

POLVADERA SE LEVANTA. LAS ESTRATEGIAS REIVINDICATIVAS DE LA COMUNIDAD AFROBOLIVIANA

→ DANAE M. PÉREZ
INOFUENTES

UNIVERSITÄT ZÜRICH

RESUMEN / RÉSUMÉ / SUMMARY

Los afrobolivianos vivían olvidados por la sociedad mestiza hasta fines del siglo XX. En el año 1988, un grupo de afrobolivianos urbanos se propuso desafiar su marginalización y reivindicar el reconocimiento de su cultura como parte del patrimonio cultural de Bolivia. Por medio de su música, la *saya*, se dirigieron a la sociedad y construyeron una nueva imagen del afroboliviano. Este artículo presenta las estrategias de los afrobolivianos y sus logros significativos.

La communauté afro-bolivienne restait invisible jusqu'à la fin du 20^e siècle. En 1988 un groupe de noirs urbains a décidé de mettre fin à leur marginalisation et de se battre pour la reconnaissance de leur culture comme constituante intégrale de l'héritage culturel de la Bolivie. Avec leur musique appelée *saya*, ils trouvaient leur voix et étaient enfin en mesure de créer une nouvelle image pour la communauté noire. Cet article montre les stratégies des Afro-boliviens et leurs aboutissements.

Afro-Bolivians remained invisible until the end of the 20th century. In 1988, a group of urban blacks resolved to challenge their marginalization and to call for the recognition of their culture as an integral constituent of Bolivia's cultural heritage. By means of their music, *saya*, they found their voice and built a new image of the black community. This article presents the Afro-Bolivians' strategies and their main achievements.

INTRODUCCIÓN

Hasta fines del siglo XX, los conocimientos sobre la cultura afro en Bolivia eran escasos. La sociedad mestiza tomaba a la población negra llegada durante la época de la esclavitud por asimilada a la cultura aymara, y en los censos nacionales los aproximadamente 20.000 afrobolivianos (Cajías, 1997: 32) figuraban como campesinos o afroaymaras. Esta percepción se debía, por un lado, a su proporción demográfica mínima, y por el otro, a los discursos políticos y académicos que obviaban a los negros por centrarse en las poblaciones blanca e indígena (Busdiecker, 2006: 73-87). Durante los últimos años, empero, los afrobolivianos lucharon contra su marginalización y lograron cambios significativos. Este artículo describe la estrategia comunicativa de los afrobolivianos en este proceso: por medio de su música aprovechan la falta de conocimientos sobre su cultura y construyen una imagen emancipada del afroboliviano.

TIEMPOS COLONIALES

En los Andes, los afrodescendientes han sido una minoría desde la época colonial. Entre los 850.000 habitantes del territorio de Charcas apenas 35.000 eran *negros* o *mulatos* (Crespo, 1995: 104). Dispersos en todo el Alto Perú, los esclavos africanos trabajaban como ganaderos, vinicultores, criados domésticos o artesanos jornaleros (Gutiérrez, 2009: 148-160). Dado que los africanos eran separados de sus congéneres, la sociedad criolla los absorbió pronto. Esto cambió durante los años 1730 cuando una marquesa de la ciudad de La Paz compró un grupo de esclavos africanos en Potosí para que trabajaran en la hacienda de Mururata en Nor Yungas en la producción del llamado *oro verde*, la hoja de coca. La inversión en la hoja de coca era lucrativa porque los mineros la consumían en grandes cantidades. Al mismo tiempo, la oferta de mano de obra esclava en el Río de la Plata superaba la demanda con mucho, y los esclavos se vendían a precios accesibles. El éxito de la marquesa de Mururata inspiró a otros hacendados yungueños a adquirir esclavos africanos, y los Yungas de La Paz se convirtieron pronto en la única región en todo el territorio boliviano en la cual los afros eran y siguen siendo numerosos y visibles (Pérez Inofuentes, 2010: 41-48).



DANAE PÉREZ INQUIENTES

La entrada del carnaval de La Paz en 2009. El caporal lleva el látigo del capataz. Varios jóvenes llevan gafas de sol y tienen el pelo trenzado como símbolos de modernidad

IMÁGENES ESTEREOTIPADAS DE LOS NEGROS

En las ciudades, en cambio, la población africana ya estaba desapareciendo. Hasta mediados del siglo XX, los negros ciudadanos se habían asimilado a la sociedad mestiza en tal medida que lo único que seguía vivo de ellos era su recuerdo. Este recuerdo constaba de tres imágenes estereotipadas: la imagen del negro esclavo explotado en las minas, la imagen del negro salvaje y la imagen del negro bailarín. Pese a ser incorrecta, la imagen del negro minero se mantiene firme en la sociedad boliviana. En realidad, el esclavo negro no era empleado en las minas de plata del Cerro Rico sino en la Casa de la Moneda. Además, ya que tanto el trabajo ímprobo como las condiciones climáticas en el frío potosino y el calor húmedo en la fábrica de monedas cobraron muchas vidas africanas, la idea de la ineptitud de la raza negra para las alturas y el trabajo del indígena persiste hasta el día de hoy. Al mismo tiempo, el

estatus social inferior del esclavo como «pieza» creó una actitud paternal hacia los *negritos* y produjo una imagen del negro como niño inmaduro.

También la imagen del negro salvaje tiene sus raíces en la sociedad colonial. Por un lado, la Corona fomentaba la animadversión entre las etnias para facilitar la gobernanza y evitar posibles sublevaciones de los sectores sumergidos (Flores Galindo, 1991: 133). Por el otro, en la historia de Bolivia no faltan negros que se destacaron por su valentía en las guerras independistas y la Guerra del Chaco o por su fama como bandoleros. Esta imagen del negro intrépido se reprodujo una y otra vez en la literatura nacional. *La saga del esclavo* de Adolfo Cáceres y *Juan de la Rosa* de Nataniel Aguirre, por ejemplo, versan entre otras historias sobre hazañas y maldades de negros durante las revoluciones de 1809 y 1810. Además, *Zambo Salvito*, un cuento escrito por Antonio Paredes Candia en 1982, narra las vicisitudes de la pandilla acaudillada por el zambo Salvito que asaltaba y asesinaba a viajeros durante el siglo XIX. Este cuento –que forma parte del plan de estudio de los colegios paceños e inspiró obras teatrales– describe crueldades cometidas por un ex esclavo que afirman los prejuicios sobre la bestialidad de la raza negra.

La tercera imagen, la del negro bailarín, se debe en gran medida a la influencia africana en el folclor nacional. Diversas danzas folclóricas como la *morenada*, el *caporal* y el *tundiqui* se inspiraron en ritmos africanos y se celebran imitando los movimientos de los africanos (Wara Céspedes, 1993: 84-86). Sin embargo, tanto el *tundiqui* bailado por bailarines desnudos, encadenados y pintados de negro como las máscaras de la *morenada* ridiculizan a los africanos. De hecho, estas danzas junto con los cuentos exagerados representan el racismo y la racialización persistentes en la sociedad boliviana.

Otras creencias tradicionales como la del negro caluroso que cura el reumatismo o el negro amuleto que trae la buena suerte al decir «suerte negrito» confirman esta racialización. Estos estereotipos son reafirmados en la literatura académica como, por ejemplo, en la obra del lingüista Montaña Aragón (1992), quien busca los orígenes étnicos de los afroyungueños comparando sus rasgos físicos con aquellos de diferentes etnias africanas. Válganos aquí la introducción al libro *La cultura negra en Bolivia* de Pizarroso Cuenca (1977) como ejemplo del enfoque tradicional en el afroboliviano hasta fines del siglo pasado:

No tratamos de ridiculizarlos [a los afrobolivianos], de ninguna manera, sino únicamente ocuparnos de ellos, por el mismo hecho que la [sic] van extinguiendo las enfermedades tropicales (el paludismo), por su cruzamiento, creando el mulato o zambo, o porque van desapareciendo a consecuencia del vicio del alcohol. No hemos podido hacer un censo exacto del número de habitantes, porque figuran en las estadísticas como trabajadores agrícolas; y consiguientes nos concretamos a relatar sus tristezas en la época de su esclavitud, sus alegrías, su ingenio, su viveza y hasta su expresión bastarda, claro está que por el mismo hecho que son analfabetos viven en la ignorancia, son flojos por el clima cálido, ingenuos y desidiosos, pero humanos y expresivos, o como dice el escritor Delafosse, con mentalidad de niños.

Pizarroso Cuenca, 1977: 12; énfasis mío

Este párrafo ilustra que la mera ocupación académica con la etnia afroboliviana pide una justificación detallada, ya que el objetivo final del estudio de Pizarroso Cuenca no es la *ridiculización* de la comunidad negra sino un estudio de sus costumbres. Además, la descripción del negro como *humano* muestra que esta categorización no se daba por segura. En resumen, la imagen del negro en Bolivia a fines del siglo XX era la de un ser humano inferior en todos los sentidos –un ser salvaje, bailarín, vicioso, bastardo,

analfabeto (aymarizado) e ingenuo-. Esta imagen no corresponde de ninguna forma a los campesinos coccaleros afros de las provincias Nor y Sud Yungas.

CULTURA NEGRA DE LOS YUNGAS

En este espacio alejado en los valles subtropicales de los Yungas, la cultura negra se mantuvo relativamente homogénea. Dada la separación étnica en las haciendas, los afroyungueños se socializaban casi exclusivamente con sus congéneres. La hacienda de Mururata en Nor Yungas, por ejemplo, albergaba a fines del siglo XVIII a más de cien afros en una situación de aislamiento geográfico y social. Estas condiciones similares a un palenque causaron que los afroyungueños viviesen sus propias costumbres y hablasen una lengua aparte (Pérez Inofuentes, 2010). Recién las pautas de la ideología del *blanqueamiento* como prerequisite para la movilidad social causaron en la provincia Sud Yungas un creciente número de matrimonios interétnicos (Leons, 1978: 489). En las comunidades negras de Nor Yungas como Tocaña, Mururata, Chijchipa, San Joaquín y las aldeañas, empero, seguían vivas las costumbres traídas durante el siglo XVIII.

Uno de los aspectos más destacados de las costumbres de la cultura negra es su variedad de danzas únicas en el folclor criollo e indígena de Bolivia. La danza más famosa es la *saya*, un ritmo tocado con diferentes instrumentos de percusión y acompañado por el canto de las bailarinas. Se usan tres tipos de *cajas* –tambores–: los grandes *asentadores* que llevan el ritmo, los *cambiadores* medianos y el pequeño *gandingo*. La *cuancha* –conocida en otros lugares como *reco-reco*– le da armonía al ritmo durante las estrofas y solo se calla para darle la voz al coplista. Los cascabeles en el tobillo del bailarín principal –el llamado *guía* o *caporal*– complementan el conjunto. Por regla general, las coplas y estrofas constan de dos versos que se repiten una vez, y giran sobre, a saber, el amor, la vida en los Yungas y la historia oral. También se componen canciones *ad hoc* para ocasiones especiales como manifestaciones políticas o aniversarios patrióticos. Dependiendo del acaecimiento social, la comunidad afroboliviana celebra otras danzas –todas ellas cayendo en desuso– como el *baile de tierra*, la *semba* y el rito funerario del *mauchi*. Todo este espacio cultural único se desconocía en el resto del mundo hasta la segunda mitad del siglo XX.

EXODO HACIA LAS CIUDADES

El cambio llegó durante el decenio de los 1970. La Reforma Agraria de 1952 había abolido el sistema de las haciendas repartiendo la tierra a los agricultores bajo el lema de «la tierra es de quien la trabaja.» Ya que aquellas parcelas no satisfacieron las necesidades de la siguiente generación, la resultante falta de tierra desembocó en el éxodo de la población rural a otras regiones de Bolivia. También los afroyungueños salieron de sus comunidades. En otras palabras, fue durante la década de los 1970 que los afrobolivianos reaparecieron en los mapas étnico, cultural y político del país enfrentándose con todos los mencionados prejuicios sobre ellos.

Dado su número elevado en las ciudades de La Paz y Santa Cruz, algunos migrantes negros se organizaron en asociaciones para apoyarse mutuamente. En La Paz se fundó en el año 1988 el *Movimiento Cultural Saya Afroboliviano (Mocusabol)*. Sus fundadores eran un grupo de jóvenes de Nor Yungas cuyo propósito principal era presentar la cultura afroboliviana y reivindicar su reconocimiento como parte del patrimonio cultural de Bolivia. Al mismo tiempo, querían rectificar las ideas erróneas sobre su raza y su cultura. Para tal fin, los integrantes del Mocusabol rescataron las danzas afrobolivianas casi extintas y sofisticaron la *saya* a nivel musical y artístico para emplearla, por un lado, como código de comunicación con el público, y por el otro, como medio para recaudar fondos. Comenzaron a tocar *saya* en fiestas y ceremonias privadas, en discotecas de todos los estamentos sociales y en los carnavales de La Paz, Oruro y Cochabamba.

Sin duda, esta estrategia dio en el blanco. El público paceño recibió a los afrobolivianos y su música con asombro y entusiasmo. Algunas canciones se convirtieron en verdaderos éxitos, y diversos artistas paceños se inspiraron en su ritmo para composiciones innovadoras. Dada esta resonancia alentadora, los integrantes del Mocusabol construyeron una fuerte identidad negra. De acuerdo con su propósito de concientizar a sus compatriotas,¹ se empeñaron en comunicar una imagen positiva de sí mismos. Cedamos ahora la voz a los protagonistas.

Para empezar, imaginémosnos un encuentro entre los bailarines afros vestidos de blanco y su público urbano estupefacto y lleno de prejuicios. Lo primordial en este momento es romper el hielo. Por consiguiente, los afrobolivianos se presentan cantando sobre su lugar de origen y sus intenciones:

1. Todo es de fruta, café y coca: el lugar donde vivimos se llama Los Yungas. De nuestra cultura hemos traído la saya, pueblo boliviano.

2. Se presenta el afroboliviano, buenas noches a La Paz. Trayendo lindas tonadas para todos los presentes. ¡Viva el afroboliviano! ¡Y todo el pueblo boliviano!

3. Salgan todos a bailar, ya llegó la saya afroboliviana. Nos sentimos orgullosos ¡caramba! de venir y compartir donde llegaron nuestros ancestros.

Aparte de presentar a los afrobolivianos, estas letras también permiten dos observaciones importantes a la vez. En primer lugar, llama la atención el término *afroboliviano*. En realidad, los afrobolivianos entre sí se servían de las designaciones *negro* o *zambo* para referirse a las personas de color. Para el discurso público y político, en cambio, introdujeron los términos *afroboliviano* y su correspondiente forma abreviada *afro*. Estos términos modernos sustituyeron los vocablos *negrito* y *negro* asociados con el pasado colonial. Dicho de otro modo, al introducir esta autodesignación preferida, los afrobolivianos se valen del derecho de autodeterminación y se muestran conscientes e internacionales. En segundo lugar, se invita a los presentes a *salir a bailar* y a *compartir*. Al usar la primera persona para presentarse y la segunda persona para dirigirse al público, los cantantes entran en diálogo con el público. La mención de los *ancestros*, la *saya* que figura como un obsequio valioso, así como la invitación a conocer sus *tonadas* crean un ambiente de cercanía. De hecho, la *saya* determina la pertenencia a la cultura afroboliviana,² y el acto de ofrecerla a sus compatriotas expresa la intención de unir las culturas. Iniciar las actuaciones con estas letras es una estrategia eficaz para acercarse al público y reducir la distancia cultural, social y racial entre los afrobolivianos y la sociedad mestiza.

No obstante el entusiasmo, dicha distancia es difícil de reducir. Hasta el día de hoy la racialización guía la categorización social del pueblo boliviano. Entre la población no afro las imágenes estereotipadas siguen vigentes, y los negros son tomados por una curiosidad. Cuando un bailarín de *saya* no es negro o no parece serlo, voces del público reclaman «¿Qué haces aquí? ¿Queremos ver a los negritos!» o se burlan diciendo «¡Mira a esa negra tan linda!» Por ende, varias canciones denuncian el racismo y la discriminación:

4. Ahora ya no es el tiempo de la esclavitud. Pa' que trates a tu gente con tanto rencor.



DANAE PÉREZ INOJENES

La entrada del carnaval de La Paz en 2009. El caporal lleva el látigo del capataz. Varios jóvenes llevan gafas de sol y tienen el pelo trenzado como símbolos de modernidad.

5. *Andarairairairay. Me miras, te ríes.
¡Ahora pues vas a saber!*

6. *El cielo y el mar se ven igual de azules.
A la distancia parece que se unen.*

En realidad, los mismos afrobolivianos racializan: la ancestría africana es un prerrequisito para ser miembro de cualquiera de los grupos, y de una persona no afro identificada con ellos se dice que «tiene el corazón negro.» A pesar de esta inconsecuencia, los afrobolivianos procuran erradicar los prejuicios sobre su raza y las visiones retrógradas. La línea *Me miras, te ríes* denuncia que para la sociedad boliviana el negro siga siendo un objeto de risa, y *ahora pues vas a saber* es la advertencia de que ha llegado el momento del cambio. La letra (6) sugiere a través de la metáfora del color azul que si todos nos fijáramos en las similitudes, las diferencias serían insignificantes.

Una vez presentados a su público, los afrobolivianos recuerdan el pasado cantando sobre su historia y sus orígenes. Cada tanda empieza con un verso que recuerda los logros del gobierno de Manuel Isidoro Belzu que abolió la esclavitud en 1851:

7. *Isidoro Belzu bandera ganó, ganó la
bandera del altar mayor.*

Varias otras letras honran a los ancestros africanos que vivían durante la época colonial:

8. *Honor y gloria a los primeros negros que
llegaron a Bolivia.
Que murieron trabajando muy explotados
al Cerro Rico de Potosí.*

9. *Brindemos un homenaje a nuestros grandes
ancestros traídos del África del sur.
La Casa de la Moneda, si sabe hablar:
¿qué cosa nos contará?*

Estas letras expresan que la identidad colectiva y el orgullo de los afrobolivianos se apoyan en los padecimientos de los ancestros en Potosí. En realidad, no existe ningún documento histórico que certifique el empleo de un esclavo negro en las minas. Dados los costos elevados de los esclavos y la abundancia de mano de obra indígena, los africanos en Potosí no eran mitayos mineros sino criados domésticos o acuñadores de monedas (Crespo, 1995: 90). Además, los afrobolivianos de hoy descienden en su gran mayoría de esclavos importados durante el siglo XVIII. Sin embargo, las lagunas sobre el pasado de los afrobolivianos permiten recurrir a mitos populares e informaciones selectas para crear la imagen deseada. Esta imagen debe

subrayar, claro está, el espíritu invencible y trabajador del africano y sus descendientes.

ERRADICAR FALSAS IMÁGENES

Aparte de presentar la cultura y la música afrobolivianas, el Mocusabol también aprovecha el escenario para denunciar las imágenes falsas sobre su raza y su cultura. El famoso cuento del zambo Salvito, por ejemplo, suscita miedos y obstaculiza el acogimiento del afroboliviano en la sociedad. No falta, por ende, una canción que proclama que *Salvito murió*:

10. *Por Zambo Salvito todos estamos humillados.
Esperamos nos comprendan, hermanos,
Zambo Salvito murió.*

De la misma manera explícita, los cantantes luchan contra un plagio que dio lugar a una confusión fundamental sobre la *saya*. Desde los años 1980, un grupo folclórico popular llamado *Los Kjarkas* canta que el *caporal*, una danza folclórica de gran popularidad, es «la *saya* negra.» Consecuentemente, la mayoría de la población boliviana cree que la danza del *caporal* se baila al ritmo de la *saya*. Al analizar el proceso jurídico de *Los Kjarkas* contra el plagio de la canción *Llorando se fue*, también Wara Céspedes (1993: 88ss) parte de esta confusión introduciéndola al discurso científico. Sin embargo, la equiparación del *caporal* y la *saya* es incorrecta. A pesar de haberse inspirado en la *saya*, el *caporal* se distingue de la *saya* a nivel rítmico, coreográfico y cultural. Para corregir este error, los afrobolivianos compusieron letras que aclaran que solo existe una *saya original*. Estas canciones se cantan, ante todo, en eventos sociales con un gran público folclorista como los carnavales u otras festividades urbanas.

11. *Después de 500 años no me vayas a cambiar
el bello ritmo de saya con ritmo de caporal.
Los Kjarkas 'tan confundiendo la saya y
el caporal.
Lo que ahora están escuchando es saya original.*

Al igual que la canción (10), también esta canción prescinde de figuras retóricas y otros recursos estilísticos y no deja duda alguna sobre el mensaje intencionado. De la misma manera, las canciones (12) a (14) recalcan que la *saya* es afro, y que los afrobolivianos son los verdaderos *dueños* de la *saya*. Invitan nuevamente a los compatriotas

a bailar y a divertirse. Explican que la *caja*, un instrumento netamente afroboliviano, encarna a la vez un compañero de infortunio y una fuente de energía, lo que corresponde a los principales valores de la comunidad afroboliviana: la hermandad y la solidaridad.

**12. Ahora recién van a ver los dueños de saya.
Mi tambor puso a sonar, cualquiera puede bailar.**

**13. Esta caja que yo toco tiene boca y sabe hablar.
Solo los ojos le faltan para ayudarme a llorar.**

**14. Muchachos ¡con entusiasmo hagan sonar esas cajas!
Todo el mundo debe bailar por ser día de la fiesta.**

Pese a que aún no se ha podido erradicar la confusión sobre la *saya*, los esfuerzos del Mocusabol fueron fructíferos. Su presencia pública y la creciente fama animaron a los bailarines de *saya* a elaborar nuevas coreografías para diversificar las presentaciones. Junto con el éxito, los afrobolivianos se emanciparon de su timidez inicial. Esta autoestima elevada se percibe en las siguientes composiciones:

15. Olor a café, olor a sultana. Así es que huele mi tierra. ¡Ay qué alegría me da!

Olor a anís, olor a canela. Así es que huele mi raza. ¡Ay qué alegría me da!

**16. Nosotros los de la saya somos la tierra que pisa.
Somos la tierra que pisa: polvadera se levanta.**

RECONOCIMIENTO CONSTITUCIONAL

Dado que los Yungas son una región cuyos habitantes se identifican con sus tierras, no sorprende que los integrantes del Mocusabol canten sobre el *olor a café y sultana*³ de su tierra.⁴ Además, la *sultana*, el *anís* y la *canela* son los ingredientes del té de la tarde de todos los yungueños tanto afrodescendientes como indígenas y mestizos. En vista de los prejuicios sobre la población campesina, sin embargo, cantar al *olor* de la propia *raza* es una expresión de altivez. De igual manera, es significativo que los afrobolivianos digan que pisan tan fuerte que la *polvadera* –polvareda– *se levanta*. Estas letras exteriorizan una autoestima fortalecida.

Su autoestima elevada se ve reflejada en el nuevo estilo de los afrobolivianos quienes se han alejado de la imagen de

los *negritos* convirtiéndose en jóvenes urbanos. Nuevos accesorios mundanos en su vestimenta tradicional como gafas de sol, guantes o peinados y trenzados exclusivos simbolizan esta transformación. Asimismo, también los propósitos de los afrobolivianos se han diversificado dejando atrás el enfoque en lo cultural y la *saya*. Han aparecido diversas ONGs afrobolivianas con fines de mejorar las condiciones de vida de los afros en Bolivia,⁵ y sus reivindicaciones han llegado a las agendas del Estado y organismos internacionales. Los frutos de este activismo son, entre otros, la inclusión de la etnia afroboliviana en la Constitución de 2009, la otorgación de diversas becas escolares a estudiantes afrobolivianos y su consideración para mesas redondas y foros internacionales. Simultáneamente, el discurso reivindicativo se ha expandido al ámbito político, y dentro del programa del *Movimiento al Socialismo*, el partido del actual presidente Evo Morales, se acaba de posicionar a la primera sub-alcaldesa y al primer diputado de color en la historia de Bolivia. En otras palabras, la anterior invisibilidad de los afrobolivianos se ha convertido en una visibilidad que les concede ciertas ventajas políticas y sociales.

En resumidas cuentas, la *saya* no solo es una danza propia y la voz colectiva de los afrobolivianos, sino también una estrategia comunicativa eficaz, pacífica, alegre y lucrativa en el contexto reivindicativo. La *saya* permite a los afrobolivianos dirigirse al público en segunda persona como *hermanos* e invitarlos a compartir. De esta manera, los afrobolivianos alcanzan diferentes metas a la vez: crean una nueva imagen de la etnia afro, reducen la distancia entre los diferentes grupos sociales, recaudan fondos financieros y exteriorizan sus quejas, denuncias, alegrías y deseos de integración. Poco a poco, la *saya* ayuda a superar los prejuicios persistentes y a mejorar las perspectivas de los afrobolivianos. Gracias a la *saya*, sin protesta ni petardos *la polvadera se levanta*.

NOTAS

- ¹ También surgieron ideas divergentes que dieron origen a la división del Mocusabol.
- ² Para más detalles sobre las funciones de la saya, véase Busdiecker (2006).
- ³ La cáscara del grano de café consumida como té.
- ⁴ Sobre la identidad regional de los yungueños, ver Spedding (1994).
- ⁵ Estas ONGs se hacen la competencia aprovechando el estatus exclusivo de la etnia afroboliviana para obtener fondos internacionales.

BIBLIOGRAFÍA

BUSDIECKER, SARA

2006. *We are Bolivians, too. The Experience and Meaning of Blackness in Bolivia*. Tesis doctoral inédita, The University of Michigan.

CAJÍAS, FERNANDO ET AL.

1997. *Diagnóstico de la situación del negro en Bolivia. Programa de Alivio a la Pobreza de Minorías en América Latina*. La Paz: Banco Interamericano de Desarrollo.

CRESPO RODAS, ALBERTO

1995. *Esclavos negros en Bolivia*. 2ª ed. La Paz: Editorial Juventud.

FLORES GALINDO, ALBERTO

1991. *La ciudad sumergida. Aristocracia y plebe en Lima, 1760-1830*. 2ª ed. Lima: Editorial Horizonte.

GUTIÉRREZ BROCKINGTON, LOLITA

2009. *Negros, indios y españoles en los Andes orientales. Reivindicando el olvido de Mizque colonial 1550 – 1782*. La Paz: Plural Editores.

MONTAÑO ARAGÓN, MARIO

1992. «La familia negra en Bolivia», en: *Guía etnográfica y lingüística de Bolivia. Tribus del altiplano y valles*. Vol. 3. La Paz: Editorial Don Bosco, pp. 211-285.

PÉREZ INOFUENTES, DANAÉ MARÍA

2010. *Las huellas lingüísticas de África en Bolivia: El habla afroyungueña*. Tesis de Máster inédita, Universität Zürich.

LEONS, BARBARA

1978. «Race, Ethnicity and Political Mobilization in the Andes». *American Ethnologist*, 5(3): 484-494.

PIZARROSO CUENCA, ARTURO

1977. *La cultura negra en Bolivia*. La Paz: Ediciones ISLA.

SPEDDING, ALISON

1994. *Wachu wachu. Identidad y cultivo de coca en los Yunkas de La Paz*, La Paz, Hisbol.

WARA CÉSPEDES, GILKA

1993. «'Huayño', 'Saya' and 'Chuntunqui': Bolivian Identity in the Music of 'Los Kjarkas'». *Latin American Music Review*. 14(1): 52-101.