

**“PINTANDO DANZAS, CREANDO NACIÓN”:
LAS DANZAS FOLKLÓRICAS Y EL DILEMA POSTCOLONIAL
EN BOLIVIA ***

**“Painting dances, making nation”:
folk dances and postcolonial predicament in Bolivia**

JAVIER MERCADO GUERRA¹

Resumen

En este artículo se propone una aproximación iconográfica hacia la obra *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)*, del multifacético artista boliviano Melchor María Mercado. Centrados específicamente en aquellas pinturas relacionadas con danzas en las cuales figuran, como actores principales, algunos grupos indígenas y mestizos, se propone que estas representaciones visuales formarían parte de un mecanismo por medio del cual se estaría estableciendo un ejercicio de poder representacional destinado a configurar una idea de incorporación subordinada de los sectores subalternos al imaginario nacional boliviano.

Palabras clave: danzas folklóricas, antropología visual, postcolonialidad, imaginarios nacionales, Bolivia.

Abstract

In this paper we proposes an iconographic approach to the piece *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)*, belonging to the multifaceted Bolivian artist Melchor Maria Mercado. Focusing specifically on those paintings related with dances in which key players are indigenous and mestizo groups, it is proposed that these

* Este texto fue presentado en el apartado “Expresiones estéticas, representaciones identitarias y prácticas artísticas en Iberoamérica”, dentro del *Encuentro Bicentenario*.

¹ Licenciado en Historia por la Universidad de Chile, Magíster © en Estudios Latinoamericanos por la misma universidad y actualmente becario CONICYT-Beca Chile para estudios de postgrado en Antropología Social y Cultural en la Universidad Autónoma de Barcelona. Contacto: jmercado.guerra@gmail.com.

visual representations form part of a mechanism by which it would be establishing an exercise of representational power aimed at setting up an idea of subordinate incorporation of subaltern subject to the Bolivian national imaginary.

Key words: folk dances, visual anthropology, postcoloniality, national imaginary, Bolivia.

La construcción de los Estados nacionales fue particularmente compleja en los países andinos como Bolivia, Ecuador y Perú, donde las profundas divisiones étnicas, culturales y de clase entraron en conflicto con el establecimiento de los principios ilustrados de libertad, igualdad y ciudadanía, conformando así una contradicción inherente al proyecto postcolonial de modernidad pretendido por las elites criollas (Larson, 2000, p. 558). Sin embargo, y más allá de la gestión política formal del proceso, considero que existe muy poca claridad aún respecto a los mecanismos concretos mediante los cuales se fue configurando y expresando el problema de la contradicción postcolonial en América Latina durante el siglo XIX. De esta forma, y siguiendo en parte la propuesta de Silvia Rivera Cusicanqui (2010), sostengo que es necesario establecer una cierta “sociología de la imagen” que permita específicamente dar cuenta de la colonialidad implicada en el nuevo sistema de dominación que comenzaba a configurarse, ya que “es evidente que en una situación colonial, lo ‘no dicho’ es lo que más significa; las palabras encubren más que revelan, y el lenguaje simbólico toma la escena” (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 13).

De esta forma sugiero realizar un ejercicio de interpretación dirigido a comprender la experiencia postcolonial latinoamericana, donde ‘lo visual’ se constituya en el eje estructurante de las significaciones sociales. Para ello, centraremos nuestras miradas en un caso específico enfocado en Bolivia. En primer lugar, abordaremos parte del debate respecto a la incorporación de una perspectiva postcolonial en la situación latinoamericana y boliviana específicamente, para luego, por medio de una aproximación iconográfica hacia la obra *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)* del multifacético artista boliviano Melchor María Mercado, establecer una reflexión orientada hacia la interpretación de algunas de las principales significaciones implicadas en esta obra pictórica. Se considerarán en el análisis aquellas pinturas relacionadas con algunas danzas en las cuales figuran, como actores principales, grupos indígenas y mestizos quienes por aquella época -a mediados del siglo XIX- estaban siendo incorporados progresivamente al imaginario nacional boliviano. Propongo, en este sentido, que estas representaciones vi-

suales formarían parte de un determinado mecanismo por medio del cual se estaría estableciendo un ejercicio de poder representacional destinado a configurar una idea de incorporación subordinada de los sectores subalternos (indios y mestizos) al imaginario nacional boliviano. Esta paradójica "incorporación para la exclusión" estaría determinada por una representación de los sectores subalternos en el marco de "lo exótico", pero también factible de constituirse en la base de una emergente identidad nacional; situación que estaría dando cuenta de las asimetrías de poder y las contradicciones características de la situación postcolonial latinoamericana.

Para finalizar, sugiero que este mecanismo representacional de la postcolonialidad boliviana configurarían un marco apropiado para comprender no solo la matriz ideológica que dio vida a estas representaciones pictóricas de danzas tradicionales en el siglo XIX, sino que también constituiría un marco de comprensión válido para el estudio comparado de la actual producción etnográfica visual relativa a las expresiones folklórico-religiosas en Bolivia. En este sentido, presento un breve comentario autocrítico respecto a la propia labor de registro visual que he llevado a cabo durante mis trabajos de campo en algunas festividades folklórico-religiosas en Bolivia, intentado dejar en evidencia hasta qué punto en nuestros mismos trabajos de investigación podemos estar reproduciendo, involuntariamente, determinadas ideas legitimadoras de las contradicciones postcoloniales.

El dilema postcolonial en América Latina y Bolivia

La mayoría de los estudios sobre la postcolonialidad latinoamericana parten de la propuesta de Benedict Anderson respecto a la construcción cultural del nacionalismo entendido como una "comunidad imaginada" (1997). En uno de los capítulos de su clásico texto, Anderson aborda específicamente el problema de por qué las elites criollas latinoamericanas concibieron en una época más temprana que Europa la idea moderna de nacionalidad. Desestimando algunas de las explicaciones tradicionales, Anderson propone -a muy grandes rasgos- que la difusión del "capitalismo impreso" (principalmente periódicos) habría colaborado para establecer una "comunidad políticamente imaginada" en una escala intermedia donde los ciudadanos se consideraran unidos territorialmente en un concepto emergente de soberanía (Anderson, 1997). Sin embargo, esta explicación de Anderson falla en un aspecto fundamental, ya que las nuevas repúblicas no se fundamentaban en lazos horizontales de confraternidad e igualdad entre los ciudadanos, sino que

más se sustentaban en el mantenimiento de lazos verticales de dominación (Lomnitz, 2001).

Esto constituye sin lugar a dudas uno de los elementos clave para el análisis de la postcolonialidad latinoamericana. De hecho, tal como establece Mark Thurner en su estudio sobre el Perú postcolonial, las elites criollas se libraron de la decadente metrópolis cuyos representantes todavía monopolizaban los privilegios políticos y económicos en las colonias; pero el descontento de las elites criollas estuvo al mismo tiempo estimulado por el miedo a la movilización política de las clases bajas conformadas por indios o esclavos negros (Thurner, 1997, p. 3). Un rasgo que demuestra claramente la conflictiva relación entre las elites criollas y los sectores subalternos postcoloniales -particularmente en los países andinos-, es la inexistencia de un discurso o una retórica de exaltación de los indígenas como fundamentos de la nueva nación. Muy por el contrario, durante las primeras décadas del siglo XIX, en el Perú postcolonial muchos criollos albergaban oscuros recuerdos de las masas indígenas levantadas durante los primeros años de la década de 1780. Este recuerdo imborrable significó que “lo Inca” fuese tímidamente resucitado por los criollos, quienes consideraban al indígena como una antigua nación ubicada en la distancia del pasado “clásico” (Thurner, 1997, p. 9).

De esta forma, Thurner sostiene –invirtiendo la propuesta de Anderson- que en realidad los criollos latinoamericanos de los países andinos imaginaron más bien una “comunidad inimaginada” (Thurner, 1997, p. 12). En Bolivia, específicamente, el choque entre colonialismo y modernidad repercutió en todos los ámbitos de la república, dejando una clara evidencia de que el pasado colonial estaba profundamente arraigado. De hecho, Bolivia fue el último país de las repúblicas andinas en abolir el tributo, en 1874, pero aun así, las castas continuaron estructurando y legitimando las formas cotidianas de explotación del indígena hasta por lo menos mediados del siglo XX.

En este sentido, considero interesante cuestionarnos acerca de las diversas instancias de expresión de esta singular y agudizada contradicción postcolonial en Bolivia. Sostengo que efectivamente existieron algunos mecanismos expresivos que llegaron a constituirse, a nivel simbólico, en un espacio privilegiado donde la sociedad civil ha podido desarrollar un debate constante acerca de la construcción de un imaginario sobre la “bolivianidad”. A partir de esta consideración, propongo adentrarnos en la interpretación de lo que llamo como la “política del folklorismo” en Bolivia.

La política del folklorismo y los primeros intentos por "imaginar" una nación

A través de un interesante análisis etnográfico del famoso y "patrimonializado" Carnaval de Oruro en Bolivia, el antropólogo Thomas Abercrombie señala que todas las danzas representadas en esta festividad participan de una macronarrativa de la conquista y la conversión. Pero a su vez, estas las danzas también representarían "una historia sobre la lucha del ciudadano boliviano por tener una identidad." (Abercrombie, 1992, p. 282).

El hecho de que las elites urbanas de Bolivia se "disfracen de indios" para realizar este drama litúrgico, constituye, para Abercrombie (1992, 2003, 2006), un claro indicio de que estamos frente a un mecanismo semiótico que adquiere sentido a través de una dramatización pública de lo que denomina como el "romance postcolonial" boliviano. Debido a que las elites urbanas, al abrazar el amor patrio, terminan con sus brazos alrededor de unos alter-ego esencializados que se han hecho atractivamente exóticos, se estaría recurriendo al mismo tipo de maniobras simbólicas que caracterizaban a los proyectos coloniales (Estenssoro, 1992). Así, los nacionalistas bolivianos recurren a una depurada técnica semiótica que les permitiría ser sus propios indios y al mismo tiempo trascenderlos a través de dramas celebratorios que invocan el viejo tópico cristiano del teatro misionero.

Coincido con Abercrombie en el hecho de considerar que el "folklore" religioso en Bolivia, expresado a través de danzas y festividades religiosas, constituye un área altamente fructífera para el análisis de los complejos mecanismos simbólicos que dan vida a las cambiantes y complejas (o "abigarradas", como diría Rivera Cusicanqui, 2010) configuraciones identitarias de esta república andina. Desde esta perspectiva, propongo realizar una especie de reconstrucción genealógica de lo que designo como la "política del folklorismo" en Bolivia. Entiendo por "folklorismo" el proceso mediante el cual una determinada práctica cultural tradicional (lo que comúnmente se conoce como expresión folklórica) deviene en "instrumento de la nueva sociedad de tipo urbana, asignándole unos usos estéticos, comerciales y sobre todo ideológicos" de forma tal que el folklore deviene en folklorismo (Martí, 1996, p. 11). Esta "política del folklorismo" en Bolivia, así como también en otros países andinos, constituiría un eficaz mecanismo simbólico donde no solo se imponen las significaciones sociales que las élites republicanas van construyendo respecto a sus conciudadanos subalternos, sino que también se constituiría en un campo performa-

tivo de la realidad sociocultural donde se discuten y re-significan constantemente las definiciones identitarias, en este caso, del ser “boliviano”.

Melchor María Mercado, ¿un extranjero en su propia tierra?

Melchor María Mercado nació en 1816 en la actual ciudad de Sucre, llamada Chuquisaca por aquellos años. Proveniente de una familia criolla de estratos medios, pudo ser uno de los pocos privilegiados en acceder a la educación formal. Su militancia liberal lo llevó a ser desterrado durante el gobierno de Isidoro Belzú (1848-1855) a la Amazonía boliviana. A partir de aquel destierro, Mercado comenzó a dar una forma más consistente a lo que sería su obra pictórica. Tal como establece Gunnar Mendoza en la introducción del *Album* de Mercado reeditado en 1991, el personaje central de las láminas que componen la obra es el indio, ya que de un total de 72 láminas, 49 pertenecen a representaciones de indios tanto de los Andes como de las tierras bajas amazónicas. Esta preferencia ya nos indica una clara voluntad del autor por establecer una representación situada en las bases mismas de dilema postcolonial, es decir, que refleja la contradicción entre una dominación ejercida por las elites blancas por sobre una gran mayoría indígena. En lo que respecta a este ensayo, quisiera centrarme específicamente en el asunto de la representación pictórica de determinadas danzas, ya que, como hemos visto, es un asunto que tiene profundas significaciones dentro de la experiencia sociocultural e identitaria en Bolivia.

La representación del carnaval paceño constituye, precisamente, una de las representaciones más claras sobre danzas (Fig. 1). Me parece relevante establecer de entrada que el ejercicio de interpretación que nos planteamos constituye un tripe juego de significados. Por una parte, Melchor María Mercado busca re-presentar a través del “ojo de su época” (Baxandall, 2000) lo que constituyen expresiones performativas, por ejemplo, del carnaval paceño. En segundo lugar, el paso de una instancia de expresividad que tiene valor únicamente en su puesta en escena, como ocurre con las expresividades coreográficas y musicales, marca un distanciamiento no solo temporal-cronológico en relación a nuestro propio emplazamiento, sino que también se produce en un vacío de significación que transforma radicalmente el elemento más relevante que constituye su puesta en escena en un objeto visual estático. Vaciado el soporte pictórico de ese rasgo performativo que caracteriza a la danza, en tercer lugar, retomamos nosotros su “carcaza” para especular sobre las posibles significaciones de estas pinturas en su propio contexto. Esto

constituye, a mi parecer, un triple juego de significaciones que debemos tener siempre presente.



Fig. 1. Lamina 40. "República Boliviana. Paz. Carnaval"

De todas formas, no está demás señalar también que el mismo ejercicio pictórico no es ajeno a esta problemática del "vaciado" de significaciones que implica el paso de una representación performativa a una configuración pictórica. En primer lugar, y siguiendo la propuesta de Michael Baxandall (2000), habría que establecer que la pintura es una práctica artística que adquiere sentido en relación con el equipamiento mental con que los hombres y mujeres de determinada época ordenan su experiencia visual, la que es altamente variable y culturalmente relativa; a esto se le denomina como el "ojo de la época". En segundo lugar, cabe señalar la importancia que tuvo la asociación entre movimiento del cuerpo y movimiento del alma en la configuración del canon pictórico renacentista que influyó gravitantemente en el desarrollo del arte visual. En este sentido, el mismo Baxandall (2000) sostiene que una de las cosas más relevantes a discutir sobre pintura durante el Renacimiento era sobre cómo los movimientos corporales correspondían a la condición mental de cada ser viviente.

Ambas consideraciones relativas al "ojo de la época" y la relación estrecha entre movimiento corporal y técnica pictórica, son extremadamente útiles a la hora de examinar las láminas de Mercado. El énfasis asignado por el autor a una manifiesta expresividad

coreográfica a través de la pintura de danzas nos remite claramente a una voluntad por proponer una relación entre mentalidad de los sujetos danzantes y expresividad corporal. Ya sean cholos paceños o cholos potosinos (Figs. 1 y 2, respectivamente), se puede establecer que Mercado intentó atribuir determinadas características identitarias (o mentales) a los grupos socio/étnicos representados danzando. Vemos claramente cómo la danza fijada en el texto visual sirve a los propósitos de construir símbolos nacionales, ya que, tal como establece Anca Giurchescu (2001), la danza constituye una expresión multidimensional que por lo mismo sirve a múltiples propósitos que pueden estar relacionados indistintamente con mensajes políticos, ideológicos, educacionales, religiosos o económicos. En este caso, parece claro que Mercado procede a una manipulación y transformación de una práctica cultural vernácula o tradicional -lo que se reconoce usualmente como folklore- en un instrumento “folklorístico” destinado a establecer una política cultural pedagógica sobre lo que constituye la “bolivianidad”.



Fig. 2. Lámina 14. “Instrumentos musicales (Región sur de Potosí)”

La elaboración de esta política cultural del “folklorismo” no consintió únicamente en la representación de danzas, sino que el elemento clave tendría que ver, a mi parecer, más bien con un aspecto técnico de las mismas pinturas. Se ha destacado constantemente que Melchor María Mercado habría tenido la osadía de desafiar determinados cánones

convencionales de la pintura, ya que su obra parece arrasar con la exactitud, la proporción, la perspectiva y otros aspectos sagrados para la pintura académica. En este sentido, Gunnar Mendoza establece que "Melchor María dibuja y pinta como un niño, en el sentido de que no le interesa la perfección sino la representación de lo que ve como él lo ve y como puede expresarlo" (Mendoza, en Mercado, 1991, pp. 42-44). Esta irreverencia, según Mendoza, sería otro de los elementos que acercaría a la obra de Mercado a un "canon popular", ya que al pueblo, según Mendoza, no le interesaría la perfección en el arte.

Sin embargo, por mi parte, difiero las consideraciones de Mendoza. En primer lugar, creo necesario señalar que está demostrado que Mercado poseía la suficiente destreza técnica como para desarrollar obras pictóricas que se acercaran al "canon dominante", pues se le habrían encargado algunos retratos de autoridades de la época (Fig. 3). Sin embargo, Melchor María decidió dar vida a sus láminas sobre las costumbres bolivianas a través de una "infantilización" de la expresividad pictórica. Creo, en este sentido, que podemos proponer dos explicaciones alternativas. Por una parte, es cierto que Mercado se basó en varios diarios de viajeros que recorrieron Bolivia durante la primera mitad del siglo XIX, especialmente, en los diarios de viaje del naturalista francés Alcide d'Orbigny. Desde esta perspectiva, podemos interpretar la "infantilización" pictórica desarrollada por Mercado como una estrategia semiótica destinada a significar una elaboración de la láminas "en terreno", es decir, una intencionalidad orientada a dejar demostrado que él estuvo ahí en el lugar donde se desarrolló la práctica social representada y que ahí mismo la retrató.

Por otra parte, podemos interpretar esta "infantilización" como uno de los mecanismos fundamentales que colaboran en la política de la "folklorización". En este sentido, la irreverencia de Mercado tendría un sentido político mucho más profundo y pertinente



Fig. 3. "Retrato del Dr. Casimiro Olañeta"

para el contexto en el cual se produjo la obra y que estaría relacionado con una voluntad por transfigurar las prácticas simbólicas vernáculas a representaciones pictóricas “folklorizadas” y banalizadas, aprehensibles fácilmente dentro de un imaginario nacional que reduce, integra y excluye las prácticas sociales de los sectores subalternos.

Las interpretaciones alternativas que he propuesto sobre la obra de Mercado me parecen mucho más atinentes al contexto del “ojo de la época” signado por la contradicción postcolonial. Más que expresiones de una especie de “vocación popular” -que correspondería más bien a otro periodo, el del mismo Gunnar Mendoza quizás-, la representación “infantilizada” que propone Melchor María Mercado me parece más cercana a una intencionalidad contradictoria de incluir las tradiciones indígenas y mestizas al imaginario nacional y, a la vez, relegarlas a un emplazamiento secundario en tanto expresiones de la infantilidad del pueblo. Desde esta perspectiva, el propio autor de las pinturas, pretendiendo reivindicar y exponer su forma singular de representar la diversidad natural y sociocultural de su incipiente nación, se emplaza en cierta medida como una especie de “extranjero en su propia tierra”, intentando emular el “canon” de viajero naturalista del Primer Mundo.



Fig. 4. Lámina 54. “Macheteros”

Es significativo, en este mismo sentido, que en la obra pictórica de Mercado exista una clara intención por integrar a este contradictorio imaginario nacional boliviano a las poblaciones indígenas de la Amazonía, por ejemplo, a través de la representación del baile de los "macheteros" de Moxos (Fig. 4). De esta forma podemos observar una intencionalidad por incluir a las poblaciones amazónicas dentro del imaginario nacional boliviano, precisamente en los momentos en que el Estado comenzaba a desarrollar una práctica de conquista y reducción de dichas poblaciones con el objetivo "teórico" de su socialización como ciudadanos bolivianos.

Esta breve revisión de algunas de las características que he considerado como más relevantes dentro de la obra de Melchor María Mercado, nos conducen, a mí parecer, a una reconsideración de las dinámicas postcoloniales en Bolivia. En este sentido, ¿podemos considerar estas representaciones visuales como prácticas incipientes de un multiculturalismo oficial, encubridor por excelencia de unas nuevas formas de colonización? Examinadas estas pinturas a través de un ejercicio que permita situarnos en un tipo de diálogo hermenéutico con lo que consideraríamos como el "ojo de la época" postcolonial del siglo XIX, me arriesgaría a responder afirmativamente. Resulta evidente que existen dinámicas solventadas por el poder postcolonial que cruzan transversalmente los siglos XIX y XXI, por lo que podemos considerar que las elites de ayer y de hoy

"adoptan una estrategia de travestismo y articulan nuevos esquemas de cooptación y neutralización. Se produce así una 'inclusión condicionada', una ciudadanía recortada y de segunda clase, que moldea imaginarios e identidades subalternizadas al papel de ornamentos o masas anónimas que teatralizan su propia identidad" (Rivera Cusicanqui 2010, p. 60).

Es evidente que en la actualidad las contradicciones configuradas a partir del siglo XIX aún no están resueltas en Bolivia. Si la situación colonial se caracterizó por la vigencia de dos repúblicas, la de los indios y la de los blancos (Turner, 1997), el paso hacia una sola república nacional fragmentada en dos sigue constituyendo el drama de muchos países andinos. Tanto Guillermo Mariaca como Rivera Cusicanqui coinciden en que es necesario encontrar una salida a las contradicciones postcoloniales a través de una verdadera interculturalidad descolonizadora, ya sea reivindicando un nosotros bilingüe y abigarrado, o bien reivindicando la necesidad de un proyecto de reconstitución de los sentidos sociales que apueste por una inclusión tensionada de las diferencias, ya no por ex-

clusión de la diversidad, sino como una interculturalidad en tanto desarrollo sostenible de la diferencia. De todas formas, recorrer esa distancia que divide a Bolivia y separa a sus ciudadanos de lo mejor de cada uno de ellos, constituye –siguiendo a Guillermo Mariaca– un asunto donde la creatividad y la ficcionalidad resultan altamente relevantes; se trata de un asunto de pasión más que de razón de Estado. Un asunto de poesía más que de política.

Consideración final. Una breve reflexión autocrítica

Para finalizar este ensayo, quisiera proponer una muy breve reflexión autocrítica acerca del trabajo etnográfico que he venido desarrollando en algunas festividades folklórico-religiosas de Bolivia. La verdad es que me veo en la necesidad de reparar en este asunto debido a la sorpresa que me generó el comparar parte de las fotografías que he ido registrado en mis periódicas estadias de investigación en Bolivia, precisamente, con algunas de las láminas contenidas en la obra pictórica de Melchor María Mercado.



Fig. 5. Lam. 116. "Sicuri. Guacatocora".



Fig. 6. Fotografía "Sicuri". Carnaval de Oruro 2009.

Fue precisamente esta constatación la que me llevó a reconsiderar la elaboración de registros audiovisuales en mis trabajos de campo. En primer lugar, y tal como hemos venido señalando, la representación visual constituye un mecanismo semiótico capaz de generar los más diversos significados, siempre dependiendo del contexto de interpretación y la experiencia visual del propio sujeto. Sin embargo, muchas veces como etnógrafos procedemos a la utilización de registros audiovisuales, principalmente a la fotografía, sin demasiada atención a nuestras experiencias visuales que determinan, en gran medida, qué y cómo estamos representando a través de lente. Ya lo decía el viejo Malinowski (1975) al reconocer que durante sus trabajos de campo recurrió a un "pintoresquismo" de la fotografía utilizándola únicamente en eventos que él mismo consideraba como importantes, perdiendo a su vez la oportunidad de registrar actividades cotidianas muy relevantes en términos documentales.

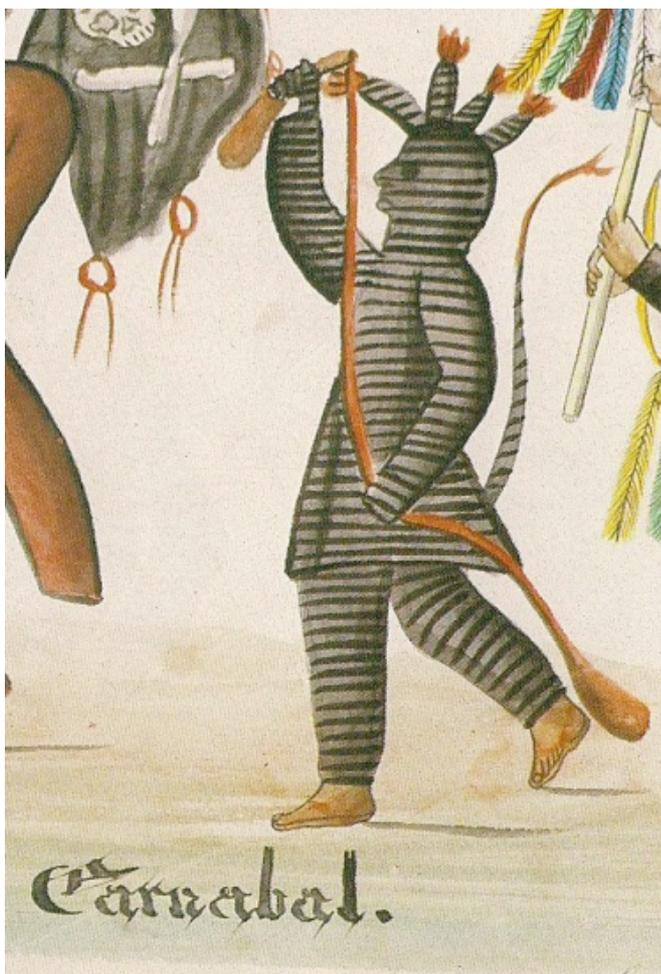


Fig. 7. Detalle lámina 41. "Carnbal".



Fig. 8. Fotografía "Kusillo". Anata Andina, Oruro 2009.

La similitud compositiva entre algunas láminas de Melchor María Mercado y mis propias fotografías sobre algunas danzas representadas en festividades patronales y carnavales de Bolivia, resulta un hecho altamente significativo para demostrar de qué forma nuestra propia elección de los elementos y circunstancia dignas de ser representadas fotográficamente están determinadas, en gran medida, por nuestra propia experiencia visual basada usualmente en cánones hegemónicos que sustentan el “pintoresquismo” o, como venimos señalando, forman parte de la misma política de la “folklorización” (ver Figs. 5 a 8). ¿Hasta qué punto estas comparaciones no demuestran que con nuestros mismos trabajos etnográficos podemos estar reproduciendo, involuntariamente, determinadas ideas legitimadoras de las contradicciones postcoloniales?

Referencias bibliográficas

- Abercrombie, T. (1992). La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro. Clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica. *Revista Andina*, 10 (2), 279-352.
- (2003). Mothers and Mistresses of the Urban Bolivian Public Sphere. Postcolonial Predicament and National Imaginary in Oruro's Carnival. En M. Thurner & A. Guerrero (Eds.), *After Spanish Rule. Postcolonial Predicaments of the Americas*. (pp. 176-220). Durham & London: Duke University Press
- (2006). *Caminos de la memoria y del poder. Etnografía e historia en una comunidad andina*. La Paz: Instituto Francés de Estudios Andinos-IFEA, Instituto de Estudios Bolivianos-IEB, Cooperación ASDI-SAREC.
- Anderson, B. (1997). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Baxandall, M. (2000). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gili.
- Estenssoro, J. (1992). Los bailes de los indios y el proyecto colonial. *Revista Andina*, 10 (2), 353-404.
- Giurchescu, A. (2001). The Power of Dance and Its Social and Political Uses. *Yearbook for Traditional Music*, 33, 109-121.
- Larson, B. (2000). Andean Highland Peasants and the Trials of Nation Making during the Nineteenth Century. En F. Salomon, & S. Schwartz (Eds.), *The Cambridge History of the*

Native People of the Americas, Vol. 2 (pp. 558-703). Cambridge: Cambridge University Press.

- Lomnitz, C. (2001). Nationalism as a Practical System: Benedict Anderson's Theory of Nationalism from the Vantage Point of Spanish America. En M. Centeno, & F. Lopez-Álves (Eds.), *The Other Mirror: Grand Theory through Lens of Latin America* (pp. 329-342). Princeton: Princeton University Press.
- Malinowski, B. (1975). Confesiones de ignorancia y fracaso. En J. Llobera (Comp.), *La antropología como ciencia* (pp. 129-139). Barcelona: Anagrama.
- Mariaca, G. (2007). Los cuerpos del aire. Ensayo bailado en torno a tres danzas cholas. *Nuestra América*, 3, pp. 207-223.
- Martí, J. (1996). *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- Mercado, M. (1991). *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)*. Sucre: Banco Central de Bolivia, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Thurner, M. (1997). *From Two Republics to One Divided. Contradictions of Postcolonial Nationmaking in Andean Peru*. Durham & London: Duke University Press.