PRODUCCIÓN CULTURAL DE PERUANOS EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES: LA PRÁCTICA DE DANZAS FOLKLÓRICAS

SILVIA BENZA SOLARI

En este trabajo me acerco al análisis de determinadas prácticas de grupos de residentes peruanos en Buenos Aires, en particular, los grupos de baile folklórico. Ilustraré esta problemática con datos extraídos en mi investigación de campo, a través de entrevistas y material impreso que circula en la colectividad.

Tomando en cuenta la complejidad de la migración de ciudadanos peruanos a Buenos Aires, vemos que en estos grupos se produce una particular mediación de elementos sociales e individuales, materiales y simbólicos tanto de la sociedad de origen como de la sociedad receptora. Los migrantes peruanos en la ciudad de Buenos Aires que participan de agrupaciones artístico-culturales movilizan un capital cultural con el cual arriban a la Argentina.

Este capital cultural influye sobre los consumos, gustos y valores en los que se insertan, superponiéndose con diversas tramas culturales. Al mismo tiempo, da continuidad y reformula contenidos simbólicos tanto étnicos como nacionales. La práctica y difusión de las danzas folklóricas en Buenos Aires nos permiten ver cómo la producción cultural que responde a la construcción y reafirmación de identidades atenúa la ruptura temporal-espacial producto de la migración y posiciona positivamente al migrante tanto en la sociedad local como en la comunidad de migrantes.

La noción de campo de Pierre Bourdieu, entendido como un ámbito en el que se produce un sentido común, con una lógica y necesidades propias, puede ayudarnos a entender las principales características de tal mediación. Para que funcione un campo, "es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los hábitus que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etc. " (Bourdieu, 1993 : 136).

Una manera de distinguir al campo, consiste en definir el tipo de capital que está en juego. Este capital puede definirse entonces como el conjunto de bie-

nes acumulados que se producen, se distribuyen, se consumen, se invierten, se pierden. El capital cultural, está ligado a conocimientos y artes. Se puede presentar en estado incorporado -habitus-, bajo la forma de ideas, valores, conocimientos, etc., en estado objetivado, bajo la forma de bienes culturales, cuadros, instrumentos, etc., o en estado institucionalizado: títulos escolares, etc. (Gutiérrez, 1995).

Focalizando aún más nuestro interés, nos referiremos al campo artístico, que definido por García Canclini, constituye "...el complejo de personas e instituciones que condicionan la producción de artistas y median entre la sociedad y la obra, entre la obra y la sociedad..." (García Canclini, 1984). La estructura del campo de dichos grupos puede definirse en función de diferentes instituciones que conforman relaciones de fuerza: Instituciones oficiales: Embajada del Perú, Consulado del Perú. Instituciones que realizan actividades culturales: "Perú Club Privado", Asociación de "Damas Peruanas", Centro cultural peruano, Hermandad del Señor de los Milagros, centros culturales barriales, colegios, Academias de danza. Instituciones con fines comerciales: Correos privados, restaurantes, peñas, medios de prensa, programas de radio, salseras. Instituciones que realizan tareas de asistencia social: Iglesia Bautista del Centro, Comisión Católica de Migraciones.

Es por medio de toda esta red o engranaje, que los migrantes establecen relaciones artístico productivas entre sí, y realizan sus ensayos y espectáculos. Dichas instituciones brindan cierto tipo de "patrocinio", "reconocimiento", "apoyo". Cabe aclarar, que si bien consideramos importante prestar atención a las relaciones entre "instituciones sociales" y "productores culturales", concordamos con los planteos de Raymond Williams, para quien deben tenerse en cuenta también las formaciones. El concepto de formación, como distinción operativa, permite visualizar los casos en los que la "...organización cultural no ha sido, en ningún sentido corriente, institucional..." (Williams, 1982).

En esta articulación entre productores, instituciones y formaciones, se pone en juego el capital social, ligado a un conjunto de relaciones estables, " a la posesión de una red durable de relaciones más o menos institucionalizadas de interconocimiento y de interreconocimiento; o en otros términos, a la pertenencia a un grupo, como conjunto de agentes que no sólo están dotados de propiedades comunes... sino que también están unidos por lazos permanentes y útiles" (Bourdieu, 1980: 2). Además, se despliega un capital simbólico, que consiste en un sobreañadido de prestigio, legitimidad, reconocimiento.

Identificaremos dos elementos propios de toda formación cultural moderna: su organización interna y las relaciones que las mismas mantienen al exterior de la agrupación. Asimismo, veremos cómo dichos elementos se entrecruzan con

la reorganización del habitus de los integrantes en función de criterios étnicos y artísticos.

ORGANIZACIÓN INTERNA Y RELACIONES EXTERNAS DE LOS GRUPOS DE BAILE FOLKLÓRICO

Con respecto al primer punto, vemos que la pertenencia a dichas agrupaciones no implica ninguna clase de afiliación formal. No existe ningún tipo de "inscripción" ni "cuota mensual" requerida para integrarlas. La organización de las mismas gira en torno de los ensayos así como también de las presentaciones ante un público argentino y/o peruano. Se produciría entonces una suerte de "identificación grupal" en los momentos de los ensayos, y al mismo tiempo, una organización en torno de "manifestaciones colectivas públicas" como las presentaciones.

El lugar de encuentro para los ensayos, se vincula con algunas de las instituciones del campo artístico, económico y social ya mencionadas: en algunos casos son centros culturales barriales, en otros la Comisión Católica de Migraciones o Instituciones Evangélicas. También podemos mencionar los locales que brindan algunas salseras[1]. En cuanto a las presentaciones, las mismas tienen lugar en las instituciones arriba mencionadas, así como en teatros, ferias de colectividades, fiestas de otras colectividades.

Asimismo, destacamos a la "academización" como uno de los efectos que produce la especialización del hábitus dancístico, acercándose al proyecto de trabajo de los grupos a la "escuela" (Williams, 1981), con maestros, que no necesariamente establecen relaciones institucionales directas con sus "alumnos" o "discípulos". Esta informalidad en la transmisión del hábitus otorga particularidad a estas formaciones, cuyas relaciones externas se desplegarán conformando relaciones de especialización y relaciones alternativas, conformando estilos y propuestas artísticas específicas. Dicha especialización se relaciona con la existencia de géneros dancísticos, que responden a clasificaciones sociales, étnicas, y geográficas. Por otro lado, las relaciones alternativas se conforman basándose en el capital cultural de los grupos de baile, que ofrece medios alternativos para la producción de obras artísticas. En este sentido, destacamos al vestuario, como capital cultural objetivado, así como a los recursos físicos inherentes, -pasos de danza, movimientos y desplazamientos-, como componentes que dotan de un contenido "alternativo" a dichas prácticas.

Cabe destacar que los productores culturales que dan sentido a estas formaciones poseen esa "complicidad objetiva que subyace a todos los antagonismos"

(García Canclini, 1986). El capital cultural con el que se arriba a Argentina que se pone constantemente en juego está dado por el conocimiento del lenguaje dancístico y musical y por las habilidades para su ejecución ante un público.

RECONFIGURACIÓN DEL *HABITUS*

Consideramos oportuno también mostrar los mecanismos por los cuales dichas prácticas culturales se reterritorializan. La noción de hábitus de Bourdieu, permite 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.

Según Bourdieu, el habitus está conformado por el "sistema de esquemas adquiridos que funcionan en estado práctico como categorías de percepción y de apreciación o como principios de clasificación, al mismo tiempo que como principios organizadores de la acción" (1981). El hábitus es también, interiorización de la exterioridad, lo social y lo histórico incorporado, encarnado en el cuerpo, como una segunda naturaleza.

Cuando profundizamos nuestro análisis sobre las sensaciones de los bailarines al ejecutar las danzas, así como las representaciones y clasificaciones sobre el significado de las danzas ejecutadas, comprendemos todo un espectro de capital cultural interiorizado en cada migrante con el cual se arriba al país receptor.

Nuevos contextos, así como nuevas condiciones objetivas, conforman instancias que harán reformular tales disposiciones. Refiriéndose al hábitus, Appadurai señala que los cambios generales en las condiciones globales de vida hacen que el énfasis esté puesto en la capacidad de invención y de improvisación, que "...está siempre deslizándose y despegando, ...el hábitus ahora tiene que ser reforzado cuidadosamente en vista de mundos de la vida que están frecuentemente fluyendo..." (Appadurai, 1991), asentándose sobre la capacidad de invención y de improvisación del agente social.

La reconfiguración del hábitus conlleva a su vez cambios en el componente del capital cultural y en la estructura del campo. La interacción que se da entre los grupos de baile, en tanto formaciones, y las instituciones de la colectividad peruana y de la sociedad mayor, inciden en el tipo de repertorio elegido y en las interacciones entre los mismos. A través de la práctica de la danza y de la participación en los grupos de baile, los migrantes "...actualizan...vuelven acto las disposiciones del habitus que han encontrado condiciones propicias para ejercerse..." (García Canclini, 1986).

Al preguntar a los integrantes de los grupos de baile peruano (de nacionalidad peruana, boliviana y argentina), encontramos dos tipos de experiencia bien diferenciados: 1) aquellos que demuestran conocer el baile por su práctica en contextos familiares, y 2) aquellos que tienen experiencia de participación en algún grupo. Cada uno de estos contextos definirá el grado de especialización de los movimientos corporales y del corpus danzario. Veamos cuál es la experiencia de aquellos que bailaban en contextos familiares.

> *"...Nunca me había animado a bailar en ningún grupo, me daba vergüenza la gente, -bailaba- en mi casa, en las fiestas no escuchábamos salsa. A lo sumo alguna cumbia. Lo que más escuchábamos eran huaynos, música criolla y ahí es cuando yo bailaba de chiquito. Mis tías, mis papás, me corregían, así sí, así no..."*

> *"...En mi casa haciamos actuaciones por el Día de la Madre. Niños y grandes cerrábamos la calle y bailábamos marinera, Chayanne. Siempre me llamaba más la atención el negro. Bailé en las actuaciones del colegio. Y en la tele en el programa de Tulio Loza, imitando a "Sopa de Caracol". Aquí bailé salsa en el programa de Canal 2..."*

Por otro lado, encontramos otro tipo de experiencias, que dan cuenta de la existencia de circuitos de especialización de danza. Los bailarines con experiencia en grupos de baile, manifiestan opiniones como la que sigue:

> *"...Yo bailé en el Museo de Arte. De ahí me llevaron a Arguedas...ahí tomé cursos sueltos de huaylash, puneña y de ayacucho. De negro, poco...allá se baila la esencia. acá todo se mezcló. Se mezclan los estilos. ...En Perú era diferente porque los sábados y domingos se practicaba todas las tardes y también en la semana..."*

> *"...Nosotros éramos un grupo de chicos argentinos que bailaban folklore, cualquier folklore... pero lo veíamos como una forma de aprender, de divertirnos mucho, de conocer, de viajar sin pagar un peso, y aprender, yo aprendí muchísimo..."*

En el caso de los hijos de migrantes, vemos que también se le da importancia a los grupos de danza en Perú:

"...De mis idas a Perú te digo que me encanta. Más que ir a ver a mi familia en realidad te digo que fuí movida por el grupo. Fuí para ir a conocer grupos, peñas, aprender más. Desde que estoy en el grupo he ido tres veces...lo bueno es que me dí cuenta que en el grupo no estamos alejados de lo que se hace allá...he buscado videos, me he pulido con los pasos..."

El nuevo contexto migratorio en el que se inserta el migrante, permite reorganizar las disposiciones adquiridas, entrando en el terreno de lo que García Canclini denomina praxis, ya que se producen nuevas prácticas individuales, así como nuevos esquemas de percepción, pensamiento y acción. La tarea de muchos bailarines consiste pues en reorganizar ese habitus, asumir en este nuevo contexto la tarea de ejecutar, diseñar y transmitir un corpus danzario.

"...Es muy difícil transmitir, y es muy difícil coordinar a mucha gente, creo que toda la gente que está ahora a cargo de los ensayos, éramos todos pendejos, ahora hemos todos recorrido un camino, y es todo distinto...hay un cariño construído, yo crecí también, hay un cariño construído..."

"...Antes me gustaba más bailar que ahora. Ahora disfruto más cuando veo las coreografías que armo. También me gusta bailar pero disfruto mucho del trabajo de armar una danza. Todos hemos aprendido a bailar y luego a enseñar, a transmitir..."

Ahora bien, es la peruanidad algo uniforme? La representación de lo peruano no es ni invariante ni homogénea para todos los actores en juego. El capital cultural presente en dichas agrupaciones se transforma en un terreno de disputas. Lo que se pone en juego es quién y cómo representar al Perú, cumpliendo el repertorio de los grupos de baile un papel estratégico a la hora de representar la nacionalidad. Tanto la especialización del hábitus en el nivel de las formaciones, como el prestigio, la legitimidad y el reconocimiento -capital simbólico-, producen efectos sobre la diversificación del campo.

Los integrantes de los grupos representan diversos géneros dancísticos y musicales: el género de música y danzas "afro", el género de música y danzas "andinas", y el género de música y danzas "criollas".

"... 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 dió en un saber imaginario que cada grupo se especializa en determinado tipo de danzas..."

El grupo originario, denominado "Kaymillajtay", integraba en su repertorio dos especialidades bien diferenciadas : "afro" y "andino" , que se complementaban con lo "criollo". Esta clasificación dada por los integrantes de los grupos responde en gran medida a la clasificación que ofrecen los conjuntos de baile folklórico en Perú, intentando abarcar el mundo cultural peruano. El grupo "Kaymillajtay", -que en lengua quechua significa "Esta es mi tierra"- subordinaba entonces estas variedades a un conjunto clasificador más amplio, el de la nacionalidad peruana.

Entre 1992 y 1994 los sub-grupos adquieren autonomía y se producen fragmentaciones en el seno del Kaymillajtay. Esta división se produjo siguiendo las líneas que delimitaba la clasificación básica anterior: el grupo especializado en danzas "afro" y el grupo dedicado a la difusión de lo "andino".

El siguiente cuadro permite ver los factores que inciden en la reconfiguración del hábitus dancístico.

Cuadro N° 1. Reconfiguración del *habitus* dancístico

HABITUS	Esquemas de conocimiento y acciones corporales incorporadas desde la infancia. Práctica de danzas folklóricas en grupos (saber especializado)
PRÁCTICA	Esquemas que se activan en la migración, ante el hecho de ser peruano en Buenos Aires.
PRAXIS	Exigencias sociales al migrante. Sociedad receptora en general y público que asiste a los espectáculos.

Estas subdivisiones pasaron a cumplir un papel análogo al que cumplía el conjunto mayor, equiparándose con un conjunto clasificador más amplio, el de la nacionalidad peruana. En 1993 se produce una nueva fragmentación, la del ballet Kaymillajtay. Se crea el Ballet "Nuevos Aires del Perú", que representa tanto danzas "andinas", danzas "criollas" y danzas "afro".

En relación a esta disputa por la representación de lo peruano, podemos tomar el caso de una bailarina de danzas afro, que asume tanto su nacionalidad peruana como su ascendencia africana, y al mismo tiempo afirma la existencia de

un Perú originario, el indio. Por eso el "huayno", indio en su origen, representa más integralmente al capital simbólico peruano.

> *"Yo soy peruana, los primeros habitantes del Perú fueron indios. Yo soy peruana pero mis ascendientes vienen de Africa. El "huayno" es el verdadero Perú. El que no conoce Cuzco no es un verdadero peruano. Y ahora más que estoy en un país ajeno, más me identifica. El "huayno" es el escudo para abrirse, que el sol se corra y valorar la belleza"*

Por otro lado, el hecho de que estos grupos produzcan danzas para muestras o shows, hace que tomemos en cuenta la importancia del público como factor 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.

> *"... El público argentino, 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..."*

> *"...La danza "afro", al argentino le gusta, nunca la vió, 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..."*

MIGRACIÓN Y PRÁCTICAS HÍBRIDAS

La reformulación de lo nacional y de lo extranjero puede visualizarse claramente en algunas de las presentaciones de los grupos. Es muy frecuente escuchar de los locutores argentinos : "...Y a continuación, directamente desde el Perú...". Muchos de estos grupos han realizado presentaciones fuera de la Argentina. El caso más llamativo es el de las presentaciones que se realizan periódicamente en Sudáfrica, donde estos grupos van en representación de la nación peruana.[2]

"...Cuando fuimos a Sudáfrica, el presentador dijo: "muy lindos estos bailes, parecidos a los mexicanos. El presentador o nosotros tendríamos que haberlo explicado mejor pero casi no sabíamos inglés. Pero después pensé que si una tribu Zulu vendría acá dirían : "miren a esos negritos vestidos con taparrabos", porque aquí eso es desconocido. Para ellos hablar de Sudamérica, Perú, es muy lejano..."

Cuadro N° 2. Repertorio de los grupos de baile

1987 - 1992	**Conjunto "Kaymillajtay"** Representaba danzas "andinas" - danzas "criollas" - danzas "afro"	
1992	**Conjunto "Kaymillajtay"** Representaba danzas "criollas"- danzas "andinas"	**Ballet "Afro-peruano"** Representaba danzas "afro" - danzas "criollas"
1993 a la fecha	**Conjunto "Kaymillajtay"** Representa danzas "andinas" - danzas "criollas" - "danzas afro"	**Ballet "Afro-peruano"** Representa danzas "afro" - danzas "criollas"
	Conjunto "Nuevos Aires del Perú" Representa danzas "andinas" - danzas "criollas" - danzas "afro"	

El fenómeno de la desterritorialización se manifiesta desde el hecho de que muchos de los integrantes de estos grupos no provienen únicamente del territorio denominado "Perú", muchos de ellos son de "Argentina" y de "Bolivia". Podríamos preguntarnos si por medio de estas prácticas las culturas pierden relación exclusiva con su territorio, pero ganan en comunicación y conocimiento.

Tomando en cuenta la situación de ilegalidad y desocupación o subempleo en la que se encuentran la mayoría de los migrantes, vemos que la participación en estos grupos otorga diferentes parámetros identitarios. Un fenómeno llamativo es

el que tiene lugar en las presentaciones, en las que se realizan comportamientos ritualizados. Por medio de éstas, el migrante encubre el status otorgado por la sociedad receptora, el de "migrante ilegal", "ladrón", y muestra su peruanidad "patriótica" o "festiva".

En este sentido, resulta ilustrativo el trabajo de Turino sobre la "Asociación Regional Conima", conformada por migrantes del sur de Puno residentes en Lima. El autor señala que uno de los prerequisitos para pertenecer a dichas instituciones es la de tocar en el grupo musical del Centro Social, siendo esta actividad un indicio claro de "...los sentimientos positivos cada vez mayores que los migrantes tienen con respecto a su identidad serrana -como producto de una- selección de una actividad emblemática que era tanto eficaz como relativamente segura para expresar su identidad en público..." (Turino, 1992)

El vínculo de estos grupos con Salseras y con academias de danza permite entrever aquella "agonía de las colecciones" tan mecionada por García Canclini. Según el autor, "...es el síntoma más claro de cómo se desvanecen las clasificaciones que distinguían lo culto de lo popular y ambos de lo masivo..." (García Canclini, 1990). Encontramos que muchos de los bailarines y músicos de estos grupos integran también orquestas de salsa, o trabajan dando clases de salsa en Salseras. Algunos de ellos integran el plantel docente de academias de danza. Existe pues, una interacción especial entre estos ámbitos. Los directores de las academias de danza se ven interesados en lo popular, y en encontrar nuevos mercados, y las agrupaciones de baile folklórico de migrantes buscan reconocimiento e institucionalización.

El caso de la salsa, merece un posterior estudio. Pero podemos adelantar que la misma como fenómeno de hibridación permite la integración de todos aquellos peruanos que conforman las distintas agrupaciones. Bailando salsa se juntan todos. Nuevamente "Somos Todos peruanos". También permite una particular interacción entre la sociedad de origen y la sociedad receptora. Así nos cuenta el dueño de una Salsera:

> *"...La integración entre un peruano y un argentino es a través de la salsa...los peruanos fueron los iniciadores de ese ritmo aquí en la Argentina y ellos provocaron que hoy la salsa se está imponiendo acá en la Argentina... la integración se da porque la salsa es integración..."* (dueño de una Salsera).

Este tipo de prácticas han suscitado reacciones diversas y han reconfigurado las preguntas sobre la identidad peruana en Buenos Aires.

"...La ausencia de convocatoria, a eventos de trascendencia moral y civil, hacen que nos olvidemos de nuestra situación actual y nos sumerjamos en el mundo bailantero, haciéndonos parecer que así vamos a parecer más peruanos..." ("Nueva Imagen", Junio 1997).

CONCLUSIONES

Acercándonos al campo de producción cultural de los grupos migrantes podemos dar cuenta de la existencia de un capital cultural, social y simbólico específicos. También encontramos que a partir de este capital se constituyen modalidades distintivas de operacionalizar sobre el nuevo contexto de la sociedad receptora. El hábitus, 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. En el contexto migratorio el hábitus dancístico se reconfiguran, constituyendo el público y la audiencia factores a tener en cuenta.

Estas prácticas culturales se insertan en un proceso globalizador, en el cual se "incrementan las opciones organizacionales", lo universal y lo particular se redefinen, siendo oportuno referirse a una "universalización de los particularismos" o a una "valorización global de las identidades particulares" (Robertson, citado por Neverdeen, 1994). 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.

NOTAS

1 Los entrevistados también mencionan sus propias casas como lugares de ensayo.

Con respecto a los viajes a Sudáfrica, nos comentaban los integrantes de "Amerindia", Ballet conformado en su mayoría por migrantes bolivianos, que en Bolivia ellos fueron muy criticados por asistir a este concurso sin vivir en territorio boliviano.

BIBLIOGRAFÍA

APPADURAI, A. 1991. "Etnopaisajes globales. Notas e interrogantes para una antropología transnacional". En : Richard G. Fox (ed.). *Recapturing Anthropology, Working in the Present*. Santa Fe, Nueva México: School of American Research Press, Cap. 10)

BAYARDO, R. 1993. "La cultura de la economía y la gestión cultural". En prensa en : *Seminario La Gestión Cultural de la Ciudad ante el próximo milenio*. Buenos Aires, 26 al 28 de septiembre de 1994. Dirección General de Acción y Promoción Cultural, Subsecretaría de Cultura. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

BOURDIEU. P. 1996. *Cosas Dichas*. Gedisa.

BOURDIEU. P. 1990. *Sociología y Cultura*. Grijalbo. México.

GARCÍA CANCLINI, N. 1990. *Culturas Híbridas*. Grijalbo. México.

GARCÍA CANCLINI, N. 1986. *Desigualdad Cultural y Poder Simbólico. La Sociología de la Cultura de Pierre Bourdieu*. Escuela Nacional de Antropología e Historia. Instituo Nacional de Antropología e Historia. Cuaderno de Trabajo N° 1. México.

GUTIERREZ. A. 1995. *Pierre Bourdieu. Las prácticas sociales*. Editorial Universitaria. Universidad Nacional de Misiones. Posadas.

MARTÍN. A. 1993-94. "Entre el folklore y los negocios: las murgas de carnaval en Buenos Aires". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XIX. Buenos Aires.

MARTÍN. A. 1997. *Tiempo de Mascarada. La Fiesta del Carnaval en Buenos Aires*. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Buenos Aires.

NEVERDEEN. J. 1994. "Globalization as Hybridization". *International Sociology*. Vol.9 N° 2.

SONNTAG. H. Y ARENAS. N. 1995. "Lo local, lo global, lo híbrido. Aproximaciones a una discusión que comienza". *Primera Reunión de América Latina y el Caribe del programa gestión de las transformaciones sociales*. Comisión Nacional Argentina de Cooperación con la Unesco. Buenos Aires.

TURINO. T. 1992. "Del esencialismo a lo esencial: Pragmática y significado de la interpretación de los sikuri puneños en Lima". *Revista Andina*. N° 2.

WILLIAMS. R. 1982. *Sociología de la Comunicación y del Arte*. Paidós. Barcelona.

FUENTES

Diario El Peruano en el Mundo. Números de 1997.

Revista Nueva Imagen. Números de 1997.

Programa de actividades del Ballet Kaymillajtay. 1997.