

# La investigación corporificada: la danza en la construcción del conocimiento antropológico

CAMILA DANIEL\*

CLAUDIA LORA\*\*

La publicación del libro *Los argonautas del Pacífico occidental* de Bronislaw Malinowski<sup>1</sup> marca un antes y después en la antropología social en el año 1922. La investigación realizada sobre los papue-melanosios, a través de una metodología nueva y diferente, presentó resultados nunca antes alcanzados. En ella, el fundador del funcionalismo logra, mediante la “observación participante”, alcanzar un entendimiento amplio y profundo del grupo estudiado. Dada la pretensión científica de la antropología, cuya objetividad sería en gran parte determinada por la observación, esta técnica se convirtió en el recurso por excelencia. Estudiar a la sociedad por medio de un proceso de observación “neutro”, capaz de garantizar la objetividad, fue, y en gran medida sigue siendo, la herramienta con la que los antropólogos elaboran generalizaciones, abstracciones y particularidades culturales. Así, la “observación participante” legitima la praxis y la teoría del hacer científico antropológico.

La observación sería el sentido por el cual el antropólogo y la antropóloga pueden acceder a la realidad social y analizarla. La forma de observar-participando, es decir, la inserción e intervención en la dinámica de la sociedad estudiada, ha sido ampliamente discutida desde los inicios de la ciencia que estudia las comunidades humanas. Al respecto, algunas de las preguntas surgidas han sido: ¿hasta dónde el antropólogo debe involucrarse en la investigación?

\* Profesora visitante de ILAS/Columbia University.

\*\* Investigadora posdoctoral en CIESAS, Ciudad de México.

<sup>1</sup> Bronislaw Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific*, 1922.

¿De qué forma o desde qué lugar el antropólogo puede entender de manera profunda la realidad social de diferentes grupos?

En este sentido, el presente artículo tiene como objetivo reflexionar acerca del papel que la danza desempeñó en el trabajo de campo de las autoras del texto, a partir de sus experiencias etnográficas; en el caso de Claudia Lora, en poblaciones afrobrasileñas del Recôncavo Bahiano, y en el caso de Camila Daniel, en poblaciones de migrantes de Perú en Río de Janeiro. En nuestra experiencia, el haber aprendido a bailar nos dio la posibilidad de participar en una amplia gama de dimensiones de la vida social de bahianos y peruanos, lo que provocó una profunda aproximación entre nosotras, investigadoras, y los sujetos de la investigación. Escrito a cuatro manos, este artículo materializa el largo diálogo que ambas trazamos en nuestros trabajos de campo, en los que pusimos en acción el ejercicio comparativo, tan valioso para la antropología. En el texto nos propusimos pensar la danza no sólo como el objeto a observarse y analizarse, sino también como un método, en el que nosotras, investigadoras, asumimos el papel de observadoras y practicantes. Bailar fue el camino metodológico primordial para que accediéramos a un campo en el que los bahianos y peruanos (re)elaboran significados sobre sus cuerpos, organización social y dinámicas de interacción. Ambas sobrepasamos las fronteras de la observación y nos volvimos activas participantes en las danzas que los sujetos de investigación practicaban: la samba de roda, en el caso de los bahianos, y el tondero, en el de los peruanos. Para ellos, sus movimientos desempeñan una función diacrítica, ejemplares de la autenticidad de sus mundos frente a las culturas hegemónicas, y el enseñar a dos investigadoras a bailar, fue visto como una forma de valorizar sus prácticas.

Con base en nuestras investigaciones etnográficas, desarrollamos aquí una reflexión sobre la danza como forma de acercamiento a la vida social a través de investigación corporificada; y el papel de nuestros cuerpos en la construcción de conocimiento antropológico. Por medio del baile vivimos la experiencia etnográfica como un aprendizaje sensorial, en el que nuestro cuerpo entero estuvo involucrado. Para nosotras, el haber aprendido a bailar con peruanas(os) y bahianas(os) nos hizo compartir con ellos espacios físicos y simbólicos y, a partir de ahí, comprender los elementos que caracterizan la organización social de sus vidas, dentro y fuera de la danza. Bailar

al ritmo de la música desempeñó un papel fundamental en nuestras investigaciones, vector para un conocimiento carnal.<sup>1</sup>

## La investigación de campo con una experiencia carnal

En la danza, caracterizada como una actividad humana, el cuerpo se agita con movimientos que acompañan la cadencia de un ritmo en un espacio y tiempo específicos. Desde la perspectiva de las ciencias sociales, y más específicamente, desde la antropología, es considerada una manifestación socialmente construida, que integra un conjunto de prácticas culturales en las que se establecen relaciones entre comunidades e individuos. En este sentido, es una expresión simbólica que comprende un conocimiento corporal y no verbal. Por eso, puede analizarse a partir de distintas vertientes teóricas y metodológicas, que intentan entender los cuerpos en movimiento en sus contextos histórico-sociales.<sup>2</sup>

La danza constituye una manifestación que juega el papel de transmitir memorias entre los individuos y el grupo por medio de “prácticas inscritas e incorporadas”, que transmiten información por acciones corporales.<sup>3</sup> Las diferentes formas de baile existentes demuestran que además de la dimensión biológica, el cuerpo también está constituido por una dimensión social, como anticipó Mauss,<sup>4</sup> al observar cómo soldados de diferentes países marchaban de manera distinta. Así como los cuerpos, la danza también está constituida por una dimensión social: lo que cada grupo reconoce en ella no son movimientos aleatorios y casuales, sino movimientos que siguen una lógica de ejecución técnica y una regla de organización interna construidas históricamente. Por su conducto, los individuos establecen una relación entre lo individual y lo social, el presente y el pasado, como una conducta restaurada,<sup>5</sup> es decir, una acción que tiene como premisa la existencia de comportamientos anteriores a la ac-

<sup>1</sup> Loïc Wacquant, “Habitus como assunto e ferramenta: reflexões sobre tornar-se um boxeador”, *Estudos de Sociologia*, vol. 2, núm. 17, 2011.

<sup>2</sup> Giselle Guilhon Antunes Camargo, “Antropologia da Dança: ensaio bibliográfico”, en Sandra Meyer y Vera Torres (orgs.), *Dança Cênica*, 2008, pp. 13-23.

<sup>3</sup> Paul Connerton, *Como as sociedades recordam*, 1993.

<sup>4</sup> Marcel Mauss, *Sociologia e antropología*, 2003.

<sup>5</sup> Richard Schechner, “Restauración de la conducta”, en *Performance: teoría y prácticas interculturales*, Marta Ana Diz (trad.), 2000.

ción individual y que sirven como guion para la acción del individuo en el presente. El que actúa asume, entonces, la función de recuperar, recordar o reelaborar las conductas base.

La danza también configura un espacio-tiempo privilegiado para compartir reglas sociales que definen la dinámica de la ejecución de los movimientos, y que a menudo, superan sus límites y se refieren a la organización social del grupo más amplio. Un aspecto que sobresale de los cuerpos, la danza y los cuerpos en la danza es que, no obstante poseer una dimensión social e histórica, numerosos grupos e individuos perciben las particularidades de sus cuerpos y sus danzas como algo inherente a la naturaleza y a la biología. Dicha percepción está íntimamente asociada a la forma en que se enseña a los cuerpos a comportarse, lo que ocurre en un largo proceso de aprendizaje, incluso informal e inconsciente iniciado en la infancia. Los niños observan cómo los adultos se comportan y repiten los movimientos más elogiados y valorizados socialmente, en un proceso de *imitación prestigiosa*.<sup>6</sup> Por medio de esta última, los pequeños encarnan las reglas del grupo, y cuando son adultos perciben su cuerpo como natural. La adquisición y el desarrollo de conductas son, por tanto, caracterizados como esquemas de asimilación, mediante percepciones y movimientos, en una coordinación sensomotora de las acciones.<sup>7</sup> El hábito se basa en la repetición de actos; el hábito es un conocimiento y una memoria existente en manos y cuerpo. Al cultivar el hábito, el cuerpo es el que comprende.<sup>8</sup>

La cuestión central de nuestra reflexión en este artículo gira en torno a cómo la danza practicada en el trabajo de campo nos despertó sensorial e intelectualmente para repensar y nuestras investigaciones de qué forma los sujetos investigados perciben nuestro esfuerzo para aprender a bailar con ellos. La reflexión de Loïc Wacquant sobre el universo del boxeo trae elementos significativos para nuestra reflexión. Tras tomar prestado el concepto *habitus* desarrollado por Pierre Bourdieu, Wacquant lleva hasta las últimas consecuencias el aprendizaje como forma de adquisición del *habitus* del boxeador. Como nadie nace púgil (ni bailarina) —ya que éste no es un fenómeno natural—, y defendiendo la teoría del *habitus* que explica cómo disposiciones mentales y corporales de acción, pensa-

<sup>6</sup> Marcel Mauss, *op. cit.*, p. 407.

<sup>7</sup> Jean Piaget y Barbel Inhelder, *Psicología del niño*, 1981.

<sup>8</sup> Paul Connerton, *op. cit.*, pp. 114-115.

miento y apreciación son aprehendidas, Wacquant se adentra en el universo de la academia de boxeo, convirtiéndose él mismo en un peleador aficionado.

Usando el *habitus* como objeto y método de investigación, Wacquant transformó su propio cuerpo en un espacio de análisis, explorando a profundidad la lógica interna compartida en la construcción de un boxeador. Realizando lo que llamó “participación observadora”, resignificó la “observación participante” defendida por Malinowski, haciendo de su cuerpo un experimento, un cuerpo que socializaba en la academia de box, adquiriendo la competencia práctica que se exige. Así, él demuestra que la experiencia etnográfica es una experiencia corpórea y sensorial, y que para alcanzar su objetivo —que es comprender las formas de vivir, pensar y actuar de los sujetos y comunicarlas en categorías analíticas—, el investigador tiene, necesariamente, que adentrarse en los espacios de sociabilidad de los sujetos y, más aún, “aprehender en sí mismo un sentido práctico, táctil y sensorial de la realidad cotidiana estudiada”. Este proceso no se limita a lo mental, sino que implica el cuerpo como un todo, lo que incluye procesos de comprensión corporal y sensorial que sobrepasan la conciencia y el lenguaje.

La experiencia de Wacquant como boxeador contribuye a que nos pensemos, investigadoras, con un cuerpo moldeado por la danza de los sujetos de nuestra investigación. Geertz<sup>9</sup> resalta que el trabajo de campo antropológico, más que un método, es una conducta que impide una separación brusca entre vida y trabajo, razón y sentimiento. Por otra parte, en lo que denominó “paradigma de la corporeidad”, Csordas<sup>10</sup> también llama la atención sobre los peligros de la dualidad entre cuerpo y mente, fundamento del pensamiento moderno que ignora al cuerpo como sujeto de la cultura, por el cual los individuos actúan y perciben el mundo, antes incluso que el lenguaje y el significado. Wacquant agrega que el trabajo antropológico no se limita a una actividad intelectual, basada en el pensamiento, sino que también es sensorial, capaz de aprehender conocimientos prácticos no mediados por el pensamiento. Dicho autor reinserta el cuerpo del antropólogo en la investigación, como elemento primordial en la comprensión del mundo social. En cuan-

<sup>9</sup> Clifford Geertz, *Nova luz sobre a antropologia*, 2014.

<sup>10</sup> T. J. Csordas, “A corporeidade como um paradigma para a Antropologia”, en *Corpo/ significado/cura*, 2008, pp. 101-146.

to al lugar tradicional de “antropólogo” y “nativo”, Wacquant nos propone transformarnos en un “nativo armado”: aprender con los nativos estableciendo una relación crítica con la realidad vivida con miras a dar objetividad a la experiencia.

## La danza en el trabajo antropológico

*Camila Daniel y el tondero*

Para mí, Camila Daniel, la relación entre danza y trabajo de campo tuvo como punto central el Grupo Sayari Danzas Peruanas. Fundado en 2009 en Río de Janeiro, lo integraban estudiantes universitarios de edad entre 26 y 40 años, que tenían la intención de presentar una variedad de bailes tradicionales de su país en los festejos por el Día de la Hispanidad.<sup>11</sup> En 2011 comencé el trabajo de campo de mi investigación de doctorado con migrantes peruanos en Río de Janeiro, que incluyó participar del Grupo. Los ensayos eran realizados los jueves de las 19:00 a las 22:00, en el gimnasio de la PUC/Río. Ellos empezaban con estiramientos, seguido de un calentamiento y finalmente el repaso de las coreografías que ya estaban listas, o la preparación de una nueva. La responsabilidad de los ensayos era compartida por todo el grupo, de acuerdo con el interés y la disposición de cada uno.

Un elemento importante para la conformación del grupo era el hecho de ser aficionado: ninguno bailaba profesionalmente ni tuvo una formación técnica y formal. Esta característica influyó en la forma en que se aprendían y enseñaban las danzas folclóricas. Algunos ya sabían bailar ritmos de Perú, antes de llegar a Brasil. Una de las formas como aprendieron fue frecuentando eventos familiares y de amigos. En este sentido, la danza será una forma de expresión que se aprendía mediante un proceso informal de transmisión de conocimiento corporal. En las fiestas familiares, los niños imitan los pasos que ven de los adultos, educando así sus cuerpos. Además de las reuniones en familia, dos integrantes del Grupo Sayari habían sido integrantes de grupos de danza folclórica en Perú. Aunque no eran profesionales, estos grupos tenían una estructura de enseñanza-aprendizaje similar

<sup>11</sup> Camila Daniel, “P’a crecer en la vida: a experiênciã migratoria de jovens peruanos no Rio de Janeiro”, 2013.

a las escuelas formales, en las que un profesor enseña, y por consecuencia, se erige como autoridad, y los alumnos aprenden.

En el caso del Grupo Sayari, ninguno de sus miembros aislados asumía el rol de director o el del profesor que detenta el “saber”. Pese a que había una que se autodenominaba *directora*, en la práctica se adoptó una dinámica horizontal para compartir responsabilidades, tanto en la transmisión de conocimientos como en la estructura organizativa. En la dinámica de los ensayos no existía una división de roles entre quien enseñaba y quien aprendía. Los integrantes compartían sus conocimientos, y los transmitían de forma circular: quien bailaba también enseñaba y quien enseñaba también aprendía. Es decir, todos eran profesores y también alumnos. El trabajo de enseñar y dirigir los ensayos fue compartido, en una relación horizontal. Lo mismo sucedió cuando se montó una coreografía: era una construcción colectiva en la que todos participaron.

Por un lado, dado que nadie tenía experiencia profesional, se garantizaba la horizontalidad en la transmisión del conocimiento; por otro lado, el grupo procuró, debido a su limitada capacidad técnica, perfeccionar las danzas y ampliar su repertorio. Para ello se apoyó en Internet durante el proceso de construcción de coreografías y de aprendizaje de movimientos. Gracias a sitios como YouTube se intercambiaron videos, y se tuvo acceso a muy diversas coreografías, compuestas por grupos folclóricos peruanos en diferentes lugares del mundo. Los videos fueron un instrumento de notable ayuda para superar las limitaciones del conjunto y profundizar su preparación teórica y técnica.

No obstante que nadie tenía experiencia como profesional o aficionado, la danza formaba parte de la vida cotidiana de la mayor parte de los integrantes de la compañía cuando ellos vivían en Perú. Durante los ensayos era común que se relatara entre sí el modo como una pieza formaba parte de la vida en sus regiones de origen, ya que el grupo reunía a bailarines de diferentes localidades, y en cada una son más populares algunas danzas que otras. Además del “saber bailar” aprendido informalmente en fiestas de amigos y familiares en Perú, se compartían recuerdos de ciertas danzas. En Cusco, región del sur de los Andes peruanos, por ejemplo, el *huayno* estaba siempre presente en las celebraciones de parientes cercanos, y así los integrantes cusqueños habían aprendido a bailar. Debido a que procede de la sierra del Perú, se reconocía a los miembros del conjunto oriundos de esta región como especialistas en dicho género.

Cuando empecé a frecuentar los ensayos del Grupo Sayari, yo no tenía la intención de bailar. Mi objetivo era desarrollar una investigación sobre la inmigración peruana en Río de Janeiro, cuyo tema específico yo aún no había definido. Acompañarlos a ensayos y presentaciones públicas me pareció una estrategia eficaz para conocerlos más y que los integrantes del grupo se convirtieran en mis interlocutores en un futuro, lo que de hecho ocurrió. Las primeras veces que estuve en los ensayos permanecía sentada observándolos. Me ofrecí para controlar la bocina, dando *pause* y *play* cuando lo pedían. No demoraron mucho en invitarme a bailar. Al principio me daba vergüenza, ya que eso no entraba en mis planes —mi objetivo era sólo observar—. Pero consideré que si ensayaba como todos, eso podría establecer una relación más cercana.

Bailar, entonces, tenía un papel secundario en mi investigación. Lo veía como un medio para cumplir mis metas: conocer peruanos para entrevistarlos más adelante. Con sorpresa, la danza fue ganando espacio no sólo en mi investigación sino también en mi vida personal. Participar en los ensayos hizo que me involucrara tanto en la organización del grupo como con los bailarines, que después de algunos ensayos me invitaban a reuniones que organizaban para divertirse. Tampoco demoraron mucho en agregarme a Facebook y, así, mantuvimos contacto fuera del salón de prácticas. Además de participar en el círculo social del conjunto, me animó la oportunidad de aprender a bailar cuando conocí el *tondero*: una danza tradicional de la costa norte, típica de los departamentos de Piura, Lambayeque y La Libertad; de origen campesino, que mezcla influencias negras, indígenas y blancas. Según el Grupo Sayari, el *tondero* simula el proceso de seducción entre un gallo y una gallina;<sup>12</sup> participa sólo una pareja: un hombre y una mujer frente a frente, se acercan y se alejan con movimientos circulares, acompañando el progreso de la canción; no se requieren zapatos y se mantienen las rodillas semiflexionadas, lo que alude a un contexto rural de proximidad con la tierra. Además de los pies, la bailarina mueve vigorosamente las caderas, lo que provoca un intenso vaivén de la falda, que compone el vestuario, y se imprime sensualidad.

<sup>12</sup> *Idem.*



Figura 1. Camila bailando el *tondero* con Alfredo, 2012. Acervo personal.

La primera vez que presencié el *tondero* fue en un acto público del Grupo Sayari en julio de 2011, que conmemoraba el día de la Independencia de Perú. Me impresionó la belleza de su rusticidad. Cuando me invitaron a bailar, pensé que era la oportunidad ideal para aprenderla. De hecho, la pieza fue incluida en el repertorio, pues uno de los bailarines había aprendido a bailarla en la universidad, en un grupo de danza folclórica antes de irse a Brasil. Sin embargo, el *tondero* no había sido muy difundido entre los mismo peruanos. Así como yo, un buen número de peruanos la conoció en Río de Janeiro. Por eso les parecía curioso que yo, brasileña, lo hubiera aprendido cuando la mayoría la desconocía.

La frecuencia de los ensayos en los últimos meses del año era bastante irregular, pues la mayoría de los integrantes viajaba a Perú y los demás tenían que encerrarse a estudiar para los trabajos finales. Así que, en las últimas prácticas de 2011, aproveché para pedir a los pocos presentes que me enseñaran el *tondero*. Dos se encargaron de enseñarme los pasos básicos y como no podía repetirlos, pasé unos meses ensayándolos en casa. Para cuando la compañía reanudó las actividades, en marzo de 2012; ya bailaba. Todos se sorpren-



Figura 2. Evelyn y Cristian bailando el *tondero*, 2012. Acervo Sayari.

dieron, preguntándose cómo había sido posible que hubiese aprendido movimientos que presentaban una dificultad significativa. Yo les conté que había ensayado todo el periodo de vacaciones. Tras repetir exhaustivamente los pasos, a veces sin éxito, hasta que un día finalmente pude ejecutarlos.

A partir de entonces me convertí en una de las bailarinas de *tondero* del Grupo Sayari. En julio de 2012 hice mi presentación pública en dos de los festejos dedicados a la Independencia de Perú. Sucedió también que, después de que todos los que bailaban *tondero* salieron del grupo, yo asumí la tarea de compartir el *tondero* con los recién llegados. Ahora contribuyo a perpetuar el ciclo de transmisión de conocimiento, enseñando lo que me enseñaron.

Además de acercarme a los peruanos del conjunto, haber aprendido a bailar el *tondero* hizo que reflexionara sobre las relaciones de género dentro y fuera del espacio de la danza. En el caso de las mujeres, ellas aprenden a evitar relacionarse íntimamente con los hombres, a menos que hubieran invertido algún tiempo en conocerlos. Así, son instruidas para que acepten invitaciones, pero sin asumir un compromiso. En el *tondero*, la pareja simula una seducción, pero cuando el caballero se acerca, la dama se aleja. Sólo al final

ambos juntan los movimientos, casi siempre en un medio abrazo, con el que el caballero envuelve a la dama, manteniendo ambos el pecho frente al público. Esta dinámica de alejamiento y aproximación, característica del *tondero*, se asemeja mucho a la relación entre hombres y mujeres en el Perú, según comentan los peruanos que viven en Río de Janeiro.

### *Claudia Lora y la samba de roda*

En el caso de la *samba de roda*, empecé mi trabajo de campo en algunos lugares del Recôncavo bahiano en 2012, con el objetivo de entender cómo se transmitía este estilo a las nuevas generaciones. Mi llegada coincidió cuando las políticas públicas estaban dirigidas hacia la cultura negra e indígena. Las convocatorias de fomento a la producción cultural alcanzaban a un elevado número de *sambadores* y *sambadeiras* de edad avanzada, y sus hijos e hijas. El reconocimiento y valoración de quienes dominan el género, hoy los y las sitúa en la categoría de *mestres* y *mestras*, y ejes centrales de la permanencia cultural. Su “enseñanza” es parte esencial de un proceso de reivindicación y difusión, del cual, yo también me beneficié, aunque haya sido sólo una aprendiz.

Permanecí por mucho tiempo en las ciudades de Santo Amaro y Saubara, viajando continuamente a la comunidad de Acupe, y visitando lugares donde se organizaban *sambas de roda*, por ejemplo Santiago de Iguape, San Francisco del Conde, Terra Nova, Maragujipe, Pitanga dos Palmares.

Precisamente en Santo Amaro, la mayor de las poblaciones del Recôncavo, con 61 407 habitantes,<sup>13</sup> se concentra un buen número de *sambadores* y *sambaderas*, término con el que se conoce a los que tocan y bailan dicho estilo. Justo en la entrada de la ciudad se ubica la matriz de las Casas do Samba, un “centro de referencia, investigación, entrenamiento, transmisión y vivencia de la *samba de roda*”, que también funciona como Pontão de Cultura. Fue inaugurada en 2007 como parte del plan de salvaguarda del género, tras su reconocimiento como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en 2003. Hoy en día, el Recôncavo cuenta con una red de más de quince *casas* en diferentes ciudades y distritos, creadas por la Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (Asseba).

<sup>13</sup> IBGE, Informações completas, 2013.

Viví por temporadas en Santo Amaro con la intención de entender mejor el proyecto de salvaguarda, conocer a *sambadores* y *sambadoras* de distintas regiones que pasan por *la casa do samba* y, sobre todo, para asistir a las “rodas” que se organizaban, con más frecuencia que en otras localidades, en festivales o encuentros en la Casa do Samba, en el centro de Santo Amaro, en festividades católicas, o en fiestas de *candomblé* y *umbanda*. Después nació el interés por entender cómo se transmitía el género a nivel familiar y por eso me traslade a Saubara, donde Jelita do Samba me ofreció hospedaje. Esta mujer maravillosa de 77 años, era una de las *sambadeiras* con más años de práctica en el municipio. Proviene de una familia de sambadores/as, dedicada a la pesca y la agricultura, Jelita formaba parte del Grupo Samba de Roda das Raparigas, junto a sus hermanas Teteca y Ana. En su condición de maestra, se encargaba de enseñar a bailar y tocar instrumentos al Grupo Mirim da Vovó Sinhá, integrado entonces por sus jóvenes sobrinas, que ensayaban en su casa los sábados por la mañana.

### *La umbigada como invitación*

En la práctica de campo me encontré con que la *samba de roda* se practicaba en “grupo” de forma en circular: al menos 10 hombres y mujeres tocaban y bailaban sambas ya “ensayadas”, con un vestuario semejante y un nombre que tenía que ver con el lugar de procedencia. Cada pueblo del Recôncavo contaba con al menos una pequeña compañía, aunque en las ciudades, el número era mayor, como en Santo Amaro, que contaba con ocho. Este tipo de samba tiene lugar en un espacio donde se forma un círculo compuesto por coristas/bailarines, observadores/participantes y músicos, quienes se alinean en el contorno, siendo referencia principal del espacio. Las bailarinas y los observadores/participantes se acomodan a izquierda y derecha, cerrando “la rueda”. El centro se utiliza sólo para bailar.

La *samba de roda* tiene variantes: la *samba chula* (o de viola) y la *samba corrido* (o amarrado). La primera tiene un ritmo más acelerado y sus versos son cortos; se distingue por la “chula”, que según los sambadores es un “canto con una poesía más elaborada”; la estructura de las coplas es de pregunta (chula) y respuesta (relativo); en general, una pareja canta la *chula* y una segunda responde con ayuda del coro de mujeres. Por otro lado, en la *samba corrido* sólo se interpretan percusiones, como el atabaque, pandeiro, plato y el palmea-

do. Su coreografía tiene menos reglas que la *samba chula*, ya que permite que entren a la rueda, al mismo tiempo y en cualquier momento, una o más personas; además, se establece un *tempo* de la música para bailar y un orden de entrada de las bailarinas a la rueda. Desde que llegué a Santo Amaro fui invitada a mi primera *samba de roda* por la señora Celina, del Grupo Filhos da Pitangueira, que iba a presentarse en la Casa de la Cultura de San Francisco del Conde, lugar de origen del conjunto. Mi presencia entre el público alegró de sobremanera a Celina, quien me presentó con el resto del conjunto señalando que venía de lejos a conocer su samba.

Observé que mujeres de entre siete y 70 años bailaban ordenadamente, pasando una a la vez frente a los músicos, invitando luego a otra dando una *umbigada*. Ese día empecé a entender la *samba chula*. Durante la presentación de Filhos da Pitangueira me coloqué delante de la rueda, al lado del público. Cuando las *sambadeiras* habían concluido su participación, Celina me invitó a bailar dentro del círculo con una *umbigada*, mostrándome cómo hacerlo. En este género, la *umbigada* ocurre cuando una bailarina termina su parte y, al salir, invita a otra, haciendo el gesto de acercar los ombligos.

En algunos grupos de *samba chula*, la coreografía impide que las bailarinas se quedan sin participar, ya que son invitadas a pasar al centro. Mientras la *sambadeira* permanece dentro de la rueda, realiza el *miudinho*, un paso con el que se desplaza desde su lugar hasta quedar frente a los músicos, conocido como “correr la rueda”; es decir, avanzar por el contorno del círculo. También se realizan movimientos con estructura de síncope, que acompañan los acentos de los instrumentos de los músicos. Los hombros pueden sacudirse, dependiendo de la forma de bailar; también es común que se gire en el centro de la *roda*. Técnicamente, para aprender el *miudinho*, según las indicaciones que recibí, los pies tienen que seguir el golpe del pandero.

Después de esa experiencia, era convidada y estimulada a participar en todas las *sambas do roda* a las que asistía. Si me daba vergüenza, alguna me acompañaba. Bailé en diferentes lugares y festividades: en *casas do samba*, en ensayos de grupos, en las fiestas de San Antonio, de *candomblé* y de *umbanda*. La comunicación con *sambadores* y *sambadeiras*, desde que se entraba a la rueda, era no verbal: sólo gestos y movimientos del cuerpo me sugerían hacia dónde dirigirme y en qué momento salir. Las *sambadeiras* me guiaban con la mirada en la *umbigada*, así como en la *roda de samba chula*, apuntando que podía entrar cuando se dejaba de cantar, cuando la guitarra entraba y los pande-



Figura 3. Claudia Lora en una *samba de roda*.

ros sonaban con énfasis. Con movimientos me indicaban cómo mover los pies y la cadera, y por donde debía desplazarme. Las últimas veces que estuve con ellas, intentaban explicarme el giro, sin palabras, moviéndose para que yo viera y lo imitara.

Entraba en la rueda con la *sambadeira* en dirección de los músicos y bailábamos frente a ellos, como si estuviera conversando tanto con cada *sambador* como con los instrumentos, al mismo tiempo. Cuando el ritmo del pandero era más rápido y enérgico, yo respondía, o lo intentaba, los percusionistas tocaban con mayor euforia. Todos los sentidos se mezclaban en ese momento; sentía una integración de mi cuerpo con la música y con los participantes dentro de ese espacio circular.

En ocasiones participé en el *samba corrido*, un estilo en el que varias personas pueden bailar simultáneamente dentro de la *roda de*

*samba*: los movimientos son más libres y sueltos, y es posible recorrer todo el espacio de una manera relajada. En una fiesta organizada por la religión *umbanda*, algunas de las personas en el círculo entraron en trance, adoptando corporalidades referentes a entidades incorporadas. De hecho, según conversaciones posteriores, en ese momento, ya no estaban allí, aunque su cuerpo estaba presente. El trance y libertad que ofrece la *samba corrido* hizo que la danza adquiriera una configuración que nada tenía que ver con la *samba chula* que intentaban transmitirme en otros contextos. Las reglas de los movimientos se diluían, los sentidos participaban de otra forma, y la comunión grupal se percibía de forma diferente.

Participar, desde “el lado de afuera” o desde “el lado de dentro” del círculo, hace una diferencia significativa cuando se intenta comprender una manifestación de música y danza como la *samba de roda*. El haber establecido contacto como aprendiz con las *sambadeiras* desde “el lado de dentro”, me hizo entender con profundidad la cultura, en el sentido de comprender la participación de un organismo individual dentro de un organismo social, y el cuerpo y su vinculación con la música, el espacio, y principalmente la importancia de la comunicación no verbal en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Mi presencia en los eventos hicieron que me aproximara a la comunidad de la samba; al situarme como *sambadeira* entendí la forma de bailar y desplazarme, la musicalidad, el palmeo, la comunicación con las percusiones, los espacios de las mujeres y las dinámicas que se desarrollan entre géneros dentro de la rueda y con el público/participante; elementos que probablemente habrían pasado desapercibidos si sólo hubiera observado desde “el lado de afuera” y realizado entrevistas.

Además, sambar propició un mayor acercamiento con *sambadores* y *sambadeiras* cuando terminaba la fiesta. La comunicación desde “el lado de adentro” me dio confianza para hacer preguntas que no habrían surgido, o hubieran tardado en surgir, sin mi presencia en sambas y ensayos. En los siguientes días, cuando caminaba por la calle, los bailarines que me recordaban me saludaban inquiriendo si había ido a *sambar* en esos días, o conversaban sobre cualquier asunto, algunos recurrentes, como: ¿de dónde era?, ¿qué me parecía la comida?, ¿qué tradiciones de la región había conocido?, incluso, me convidaban a otras sambas, en ciudades o pueblos diversos; o a comer o quedarme unos días en sus casas, algo frecuente en el Recôncavo.

*“Usted se está volviendo peruana”; “Usted se está volviendo bahiana”:  
¿por qué peruanos y bahianos nos enseñan a bailar?*

Tanto bahianas como peruanos, con la *samba de rodas* y el *tondero*, respectivamente, mostraron su disposición para enseñarnos a bailar. Que una investigadora extranjera estuviera interesada en conocer esos géneros, no sólo en una dimensión teórica, sino también práctica, generó un proceso de intenso intercambio. En éste, los sujetos de investigación asumieron el rol de profesores/as que por iniciativa propia y con generosidad aceptan compartirlo con nosotras, que asumimos el papel de alumnas.

Para bahianas y peruanos, que nos enseñaron y vieron aprender sus bailes, significó recibir un doble reconocimiento: primero, que esos géneros danzarios son tan importantes que sobrepasan su círculo de convivencia; segundo, que son los únicos legítimamente capaces de enseñar la *samba de roda* y el *tondero*. Cuando logramos reproducir los movimientos, como socialmente lo esperaban, participamos directamente este doble reconocimiento.

Para el Grupo Sayari, por ejemplo, que una brasileña, sin vínculos directos con Perú, aprendiera una danza folclórica de ese país, infundía orgullo. De hecho, algunas cariocas ya habían sido integrantes del conjunto, pero todas con padres o novios peruanos. Yo fui la primera que ingresó al grupo sin mantener una relación de familia o de pareja con peruanos. Por eso, mi presencia causaba extrañeza, que después se convirtió en empatía.

El orgullo que demostraban cuando me veían bailar “como una peruana” sólo puede comprenderse cuando se tiene presente la visión forjada en la sociedad brasileña sobre el Perú y los peruanos que viven en Río de Janeiro. En general, el punto de vista sobre este país andino es limitado, pues se le asocia con la pobreza extrema. En este sentido, las danzas folclóricas son un importante instrumento para representar la diversidad del Perú, cuestionando los estereotipos que predominan en la sociedad brasileña. Por tanto, que una brasileña formara parte del grupo fue, por un lado, un recurso para que el público brasileño reconociera la riqueza étnico-cultural de este país; y por el otro, compartir esa riqueza con gente que no guarda vínculo directo alguno con él.

En el caso de los bahianos y la *samba de roda*, ocurrió un fenómeno parecido al de los peruanos en Río de Janeiro; tenemos que remontarnos a la historia colonial para entender la relación que

establecieron las *sambadores* y *sambadeiras* con alguien como yo, para ellos “blanca”, extranjera y ciudadana. B. J. Barickman demuestra en una investigación histórica cómo los portugueses y sus descendientes desarrollaron, en el Recôncavo, una sociedad esclavista en el Nuevo Mundo que permaneció por más de tres siglos.<sup>14</sup> En la región se producía azúcar y tabaco, que según Barickman, sirvieron como moneda de cambio en el comercio de esclavos africanos, cuyos descendientes continúan trabajando para esa población “blanca”, término que usaba la *sambadeira* Jelita cuando contaba sobre su cansancio en las labores de la casa, porque por muchos años sirvió en la residencia de un “blanco” en Salvador. En su familia, mujeres de generaciones recientes compartieron ese destino. Como herencia del pensamiento colonial que exaltaba la cultura occidental y desvalorizaba a la africana e indígena, la *samba de roda* era fuertemente discriminada, hasta hace pocos años, por la élite europeizada de la región.

Por eso, y pese a las frecuentes visitas de estudiantes de ciudades como Salvador y del extranjero o que intentamos entender la *samba de roda* y el *candomblé*, nuestra presencia sigue provocando extrañeza al ser comparados con los grupos privilegiados. En mi caso, ese pasmo se acentuaba por ser mujer, extranjera, y permanecer sola por tiempos prolongados en Bahía, sin recibir invitación de nadie, algo inusual. El machismo y el desconocimiento de la antropología se reflejan claramente cuando las investigadoras hacemos trabajo de campo en América Latina.<sup>15</sup>

Cabe señalar que la relación entre los grupos y los visitantes siempre está abierta, y existe buena voluntad para enseñar a bailar. Solía observar el entusiasmo reflejado en el rostro de *sambadores* y *sambadeiras* cuando a alguien con mis características le gustaba la samba y expresaba el deseo de aprender a bailar, cantar, palmear y tocar el *plato*. En contraste, desde hace varios años se ha intentado incorporar jóvenes en la *samba de roda*, a menudo con fracaso porque ellos prefieren ritmos como el *pagode* o el *funk*. En resumen, que una joven de afuera demostrara el interés que muchos bahianos habían perdido, generaba orgullo y revalorizaba su propia cultura. Escuchar de *sambadores* y *sambadeiras*: “usted ya está bailando como bahiana”, fue un elogio para mí y para ellos mismos, pues los bahianos y las bahianas del Recôncavo se consideran los mejores bailarines de

<sup>14</sup> B. J. Barickman, *Um contraponto baiano*, 2003, pp. 37 y 38.

<sup>15</sup> Aline Bonetti y Soraya Fleischer (orgs.), *Entre Saias Justas e Jogos de Cintura*, 2007.

*samba de roda*, que conservan un “saber”; que yo quería aprender, y que reconozco como parte esencial de su cultura.

En el aprendizaje del baile pusimos nuestra corporeidad a disposición del trabajo de campo antropológico. Como expresión corporal socialmente organizada, la danza nos exigió desarrollar una metodología para entender el conocimiento que envuelve a otros sentidos, más allá de la vista y el oído, propios de la técnica de observación del método científico. Así, la producción de conocimiento se fortalece con la experiencia sensorial y corpórea. Relacionarse con los sujetos de la investigación a través de los movimientos organizados en la danza, exige un intenso proceso de entrenamiento del cuerpo.

En el baile tenemos que coordinar los movimientos de brazos, piernas, caderas y pies al ritmo de la música que oímos. El bailarín necesita desarrollar la habilidad de reconocer las variaciones musicales y coordinarlas con los movimientos corporales característicos de cada pieza. También tenemos que usar el cuerpo en movimiento, respetando las reglas que cada género establece como parte de su propia dinámica. En la *samba de roda*, por ejemplo, deben moverse los pies de forma “miudinho”, que consiste en un zapateado suave hacia adelante y hacia atrás; la idea es despegarlos lo menos posible del suelo, llevando un movimiento integrado que culmina provocando un rebote de caderas.

Saber mover la falda, los brazos, los pies, la cadera, así como girar, ajustarse al *tempo* de la música y desplazarse alrededor de la rueda, requiere constante práctica. Las *sambadeiras* enseñan a mover el cuerpo de una forma preestablecida culturalmente, pero cuando una bailarina entra en la rueda debe expresar un *toque* particular. Las reglas y la libertad coexisten.

El aprendizaje materializa un proceso de transformación que nosotras, investigadoras, pasamos a través de la convivencia con los bailarines. Bahianos y peruanos traducían ese cambio en las frases: “te estás volviendo bahiana” y “te estás volviendo peruana”. Puede parecer una coincidencia que se emplee la misma oración para expresar admiración al ver que logramos bailar, pero no lo es. En los dos casos, el investigador y el “sujeto” enfrentan una interacción muy diferente de la que tradicionalmente difunde la ciencia, ya que se registra una sensible distancia entre el investigador y los sujetos de investigación, entre el sujeto y el “objeto” o “sujeto” del conocimiento. Cuando nos presentamos como aprendices de las danzas, nosotras

relativizamos esos papeles. Debimos reconocer que los sujetos de la investigación resguardaban un conocimiento que no teníamos y nos dispusimos a aprender de ellos y ellas, “saber” que, hoy, ha sido negado o desvalorizado por diferentes sectores de la sociedad.

## Consideraciones finales

La danza ejerce una función diacrítica,<sup>16</sup> un elemento que al mismo tiempo representa lo auténtico frente a ciertos grupos, pero también otorga un sentimiento de identidad. Cuando nosotras, investigadoras y extranjeras conseguimos bailar, fuimos reconocidas no sólo por desarrollar una habilidad motora y física, también lo fuimos por tener la capacidad de entender los significados que se comparten en la danza. Al mismo tiempo, valoramos el *tondero* y la *samba de roda* como elementos representativos de la vida social peruana y bahiana.

Nosotras, antropólogas participantes, adquirimos un saber que no pasó sólo por el pensamiento reflexivo, pasó principalmente por el cuerpo. Loïc Wacquant<sup>17</sup> propone una sociología no sólo del cuerpo, en el sentido de objeto, sino a través del cuerpo, como herramienta de investigación y vector del conocimiento, “una etnografía experimental en la forma original del término, ya que el investigador es uno de los cuerpos socializados”. En el trabajo de campo, el proceso de aprendizaje del *tondero* y de la *samba de roda* fue visto por peruanos y bahianos como la transformación corporal que experimentamos después de establecer una convivencia empática con ellos. En esta relación, nuestros cuerpos se convirtieron en testigos de la familiaridad que construimos, mucho más allá de lo que podríamos decir o escribir.

Un aspecto primordial que este artículo presenta es que su base de sustentación se ancla en el diálogo: entre nosotras dos, y entre cada una de nosotras con los sujetos de investigación. Esa conversación profunda e intensa se materializó en nuestros cuerpos, lo que posibilitó este análisis comparativo, en el que la danza se convirtió en un método de investigación. Una metodología para la antropología capaz de comprender al otro, exige entender el conocimiento

<sup>16</sup> Fredrik Barth, *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*, 2000.

<sup>17</sup> Loïc Wacquant, *op. cit.*

desde adentro, a través de un “cuerpo participante” que se coloca en el lugar de aprendiz.

Aprender a bailar fue un elemento relevante en el proceso de investigación, pues permitió una mayor aproximación entre nosotras y las comunidades estudiadas. Al acompañar nuestro día a día en el trabajo de campo, los y las “maestras” que nos enseñaron a bailar observaban nuestro desarrollo en los ensayos, y que nos vieran bailar como se hace tradicionalmente dentro de las dinámicas de la *samba de roda* y el *tondero*, significó que fuimos capaces de incorporar no sólo la manera como bahianos y peruanos bailaban, sino también la lógica interna que estructura tal práctica. Los términos aprendidos también abrieron caminos y puertas para comprender aspectos de la vida social no siempre racionalizados o problematizados en las conversaciones cotidianas.

## Bibliografía

- Barickman, B. J., *Um contraponto baiano*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
- Barth, Fredrik, *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*, Río de Janeiro, Contra Capa, 2000.
- Bonetti, Aline, y Soraya Fleischer (orgs.), *Entre Saias Justas e Jogos de Cintura*, Santa Cruz do Sul, EDUNISC, 2007.
- Bourdieu, Pierre, *A distinção crítica social do julgamento*, São Paulo, Edusp, 2007.
- Camargo, Giselle Guilhon Antunes, “Antropologia da Dança: ensaio bibliográfico”, en Sandra Meyer y Vera Torres (orgs.), *Dança Cênica*, Joinville, Letradágua, 2008, pp. 13-23.
- Connerton, Paul, *Como as sociedades recordam*, Oeira, Portugal, Celta Editora, 1993.
- Csordas, T. J., “A corporeidade como um paradigma para a antropologia”, en *Corpo/significado/cura*, Porto Alegre, UFRGS, 2008, pp. 101-146.
- Daniel, Camila, “P’a crecer en la vida: a experiência migratoria de jovens peruanos no Rio de Janeiro”, tesis de doctorado, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Río de Janeiro, 2013.
- Geertz, Clifford, *Nova luz sobre a antropologia*, Río de Janeiro, Zahar, 2014.
- IBGE, Informações completas, recuperado de: <<http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?codmun=292860>>, consultada el 3 de marzo de 2013.
- IPHAN, “Samba de roda do recôncavo bahiano”, Brasília, IPHAN, 2006.

- Krstulovic, Rosa Claudia Lora, "A transmissão do patrimonio cultural imaterial: o samba de roda no recôncavo bahiano", tesis de doctorado en memoria social, UNIRIO, Río de Janeiro, 2016.
- Malinowski, Bronislaw, *Argonauts of the Western Pacific*, Nueva York, E.P. Dutton & Co., 1922.
- \_\_\_\_\_, *Os argonautas do Pacífico occidental*, São Paulo, 1984.
- Mauss, Marcel, *Sociologia e antropologia*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- Piaget, Jean, y Barbel Inhelder, *Psicología del niño*, Madrid, Morata, 1981.
- Schechner, Richard, "Restauración de la conducta", en *Performance: teoría y prácticas interculturales*, Marta Ana Diz (trad.), Buenos Aires, Libros del Rojas / Universidad de Buenos Aires, 2000.
- Wacquant, Loïc, "Habitús como assunto e ferramenta: reflexões sobre tornar-se um boxeador", *Estudos de Sociologia*, vol. 2, núm. 17, 2011.