereotipos propios de la sociedad de origen que aparecen en el repertorio de los grupos de danza y en los géneros a interpretar. A su vez, los diversos géneros de danzas folklóricas producen múltiples efectos y retroalimentan las construcciones identitarias.

Ahora bien, en el contexto migratorio estas identificaciones regionales y étnicas constituyen espacios simbólicos susceptibles de ser modelados en sus dimensiones y fronteras. En este contexto se ponen en juego expectativas que tiene el migrante sobre la sociedad receptora, moviéndose las personas de un sistema clasificatorio a otro, construyendo nuevas identidades que otorguen sentido al nuevo contexto social. En la construcción de la "peruanidad" se presenta una red de identidades posibles "virtuales". La "identidad peruana" pierde su centralidad y se deslocaliza. Encontramos entonces que las categorías identitarias nacionales relacionadas con componentes "afro", "indio", y "andino", se diluyen. Tanto el componente "andino" como el componente "afro" trascienden los límites nacionales peruanos, extendiéndose simbólicamente al estado-nación boliviano y argentino. Por otro lado, encontramos que en el mecenazgo de actividades culturales de migrantes peruanos están presentes muchas instituciones y asociaciones de migrantes bolivianos, y que algunos espectáculos también se organizan en conjunto.

Nuevamente, podemos mencionar al público como factor importante en la recomposición del repertorio, en función de categorías étnicas e identitarias. Además, podemos sintetizar algunos contrastes vinculados tanto a aspectos espaciales, sociales y emocionales presentes en los relatos sobre la experiencia del viaje que otorgan significado a los límites y cruces fronterizos.

“(…) Desde el tiempo que llegué a la República Argentina, a mi segunda patria, en el año 1952...encontramos aparentemente una civilización un poco europeizante, encontramos los Mateos, tirados por caballos, no existían semáforos en aquél entonces (...)”

Por otro lado, en las narrativas tomadas de los migrantes de la década de 1990, destacamos la percepción del quiebre emocional y de la fragmentación, la nostalgia, los cambios en el paisaje, en el trato, el contraste con el nivel educacional y en el color de la piel.

“(…) Vine por tierra, por Bolivia. Ya en Bolivia la gente era diferente, y acá más. Acá en Buenos Aires la gente era más educada, te tratan mejor, la gente se vestía bien, todos eran más bonitos (...)”

“(…) Lo que más me llamó la atención cuando llegué fue era que todos eran blancos. Eran todos amables, buen día, buenas tardes. Del paisaje, allá en cualquier lugar que uno esté puede ver aunque sea algunas montañas, acá en el micro yo veía y era todo plano y plano, la pampa argentina, pensé... Al comienzo me la pasaba llorando, lloraba y lloraba todas las noches, y lo que más me impactó fue el clima, el calor, lloraba y ya no sabía si era que lloraba o el sudor (...)”

## CONCLUSIONES

Las agrupaciones artístico-culturales de los migrantes muestran una nueva faceta de la producción cultural de la Ciudad de Buenos Aires y permiten una particular aproximación del porteño a la vida del migrante, participando de la dinámica de producción cultural de los grupos de baile. Paralelamente, señalamos que la actividad de los grupos de baile modifica el *habitus dancístico* de los migrantes, resignificando su identidad y provocando una transformación del campo de producción cultural de la Ciudad de Buenos Aires –pautas de consumo, gustos y productos–, marcando una tendencia hacia la profesionalización.

Tomamos también el nivel institucional, para dar cuenta de la relación existente entre los grupos de baile, el Centro Cultural Peruano e instituciones argentinas con fines culturales. Destacamos que en esta articulación, los productores culturales adquieren los rasgos de *artesanos independientes*, *intermediarios distribuidores*, *intermediarios productivos*, *post artesanado*. Debe resaltarse que las interacciones que se dan entre los productores culturales obligan a reconocer, junto al conflicto, la importancia de la negociación, posibilitando el funcionamiento y la redinamización del campo.

El *habitus*, en tanto reconfigurador de prácticas sociales, permite ver que la posibilidad de bailar en el nuevo contexto –el acá– está dada por la experiencia del contexto del cual se partió –el allá–. La práctica de la danza posibilita entonces evocar y establecer vínculos entre el allá y el acá. El componente emotivo estará presente en esta tensión, definiendo los rasgos de la práctica dancística. Esa tensión entre el acá y el allá impulsa a muchos migrantes que sólo vieron las danzas o actuaron en contextos íntimos, familiares o infantiles, a integrar los grupos de baile y mostrar y representar al Perú. Los bailarines buscan “sentirse” como en Perú, “sentirse” como en el grupo de Perú, “hacerle sentir” al migrante qué es Perú. El componente emotivo se potencia al compartir con el público y los bailarines un *habitus* ligado a la práctica dancística. En el contexto migratorio el *habitus dancístico* se reconfigura, constituyendo el público y la audiencia factores a tener en cuenta. El componente emotivo estará presente en esta tensión, definiendo los rasgos de la práctica dancística.

Destacamos a la especialización señalando la particularidad de estilo de repertorio y propuesta artística. Especificamos que la especialización se relaciona con la existencia de géneros dancísticos, que responden a clasificaciones sociales, étnicas, y geográficas. Ahora bien, en el contexto migratorio estas identificaciones regionales y étnicas constituyen espacios simbólicos susceptibles de ser modelados en sus dimensiones y fronteras. La “identidad peruana” pierde su centralidad y se deslocaliza. Encontramos entonces que las categorías identitarias nacionales relacionadas con componentes “afro”, “indio”, y “andino”, se diluyen. Tanto el público como los contrastes espaciales y geográficos otorgarán significado a los límites y cruces fronterizos. Las diferencias en el nivel educacional, la percepción del color de la piel –blanco–, la alusión a una civilización europeizante y a la pampa argentina contrastan con las regiones geográficas –costa, sierra y selva–, presentes en la construcción de la identidad nacional peruana. A esto es pertinente mencionar la percepción por parte del público local de determinados géneros, como el género de danzas afro, que constituye una novedad.

BIBLIOGRAFÍA

- Beeman, William O. (1993). "The Anthropology of the Theatre and Spectacle". *Annual Review of Anthropology*.
- Bigenho, Michelle (1991). El baile de los negritos y la danza de las tijeras: un manejo de contradicciones. Tesis de Magíster. Versión parcial. "Contratos con Dios, pactos con el Diablo: la perspectiva religiosa de músicos y danzantes". PUCP, Lima.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1992). *Identidad y pluralismo cultural en América Latina*. Fondo Editorial del Cehass, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Bourdieu, Pierre (1996). *Cosas dichas*. Editorial Gedisa, Barcelona.
- Devoto, Fernando J. (1991). "Del crisol al pluralismo: treinta años de historiografía sobre las migraciones europeas a la Argentina". En: *Movimientos migratorios: historiografía y problemas*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 15-47
- Gutiérrez, Alicia y Pierre Bourdieu (1995). *Las prácticas sociales*. Editorial Universitaria. Universidad Nacional de Misiones, Posadas.
- Montiel, Édgar. (1995). "Negros en Perú. De la conquista a la identidad nacional". En: Luz maría Montiel (coord.). *Presencia africana en Sudamérica*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 213-275.
- Turner, Víctor (1982). *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. PAJ Publications, New York.
- (1995). *El Proceso Ritual. Estructura y antiestructura*. Editorial Taurus, Madrid.
- Velleggia, Susana (1997). "Comunicaciones del Mercosur en la disyuntiva : ¿globalización o integración subregional?" En: Gregorio Recondo (comp.). *Mercosur : la dimensión cultural de la Integración*. Ediciones CICCUS, Buenos Aires, 241-277.
- Vila, Pablo (1993). "Las disputas de sentido común en la frontera norte. El 'otro' en las narrativas de juarenses y paseños". XIII Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas, México.
- Williams, Raymond (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Ediciones Paidós, Barcelona-Buenos Aires.