

<https://digithum.uoc.edu>**Sección especial: “Sentidos, emociones y artefactos: enfoques relacionales”*****Cadê o dendê?: la sociabilidad de lo humano y lo no humano dentro de la comunidad emocional de la capoeira contemporánea*****Erick Serna Luna**

El Colegio de México

Fecha de presentación: noviembre de 2019**Fecha de aceptación:** mayo de 2020**Fecha de publicación:** julio de 2020**CITA RECOMENDADA**

SERNA LUNA, Erick (2020). “*Cadê o dendê?: la sociabilidad de lo humano y lo no humano dentro de la comunidad emocional de la capoeira contemporánea*”. En: SABIDO, Olga. “Sentidos, emociones y artefactos: abordajes relacionales”. [artículo en línea]. *Digithum*, n.º 25, págs. 1-14. Universitat Oberta de Catalunya y Universidad de Antioquia. [Fecha de consulta: dd/mm/aa]. <http://doi.org/10.7238/d.v0i25.3210>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Resumen

Este artículo supone un esfuerzo por conceptualizar la *capoeira* como una comunidad emocional que se construye a partir de la interrelación de componentes humanos y no humanos, tales como la música, los mitos, los instrumentos, el cuerpo y las personas que integran el ritual de la *roda de capoeira*. Así, con base en una investigación etnográfica y en el análisis de otros materiales narrativos, el objetivo del artículo es describir cómo se construyen las comunidades emocionales dentro de un grupo de *capoeira* contemporánea, tomando como ejemplo la construcción emotiva y cultural de la conducta que deben de manifestar las personas para expresar que tienen *dendê*.

Palabras clave

capoeira, emociones, comunidad emocional, etnografía, artes marciales

<https://digithum.uoc.edu>

Cadê o dendê? la sociabilidad de lo humano y lo no humano dentro de la comunidad emocional...

Cadê or Dendê: The sociability of that which is human and non-human within the emotional community of contemporary capoeira

Abstract

The article is an effort to conceptualise *capoeira* as an emotional community which is built with a basis in the interrelation of human and non-human components, such as: the music, the myths, the instruments, the body, and the people who make up the ritual of the *roda de capoeira*. As such, based on ethnographic research and on the analysis of other narrative materials, the objective of the article is to describe how the emotional communities within a group of contemporary capoeira people are built, taking as an example the emotional and cultural construction of the behaviour that the people must manifest in order to express that they have *dendê*.

Keywords

capoeira emotions, emotional community, ethnography, martial arts

Introducción

La *capoeira* es una expresión intercultural afrobrasileña (Assunção, 2005; Serna, 2018a) que data de los tiempos de la esclavitud y la colonia portuguesa, integrada por componentes de carácter marcial, musical, dancístico y religioso (González, 2017). Esta multiplicidad de elementos la convierten en una cultura en sí misma que solo puede ser comprendida por medio de una inmersión completa en el aprendizaje y entrenamiento de alguno de los estilos primordiales que la representan: la *capoeira regional*, la *capoeira angola* y la *capoeira contemporánea*. A partir de una reflexión en torno al proceso de entrenamiento y aprendizaje que he vivido a lo largo de siete años dentro del grupo Oficina da Capoeira Internacional (un grupo originario de la ciudad de Belo Horizonte, capital del estado de Minas Gerais, que tiene una sede en la Ciudad de México), el presente artículo se enmarca dentro de los estudios que buscan dar cuenta de las características particulares de la *capoeira* contemporánea.

Sobre la base de pensar la *capoeira* como una cultura en sí misma, propongo analizar aquella como una comunidad emocional (Jimeno, 2007). Esto es, como una colectividad que construye gran parte de su sociabilidad en torno a las emociones que se aprenden a expresar como parte del *jogo da capoeira*. Un ejemplo de las muchas emociones que se producen y dan sentido a la comunidad capoeirística está contenido en el concepto somático y emotivo de *dendê*, entendido en los grupos de *capoeira* contemporánea

como una forma de expresar la emoción del gusto por el *jogo de capoeira*.

En la primera sección del artículo me refiero al grupo Oficina da Capoeira, con la intención de ubicarlo dentro del campo de los grupos de *capoeira* en general y de *capoeira* contemporánea en particular. También describo el momento en el que identifico la ruptura etnográfica (Pereiano, 2014) y comienzo a construir el objeto de análisis de este trabajo, detallando cómo se inserta esta investigación dentro de la tradición de la etnografía de las artes marciales y los deportes de contacto. En la segunda sección, explico la conceptualización de la *capoeira* como una comunidad emocional, a partir de la descripción del sentido de la palabra *dendê* como concepto somático y emotivo. Acto seguido, recorro a algunos testimonios etnográficos para describir cómo se construye la educación emocional dentro de los entrenamientos de *capoeira*, integrada por una estrecha relación entre la música, los instrumentos y la corporeidad; relación que nos permite observar cómo la representación del ritual de la *roda*¹ de *capoeira* es producto de la sociabilidad entre lo humano y lo no humano. Finalmente, ofrezco algunas reflexiones en torno a las emociones en el *jogo da capoeira* como un ejemplo para comprender los lazos que se tejen entre la materialidad, la corporeidad y lo social, y cómo esta interrelación es la base de un proceso de aprendizaje y enseñanza de la *capoeira*; lo cual me permite encaminar un programa de investigación sobre la sociología cognitiva² (Cerulo, 2005) y la práctica de la *capoeira*.

1. "Círculo conformado por los músicos y *jogadores* de *capoeira*, más el público que observa y aplaude en el límite de ese espacio físico, simbólico y mágico en donde se produce y reproduce, a través de la interacción de música y cuerpo, el universo de la *capoeira* (Serna, 2018a, p. 219). González (2017, p. 75) estima que una *roda* podría tener un diámetro de entre 4,8 y 7,32 metros.

2. Karen Cerulo (2005, p. 108) señala que "la aproximación de la sociología cognitiva concibe al pensamiento como un fenómeno intersubjetivo, un proceso que debe de ser estudiado a la luz de las normas de interacción concernientes con el ambiente sociocultural en los cuales los pensamientos ocurren". Agradezco al curso informal de sociología cognitiva, impulsado y dirigido por el doctor Héctor Vera durante la cuarentena de COVID-19, por la oportunidad de conocer esta referencia.

<https://digithum.uoc.edu>

Cadê o dendê? la sociabilidad de lo humano y lo no humano dentro de la comunidad emocional...

La voz del Mestre: el Grupo Oficina en el campo de la *capoeira* contemporánea

Con fines esquemáticos, se podría decir que existen dos estilos de lo que podríamos llamar la *capoeira moderna*:³ la *luta regional baiana* o *capoeira regional*, creada en 1930 por Manoel dos Reis Machado, Mestre Bimba; y, por otro lado, la *capoeira angola*, modalidad instituida en 1943 cuyo máximo representante fue Vicente Ferreira Pastinha, Mestre Pastinha. Aunque hay diferencias en la forma en que ambos estilos conciben la *capoeira*, pues la *capoeira regional*⁴ abogaba por una práctica más deportiva, mientras que la *capoeira angola*⁵ se fundó con objeto de rescatar las raíces africanas de este arte (Assunção, 2005; González, 2017), lo cierto es que ambas modalidades –que al final son más parecidas que divergentes–⁶ colaboraron para que la *capoeira*, una práctica que era prohibida y penalizada por las leyes brasileñas,⁷ terminara por ser descriminalizada en 1930 y finalmente aceptada en 1953 (Fonseca, 2008, pp. 11-13; Abib, 2013, p. 58).

Una vez descriminalizada, la *capoeira* formó parte del proyecto cultural del régimen de Getulio Vargas, cuya finalidad era constituir una identidad propiamente brasileña (Lube, 2011). De tal modo, la *capoeira* cobró popularidad y, gradualmente, se extendió a otros estados de Brasil y más allá, sobre todo gracias a los viajes que realizaron los Mestres de los estilos modernos al interior y el

exterior de Brasil, así como a los propios alumnos provenientes de otros estados brasileños que visitaban las academias de los grandes Mestres en Salvador de Bahía. Así, en la década de los años sesenta y setenta, la *capoeira* se fue expandiendo por el mundo entero (Fonseca, 2008; González, 2019). Dentro de este contexto expansivo de la *capoeira* fuera de la ciudad de Salvador de Bahía nacería el estilo conocido como *capoeira* contemporánea.

Existe una irresuelta polémica en torno a las características de la *capoeira* contemporánea; al respecto, algunos Mestres incluso cuestionan la existencia de tal modalidad.⁸ No obstante, diversos investigadores e investigadoras (Fonseca, 2008; González, 2017) entienden que la *capoeira* contemporánea es un estilo que combina aspectos corporales, musicales y filosóficos de los estilos de la *capoeira regional* y la *capoeira angola*.⁹ Como sucede con otras polémicas dentro del mundo de la *capoeira*, los desacuerdos muestran que no existen verdades absolutas en su universo. Para moverse en este mundo de múltiples perspectivas, los practicantes toman como punto de referencia las definiciones del grupo al que se adscriben.

Desde mi perspectiva autoetnográfica, esto significa “describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal para entender la experiencia cultural” (Ellis, 2004; Holman Jones, 2005, citado por Ellis, Adams y Bochner, 2019, pp. 17-18). Como integrante del grupo Oficina da Capoeira Internacional¹⁰ (ODC), recupero cómo Mestre Ray,¹¹ fundador y presidente del grupo, entiende

3. Con base en la periodización elaborada por Fonseca (2008, pp. 3-4), se puede entender que hasta 1850 existió una *capoeira escrava* que se remite a las prácticas marciales y dancísticas que realizaban las poblaciones de afrodescendientes en las *senzalas* –calabozos construidos debajo de las casas principales de las haciendas–, los campos de cultivo y, posteriormente, en algunos espacios contiguos a los lugares de trabajo de los esclavos y esclavas en las ciudades de Río de Janeiro y Salvador de Bahía.
4. El nombre proviene del método creado por Mestre Bimba en conjunción con dos de sus alumnos, Decânio y Sisnando, ambos estudiantes de la Facultad de Bahía (Abib, 2013, pp. 57-58), quienes propusieron una modalidad de *capoeira* que, para evitar la prohibición, sin llamarse propiamente *capoeira*, buscaba constituir un estilo marcial propio de la región del Recôncavo, en la ciudad de Salvador Bahía. De ahí el nombre de “lucha regional bahiana”.
5. Un grupo de capoeiristas provenientes de la región del Recôncavo decidieron nombrar a Vicente Ferreira Pastinha –Mestre Pastinha– director y representante del Centro Deportivo de Capoeira, sito en el centro de la ciudad de Salvador de Bahía (Abib, 2013, p. 126). Años después, a inicios de los años sesenta, influidos por las observaciones etnográficas de Neves e Souza, quien observó en Angola la danza ritual del *n'golo* –la danza de las cebras–, decidieron nombrar *capoeira angola* al estilo de *capoeira* que, a decir de las observaciones y dibujos de Neves, era muy similar a la danza africana del *n'golo* (Assuncao y Mestre Cobra Mansa, 2008, pp. 17-18).
6. Con el paso de los años, tanto Mestre Bimba como Mestre Pastinha, y después muchos otros practicantes, coinciden en que, más allá de las particularidades de los estilos, “la *capoeira* es una sola”.
7. Prueba de ello es la carta de la Comissão Militar do Rio de Janeiro, en donde se muestran decretos de penas y castigos, publicados el 31 de octubre y el 5 de noviembre de 1821. Más tarde, el Gobierno aprobó múltiples sanciones, la más relevante de las cuales se recoge en el Código Criminal del Imperio de Brasil de 1873. La cual fue ratificada en el Decreto 847, publicado el 11 de octubre de 1890, del Código Penal de la República, el cual, en su capítulo XIII, artículos 402-404, señala que a los practicantes de *capoeira* se les impondrá una pena de destierro a la cárcel de Fernando de Noronha y de prisión en el correccional de Dois Rios de la Ilha Grande.
8. Mestre Tony Vargas, por ejemplo, es reacio a aceptar que exista un estilo que podría llamarse *capoeira* contemporánea, pues entiende que la *capoeira* es una misma y que las distintas modalidades varían según las academias.
9. Algunas versiones sitúan el nacimiento de la *capoeira* contemporánea con la creación del grupo de *capoeira Senzala*, en la ciudad de Río de Janeiro en 1962, primera agrupación constituida como un grupo. Mientras que otros adjudican su origen en la creación del Grupo ABADÁ Capoeira, a finales de los años ochenta, por Mestre Camisa.
10. Este grupo fue creado el 16 de diciembre de 1996 por Raimundo Ferreira de Souza, Mestre Ray.
11. Según la reseña biográfica escrita por Mestre Negoativo (Lopes, 2010, p. 90), Mestre Ray es presentado como una persona “activa, de baja estatura y grueso, acción y trabajo. Nació el día 15 de agosto de 1962, en el interior del estado [Minas Gerais], en la ciudad de Gonzaga”. Desde la infancia, que pasó en un orfanato, practicó diversas artes marciales, hasta que decidió dedicarse profesionalmente al aprendizaje y enseñanza de la *capoeira*. Antes de dirigir el grupo Oficina da Capoeira, formó parte de otros grupos de *capoeira* en la ciudad de Belo Horizonte.

<https://digithum.uoc.edu>

Cadê o dendê? la sociabilidad de lo humano y lo no humano dentro de la comunidad emocional...

la capoeira contemporánea: “una capoeira científica, pues parte de un método de enseñanza y entrenamiento”. Al igual que la opinión capoeirística común, Mestre Ray considera la capoeira contemporánea una síntesis de los estilos modernos, regional y angola, que integran la formación de las personas que entrenan en su grupo, junto con el *jogo de benguela*¹² creado y promovido por Mestre Camisa.¹³

Así, la propuesta del grupo ODC es formar a quienes practican capoeira de manera integral en el conocimiento de este arte, tanto en términos marciales, deportivos y musicales como históricos y culturales, abrevando de ambas tradiciones modernas: la capoeira regional de Mestre Bimba y la capoeira angola, así como del movimiento iniciado por Mestre Camisa. Con esa filosofía el grupo se ha extendido por distintos estados de Brasil y por dieciséis países. La ODC llegó a México, en la primavera de 2013, de la mano de Ulises Fernando Chanes Escobar, Professor Sapo.¹⁴ Como parte de las prácticas que caracterizan e institucionalizan a los grupos de capoeira en todo el mundo, cada año se realiza, como en otras artes marciales, una ceremonia de graduación en la cual los alumnos y alumnas recién ingresados reciben su primera graduación, mientras que quienes han sido constantes en sus entrenamientos obtienen una nueva. Esta ceremonia es conocida en el mundo de la capoeira regional y contemporánea¹⁵ como *batizado* (Decânio, 1997, pp. 246) e *troca de cordas* –bautismo y cambio de cuerdas–.¹⁶

En México, la ODC se ha adscrito a esta tradición de celebraciones anuales en donde los cambios de graduación son parte de un evento multitudinario que reúne a los alumnos y alumnas del grupo, junto con invitados internacionales, incluyendo a Mestre Ray. En el año 2014, se realizó el segundo encuentro internacional en México, nombrado como: *Mulher mandingueira* –mujer sagaz o astuta–. Dentro de las actividades organizadas, el sábado, antes de la ceremonia de graduación, Mestre Ray dirigió una *roda* de capoeira para cerrar la jornada. Tomó el *berimbau gunga*, instrumento con el que se dirige la *roda*, el cual, como

en este caso, debe ser empuñado por el capoeirista con mayor graduación que esté presente. *Berimbau* en mano, Mestre Ray comenzó a entonar una canción. El coro, compuesto por el resto de practicantes, reunidos en el círculo que forma la *roda*, debe responder el canto del Mestre con entusiasmo y armonía musical.

La respuesta del coro no satisfacía el gusto de Mestre Ray, quien correspondió con un gesto de desagrado. Tomó la baqueta con la que se toca el alambre del *berimbau*, golpeó la base de la *cabaça* para llamar nuestra atención y nos preguntó, reclamando: “*Cadê o dendê?*”. Entendiendo el mensaje, la *roda* volvió a responder el coro de la tonada con mayor entusiasmo. El Mestre correspondió con un ademán de aprobación y continuó entonando su canción. Entre tanto, alrededor del perímetro de la *roda*, nosotros seguíamos aplaudiendo mientras, en el centro del círculo, dos compañeros *jogaban capoeira*. En suma, se desenvolvía el ritual del *jogo de capoeira*. Pero cabe hacer una pregunta, y es aquí donde el velo de la cotidianeidad se rasga con la duda etnográfica (Peirano, 2014). ¿Qué significa “*Cadê o dendê?*” y cómo es que el resto de los participantes entendimos el código que estaba detrás de este enunciado?

Sobre esta experiencia quiero detenerme un poco para explicar el método autoetnográfico¹⁷ (Bénard, 2019), que suele ser característico de los estudios acerca de la socialización en las artes marciales y los deportes de contacto, una de cuyas expresiones más importantes es el trabajo de Loïc Wacquant (2006) *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. En esta obra, Wacquant se convierte en un boxeador de un gimnasio ubicado en el sur de Chicago frecuentado por jóvenes afroamericanos que habitan el gueto negro de esta ciudad. Wacquant (2006, p. 19) entiende que “una vez comprendido el oficio de boxeador, en el sentido de ocupación, de estado social, pero también de ministerio y misterio (según la etimología de la palabra *mester*, ‘por el cuerpo’ [...]). Al entrar en la fábrica de boxeador, al dilucidar la coordinación de estos tres elementos, el cuerpo, la conciencia individual y la colectividad”. Es decir, para Wacquant, el cuerpo es

12. Existe otra discusión en torno a si el toque de *benguela* es el mismo que aquel llamado como *banguela* –chimuelo– por Mestre Bimba; o si es una creación propia de Mestre Camisa.
13. José Tadeu Carneiro Cardoso, nacido en la ciudad de Jacobina (estado de Bahía) en 1956, conocido mundialmente como Mestre Camisa, es uno de los *Mestres de capoeira* más importantes del mundo, presidente y fundador de la Associação Brasileira de Apoio e Desenvolvimento da Arte-Capoeira (ABADA-Capoeira).
14. “Nacido en la Ciudad de México el 19 de diciembre de 1984, creció en un ambiente familiar marcial. Desde pequeño, junto con su hermano, comenzó a entrenar, como su padre, kung-fu [...]. Fascinado por el reto que le implicaban sus movimientos acrobáticos, inició el entrenamiento en *capoeira* a la edad de dieciséis años. Años después decidiría ir a vivir a Brasil para formarse como profesional de la *capoeira*. Allí vivió siete años, al cabo de los cuales regresó a México para dirigir el Grupo Oficina da Capoeira México” (Asiisco Habitus, 2017, pp. 88-89).
15. Una de las principales diferencias entre la *capoeira* angola y el resto de los estilos es que en la *capoeira* angola no se realizan graduaciones y, por ende, no se hacen *batizados*. No obstante, se estila que cada año se realice un taller que reúne a los alumnos y alumnas del grupo, con clases e invitados especiales.
16. En la *capoeira* regional y contemporánea, inspiradas en la tradición de Mestre Bimba de entregar graduaciones en forma de *lenços* –lienios– al alumnado que aprobaba sus cursos de formación (Decânio, 1997, pp. 180-181), se conceden *cordas* (cuerdas). En algunas escuelas se entregan cordeles, que son cuerdas más delgadas y con colores alusivos a la bandera brasileña, las cuales se asemejan a las cintas que se dan en otras artes marciales para marcar el avance de los alumnos y alumnas en el aprendizaje de la disciplina que practican.
17. Entiendo que “la autoetnografía es un acercamiento a la investigación y la escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (grafía) experiencias personales (auto) para entender la experiencia cultural (etno)” (Ellis, Adams y Bochner, 2019, p. 18).

<https://digithum.uoc.edu>

Cadê o dendê? la sociabilidad de lo humano y lo no humano dentro de la comunidad emocional...

el medio de aprendizaje y expresión del conocimiento que implica la práctica del boxeo.

Wacquant (2006; 2014) ha continuado reflexionando sobre esa experiencia de investigación y ha llegado a hablar de una "sociología encarnada", la cual, desde una perspectiva etnográfica, busca destacar el saber que produce el cuerpo por medio de la práctica de las artes marciales y de los deportes de contacto. Una propuesta que ha influido y posibilitado una joven tradición de estudios etnográficos centrados en tales prácticas (García y Spencer, 2013). Tradición en la cual también me he inspirado para efectuar este trabajo etnográfico. No obstante, más que enfocarme solo en el cuerpo como punto de mediación y expresión de los conocimientos que se aprenden y enseñan en las colectividades marciales y deportivas, mi intención es enfatizar el carácter fundamental de las emociones en el proceso cognitivo de enseñanza y aprendizaje colectivo que se transmite a través de la práctica y la vivencia en dichas colectividades.

En el caso concreto de la tradición antropológica y etnográfica articulada en torno al estudio de la *capoeira* (Merrell, 2005; Rector, 2008), esta también se ha centrado en el cuerpo como epicentro de la cultura de la *capoeira*. Aunque los aportes de esta perspectiva son notables, pues nos ha permitido identificar la comunicación corporal que sostiene el lenguaje no verbal de la *capoeira* (Rector, 2008), se ha dejado de lado el análisis de las emociones como elementos vinculantes de los saberes que se transmiten y expresan por medio de los cuerpos. En este sentido, mi intención es mostrar cómo las emociones son claves para comprender la construcción y transmisión de conocimientos dentro de la cultura de la *capoeira*.

Conforme a ello, lejos de plantear un ejercicio egocéntrico de investigación, la autoetnografía es un acercamiento metodológico que me permitió, a partir de la vivencia personal, identificar la construcción de las emociones en la *capoeira* y el papel que estas juegan en los procesos de aprendizaje y enseñanza que, vehiculados a través de los instrumentos y la música, se expresan en los movimientos corporales que representan el *jogo de capoeira*. De tal manera, mi propuesta epistemológica, como la de otros ejercicios autoetnográficos,¹⁸ es mostrar, sobre la base de los relatos y el análisis de algunas canciones de *capoeira*, la riqueza de estos lazos emocionales que se transmiten a partir de la sociabilidad entre los componentes humanos y no humanos dentro de la cultura de la *capoeira*. Lo cual nos puede permitir identificar que tal proceso de aprendizaje y enseñanza marcial se sostiene no solo en el cuerpo. Las repeticiones de técnicas y movimientos son únicamente la parte más evidente de un conocimiento que, si bien se expresa con el cuerpo, comporta un importante sedimento

en la enseñanza de la gestión emocional, tanto en el plano de la expresión de emociones como de su control. Esto es lo que busco explicar con el caso del *dendê*.

De la cocina al *jogo de capoeira*: el *dendê* como emoción colectiva en la *capoeira*

En términos lingüísticos la expresión "*cadê o dendê?*" significa "*¿En dónde está el dendê?*". *Cadê* es un modismo de la gente nacida en Minas Gerais, de donde proviene el grupo, que equivale a "*¿En dónde?*", en tanto que el *dendê* es un fruto de origen africano que fue traído en tiempos de la esclavitud para ser plantado en la región del nordeste del estado de Bahía, en donde la *capoeira* tuvo un importante desarrollo. El *dendê* se convirtió en un ingrediente típico de la cocina nordestina del estado de Bahía, usado para sazonar todo tipo de platillos. Estos significados literales de la frase, si bien no nos explican el sentido de su uso dentro del mundo de la *capoeira*, sí son la puerta que nos permite adentrarnos en los mundos de los significados que rodean las expresiones emotivas y corporales que caracterizan a este arte afrobrasileño.

Los múltiples sentidos que envuelven a la palabra *capoeira* están imbricados en los distintos espacios sociales en los que se desarrollaba la vida cotidiana de los afrodescendientes que habitaban en Brasil durante el período colonial. Espacios sociales que estaban signados por sus actividades laborales, tales como los campos de las haciendas donde se cultivaba y cosechaba la caña, el café o el algodón; los ingenios en donde se molía la caña, los molinos en donde se molía el maíz o el café; las calles de la ciudad en donde se comerciaban los artículos que se producían en las haciendas; las cocinas en donde trabajaban las mujeres afrodescendientes que fueron esclavizadas.

Es este último espacio al que refiere el significado social del *dendê*. En un principio es ingrediente de cocina, pues el extracto del *dendê* se convierte en un aceite empleado para sazonar distintos platillos de la gastronomía típica bahiana (Casudo, 1954, p. 229). Si bien no existen registros claros sobre cómo se realizan los préstamos de los significados de las acciones y los contextos sociales, podríamos pensar que la multiplicidad de círculos sociales que integraban la vida cotidiana de las personas esclavizadas permitía el intercambio de significados entre las cosas y las actividades. Al respecto, para la gente que practica *capoeira* el *dendê* tiene un significado similar al uso que se le da en las cocinas, hasta el día de hoy.

18. Los autobiógrafos pueden redactar textos estéticos y sugerentes utilizando técnicas "que muestren" (Adams, 2006; Lamott, 1994), las cuales han sido diseñadas para llevar "a los lectores a la escena" —particularmente hacia pensamientos, emociones y acciones (Ellis, 2004)— con el fin de "vivir una experiencia" (Ellis, 1993, p. 711; Ellis y Bochner, 2006). Frecuentemente, el uso de una conversación "que muestra" permite a los escritores articular eventos integradores y emocionalmente ricos (Ellis, Adams y Bochner, 2019, p. 23).

<https://digithum.uoc.edu>

Cadê o dendê? la sociabilidad de lo humano y lo no humano dentro de la comunidad emocional...

En este sentido, cuando la *roda* no tiene la intensidad que se espera, sea en el ritmo de los *jogos* o en el canto de los coros, quien la comanda suele demandar a los participantes que pongan mayor entusiasmo en las acciones que componen la *roda de capoeira*. Quien dirige esta grita “Cadê o dendê?”, traducido como “¿Dónde está el dendê?”, con la intención de llamar la atención de los participantes, quienes entienden que deben mostrar más pasión. Acto seguido, los *jogos* presentan mayor intensidad en sus movimientos; las manos aplauden con mayor fuerza y los coros son respondidos con más armonía y volumen. Así, como en la cocina, en la *roda de capoeira* el *dendê* es entendido como un “sazonador”. En general, es una forma de expresar una petición de mayor emotividad y compromiso respecto de las múltiples situaciones y actividades que suceden y mantienen el ritual de la *roda de capoeira*.

Como se muestra en la canción “Tempero da roda” –la sazón de la *roda*– compuesta por Pataxo,¹⁹ alumno mexicano de la ODC, se describe la interrelación que existe entre la función que tiene el *dendê* en la cocina bahiana y su correspondencia con el mundo de la *capoeira*, en donde el *dendê* es una forma de demandar mayor expresividad y compromiso con lo que sucede en la *roda*. En una de sus estrofas se recita:

Azeite de dendê
tempera moqueca, também acarajé
Ohh dendê, ohh dendê
Entra na roda e tempera o jogo também
Oro vermelho vai temperar
molho, berimbau, atabaque e vatapá
Ohh dendê, ohh dendê
mexe com palmas e cozinha o astral.²⁰

La lírica de esta canción nos adentra en otro de los significados sociales que tiene el *dendê* en el mundo de la *capoeira*. Un mundo que, como otras cosas que forman parte de la cosmovisión afrodescendiente, posee un componente religioso (Simmel, 2013)

que permea gran parte de las expresiones culturales de raíz africana. El *dendê*, especialmente la expresión *azeite de dendê*, también puede vincularse con la cosmogonía del *candomblé* afrobrasileño y su culto a los *orixás*. Según el diccionario del folclore brasileño escrito por Luiz da Camara Cascudo (1954, p. 246), el *dendê* también es empleado como objeto ritual del *orixá*²¹ *Ifá*,²² quien, conforme a la creencia, es el encargado de develar el futuro.

Al respecto, por la cosmovisión religiosa y espiritual que, aunque no necesariamente esté ligada de manera íntima (González, 2017, p. 73-75), rodea el mundo de la *capoeira*, es conveniente hacer una distinción conceptual entre el *dendê*, un concepto somático corporal, y el *axé*, un concepto más espiritual pero íntimamente ligado al mundo de la *capoeira* y a otras expresiones culturales y religiosas afrodescendientes. Mano Lima (2007, pp. 56-57), en su *Diccionario de Capoeira*, compiló cuatro significados de la palabra *axé*. Tres de ellos relacionados con el espacio de la magia de las creencias africanas²³ y los rituales del *candomblé*.²⁴ Este es el sentido que Mano Lima recoge en la tercera de sus acepciones identificadas:

“Término de origen iorubá que, en su acepción filosófica, significa la fuerza que permite la realización de la vida; que asegura la existencia dinámica; que posibilita los conocimientos y las transformaciones. Entre los iorubas “asé” significa ley, comando, orden, poder como capacidad de realizar algo o de actuar sobre cosas o personas, y es usado en contraposición a “agbara”, poder físico, subordinación de un individuo a otro, por medios legítimos o ilegítimos” (Lopes, 2004, citado por Lima, 2007, p. 57).

No obstante, la última definición que cita Mano Lima de la pluma de Mestre Squisito nos acerca más al vínculo del *axé* con la *capoeira*, pues aquel podría ser entendido como un: “Clima contagioso del juego, caracterizado por la *roda* animada, con energía positiva” (Squisito, 2005, citado por Lima, 2007, p. 58). Un significado que pareciera ser más cercano al entendimiento del *dendê* como un concepto somático emocional que busca expresar el gusto y compromiso por el *jogo de capoeira*. Como he señalado,

19. Kariú Rojas Gutiérrez, Monitor Pataxo, es un practicante de *capoeira*. Nació en la Ciudad de México, en 1982. Conoció la *capoeira* en el 2002. A lo largo de su vida, ha practicado intermitentemente este arte. En su última etapa en el grupo ODC, destacó como un compositor de canciones de *capoeira*. En la actualidad, alterna sus entrenamientos de *jiu-jitsu* brasileño con su negocio de panadería y el cuidado de su familia.

20. Asiico Habitús, 2017, p. 66

21. En Brasil se conoce como la religión del *candomblé*, una modalidad de santería también practicada en otros países que registraron una presencia afrodescendiente. En tierras brasileñas, el culto a los hombres y mujeres *orixás* se divide en tres confesiones principales: el *bantú*, el *nago* y el *jejé*.

22. Según Manuel Querino en su escrito sobre “Las costumbres africanas en Brasil”, Ifá “es una divinidad representada por dos vasos, conteniendo cada uno dieciséis frutos de *dendê*, que representan solamente cuatro ojos o señales de orificio. Para mirar con el Ifá se encierran los frutos en las manos, que se sacuden de un lado a otro. En proporción que los *ifás* caen, uno a uno, el observador va prediciendo lo que ha de suceder. Y así satisface la consulta que le es hecha, por una pequeña suma monetaria” (citado por Cascudo, 1954, pp. 306-307).

23. Por ejemplo, el significado referido a Rego (1968) define el *axé* como: “*n'nago*, la fuerza mágicosagrada de toda divinidad, de todo ser animado, de todas las cosas (Rego, 1968, citado por Lima, 2007, p. 56).

24. Al respecto, tanto Lima (2007) como Luiz Da Camara Cascudo (1954) coinciden un poco en las definiciones que retoman cuando vinculan el *axé* con las prácticas devocionales del *candomblé*: así, Mano Lima encuentra que *axé* puede ser “cada uno de los objetos sagrados del *orixá*: piedras, fierros, recipientes, etc., que están al pie de las casas de *candomblé* (Ferreira, 1986, citado por Lima, 2007, p. 56); mientras que Cascudo encontró en los escritos de Édison Carneiro que era un “líquido de extraño de aroma activo en el que se mezclan la sangre de todos los animales sacrificados, en todos los tiempos, en el *candomblé* (Carneiro, “Linhas gerais da casa de *candomblé*”, Revista do Artivo Municipal, LXXI, núm. 129, citado por Cascudo, 1954, p. 72).

<https://digithum.uoc.edu>

Cadê o dendê? la sociabilidad de lo humano y lo no humano dentro de la comunidad emocional...

en el mundo de la *capoeira*, integrado por múltiples verdades y perspectivas, es difícil partir de una verdad inequívoca. A lo sumo, como practicante e investigador de esta cultura, lo más conveniente es conocer y acumular distintas definiciones a fin de conformar un juicio informado sobre los distintos conceptos y significados que convergen o disienten dentro de la *capoeira*.

En este sentido, siguiendo la postura que compartió conmigo Professor Sapo,²⁵ es necesario identificar algunas distinciones entre las definiciones de *axé* y de *dendê*. Se tendría que entender al *axé* como una categoría energética y espiritual, la cual no se remite solo al mundo de la *capoeira*, sino que es compartido por otras existencias humanas y no humanas. De tal modo, tal y como identifican algunas de las definiciones recabadas por Mano Lima (2007), el *axé* se podría entender como una categoría mágica y espiritual, en tanto que el *dendê*, dentro de la lógica de la *capoeira*, debería ser entendido como el gusto expresado por el *jogo de capoeira*. En palabras de Professor Sapo,: "El gusto por el peligro. Si no hay gusto por la sensación de peligro, no hay *dendê*".

Esta definición de *dendê* como "gusto por la sensación de peligro" nos acerca más a la idea de la *capoeira* como una comunidad emocional. Una categoría que fue construida por Myriam Jimeno (2007) a partir de las experiencias de violencia y sufrimiento vividas por las comunidades afectadas por las acciones de los grupos paramilitares vinculados con el ejército durante la lucha contrainsurgente y por el control de los territorios, previas al proceso de pacificación en Colombia. Esta autora describe cómo la colectivización del dolor es capaz de servir como un canal para la construcción de comunidades que buscan, por un lado, aliviar el dolor y, por el otro, construir soluciones para afrontar las causas del conflicto que les provoca tal sentimiento. Es decir, como creación de medios para exigir justicia y reparación de los daños. En términos teóricos, el dolor que comparten las personas nos permite apreciar el carácter asociativo y relacional que Georg Simmel atribuyó a las emociones (Sabido Ramos, 2019).

Considero que algo similar nos permite observar el estudio de la *capoeira* desde una perspectiva que destaca el carácter emotivo de las relaciones sociales que conforman las colectividades que practican este arte. En este sentido, muy cercano a las observaciones de Jimeno (2007), si nos remitimos a la historia del proceso de esclavitud y colonización que sirvió como contexto fundante para la creación de la *capoeira*, el violento desarraigo

que vivieron las personas que fueron esclavizadas y traídas a Brasil se tradujo en la creación de emociones colectivas que articulaban tan dolorosa experiencia. Entre estas emociones se podría destacar la emoción conocida como *banzo*.

El *banzo* es una emoción de profunda tristeza y pérdida que se relaciona con el sentimiento de los esclavos y esclavas al ser separados de sus tierras, sus colectividades y sus familias, por causa del proceso de esclavitud (Galdini, 2008). De tal manera, como señala Norbert Elias (1998, p. 315), el lenguaje facilita enunciar aquellas emociones que caracterizan a una colectividad, sea a nivel nacional o local. Esta particularidad es propia de los grupos de *capoeira*, los cuales comparten emociones que, aunque no son exclusivas del conjunto social, sí tienen un sentido particular, entre otras el *banzo*, la *saudade* o el *dendê*, por citar solo algunas.

Solo que, a diferencia de la postura de Elias (1998) sobre la expresión de las emociones, estas no se expresan únicamente por medio de las palabras o los gestos del rostro, sino que son parte de un complejo entramado social que relaciona a las personas con la música, los instrumentos, los movimientos, las canciones, los mitos, la historia y la filosofía de la *capoeira*. Es decir, con los componentes humanos y no humanos (Lezama, 2016) que conforman el ritual de la *roda de capoeira* y toda su cultura. Entre los cuales las emociones, de modo muy similar al razonamiento simmeliano, son los lazos que entretejen las sociabilidades, facilitando la cohesión de la comunidad emocional de la *capoeira*.

En el caso del *dendê*, entendido como la emoción que expresa el gusto por el *jogo* y el resto de elementos que componen la cultura de la *capoeira*, y a diferencia de lo que sucede con las emociones como el *banzo*, la *saudade* o el dolor con el que Jimeno identifica la forma en que se tejen las comunidades afectivas, nos permite observar cómo las emociones eufóricas también tienen potencial para consolidar lazos de sociabilidad que unen con fuerza a los grupos humanos. En este sentido, más que caracterizar las emociones como positivas o negativas, lo que me interesa es destacar, en concordancia con Randall Collins (2004, p. 108), la existencia de emociones que, por su alta carga energética, son capaces de cohesionar a los grupos.²⁶

Quizá un ejemplo de la realización perfecta del ritual de la *capoeira* y de la cohesión social que este muestra nos lo brinda Eunice Catunda (1952) al describir lo que observó al presenciar uno de los célebres *jogos* efectuados en el *barracão* de Mestre Waldemar:²⁷

25. Las cuales fueron aclaradas por un grupo de Mestres de *capoeira* que participan de los intercambios cotidianos del grupo de WhatsApp "Aulas e historias de Capoeira". Sobre los usos e importancia de las redes sociales como campo metodológico de estudio en las investigaciones sobre la *capoeira*, véase González (2019, pp. 6-7).

26. Para Collins (2004, p. xv), siguiendo la herencia de Durkheim en combinación con el pensamiento de Goffman, "cualquier ritual de la interacción exitoso produce solidaridad moral, otra forma de decir 'confianza'; pero en la cadena ritual de la interacción produce más que confianza, [pues] visto desde el proceso completo las motivaciones individuales son generadas por cadenas rituales de la interacción".

27. Ubicado en el barrio popular de la Liberdade, en la ciudad de Salvador de Bahía, el *barracão* de Mestre Waldemar era una construcción hecha de palma, barro y varas de madera, semejante al estilo africano de los *njinga*, que fue uno de los espacios más importantes de *capoeira* desde los años sesenta. Un lugar de sociabilidad en el que todos los domingos se reunían familias, capoeiristas, comerciantes, turistas e investigadores, quienes se deleitaban con los *jogos* y la música de *capoeira* (Frede Abreu, 2003, pp. 22-23).

<https://digithum.uoc.edu>

Cadê o dendê? la sociabilidad de lo humano y lo no humano dentro de la comunidad emocional...

“En la *capoeira* de angola, los jugadores dan vueltas casi pegados al suelo, realizando paradas de manos, en posición horizontal, girando, escurriéndose como serpientes y escapando por encima del cuerpo del adversario. Los golpes son respondidos con los suspiros y las exclamaciones de los asistentes. Además, si no fuera por la precisión de aquellos movimientos, muchos golpes serían mortales” (citado por Frede Abreu, 2003, p. 63).

Al final de la descripción que hace Catunda sobre el encuentro de dos *jogadores de capoeira* angola podemos encontrar una coincidencia con aquella definición del *dendê* que nos brindó Professor Sapo: el “gusto por el peligro”. En este sentido, lo que nos permite apreciar es el aprendizaje para gestionar las emociones, pues el *jogo de capoeira* es una situación en la que, literalmente, se pone la integridad física en juego. Entonces, ¿cómo podría generarse un gusto por esta sensación de riesgo? Este es, quizá, uno de los principales elementos que pone en tela de juicio los pensamientos en torno al control emocional. Al respecto, Elias (1998) identificó con claridad cómo el miedo es una de las emociones no aprendidas que caracterizan al ser humano. No obstante, el mismo Elias (1998, p. 328)²⁸ también nos ofrece una oportunidad para indagar en el aprendizaje del control emocional. En este caso del miedo, y cómo dicha gestión emocional permite la emergencia de la expresión emocional.

Sobre esto, considero que el control emocional del miedo que provee toda educación en artes marciales y deportes de contacto podría ser un rasgo que nos facilite observar el “proceso civilizatorio del deporte” (Elias y Dunnig, 1992). El “gusto por el riesgo”, en efecto, no significa que exista un gusto por la violencia entre los practicantes de *capoeira*.²⁹ Por el contrario, y sin que exista una inhibición absoluta de algún episodio violento, en general los *jogos* y *rodas* se desarrollan dentro de un espacio de calma y en paz. Aunque pueden darse momentos de tensión, es realmente extraordinario que se suscite un episodio de violencia, como bien recoge el relato de Catunda (1952):

“La violencia latente nunca se desencadena y ese extraordinario dominio de pasiones mantiene a los asistentes en una increíble tensión nerviosa, envolviendo a todos en una especie de hipnotismo colectivo, casi indescriptible. Solo aquellos que presencien una demostración de *capoeira* angola podrán comprender la increíble fuerza y control exigidos para realizar cada uno de aquellos movimientos sin que haya lugar a ninguna agresión, sin que se pierda la elegancia y la gracia felina de cada gesto, absolutamente medido,

calculado por una especie de instinto, ya que los protagonistas se hayan enteramente entregados a aquel arte aparentemente tan impulsivo y espontáneo. A pesar de la violencia latente, no existe la hostilidad. Hay en medio de todo una inmensa fraternidad y júbilo” (citado por Frede Abreu, 2003, p. 64).

Un último aspecto que quisiera destacar sobre el *dendê* como emoción que expresa el gusto por el peligro tiene que ver con la disociación de las emociones innatas y las emociones aprendidas, que Elias identifica como una de las características del análisis de las emociones. Para Elias (1998, pp. 304-307), el proceso evolutivo de la civilización ocasionó que el ser humano dependiera más de las emociones aprendidas como parte de la cultura, en detrimento del desarrollo de aquellas emociones innatas, que bien podrían ser entendidas como los instintos, que caracterizan al resto de las especies animales. En este caso, la *capoeira*, por el tipo de movimientos acrobáticos, por la rapidez y letalidad de sus ejecuciones y porque se practica sin protección alguna, posibilita el desarrollo de las capacidades instintivas, los reflejos, la propiocepción y el equilibrio kinestésico (Howes, 2014) que parecieron irse atrofiando con el proceso civilizatorio.

Sobre ello, no busco caer en el reduccionismo y pensar que la *capoeira* es expresión de un proceso descivilizatorio (Zabludovski, 2009, p. 20), sino que considero que el estudio del desarrollo de las emociones y los sentidos en el aprendizaje de la *capoeira* nos puede brindar un ejemplo de los procesos “intercivilizatorios”; esto es, la forma en que se conjugan dos formas civilizatorias. En el caso de la *capoeira*, si la entendemos como un producto intercultural (Serna, 2018a, pp. 217-220), podríamos identificar que en su constitución se integran distintas prácticas culturales provenientes de diversos tipos de procesos civilizatorios, un fenómeno muy cercano a lo que Mathias Assunção (2010) entiende como “creolización”.

Además de ello, la idea “intercivilizatoria” en la *capoeira* relativa a la expresión de las emociones nos permite observar la conjunción entre aquellas emociones innatas que, para Elias, se fueron perdiendo con el proceso civilizatorio y aquellas formas de control emocional que se fueron aprendiendo a lo largo del mismo. Al respecto, pienso en “Los pescadores del *Maëlstrom*” (Elias, 1990), un ensayo que se deriva de las meditaciones que Elias hace del cuento “Un descenso al *Maëlstrom*” de Edgard Alan Poe. Elias medita en torno a la forma en la que, al controlar el miedo y evaluar la situación, el hermano más joven logra analizar la situación y salvarse del remolino que destruyó la barcaza que tripulaba junto

28. La propuesta analítica de Elias (1998, p. 328) aboga por un estudio interrelacionado de las emociones innatas y las emociones aprendidas: “Una larga tradición establecida ha hecho que parezca evidente que aspectos de los seres humanos, como las emociones, pueden ser estudiados aisladamente, es decir, sin referencia a los seres humanos como esqueletos en donde el miedo, el regocijo y otras emociones residen y tienen lugar diferentes funciones. He intentado señalar que el estudio de las emociones permanecerá improductivo si su conexión con otros aspectos de los seres humanos no se toma en cuenta con claridad. En el caso de los seres humanos los impulsos emocionales no-aprendidos son siempre asociados con una autorregulación aprendida, [...] más específicamente a controles aprendidos de emociones (Elias, 1998, p. 328).

29. González Varela (2017), por ejemplo, inicia su estudio reconociendo el propio miedo que le causaba entablar un *jogo de capoeira* con algún alumno o alumna con mayor graduación que él.

<https://digithum.uoc.edu>

Cadê o dendê? la sociabilidad de lo humano y lo no humano dentro de la comunidad emocional...

con sus hermanos. Con base en ello, considero que el control del miedo y el “gusto por el riesgo” que supone la emoción del *dendê* puede ser un ejemplo de cómo la enseñanza de la *capoeira* permite el desarrollo de la racionalidad y el control emocional propio del “proceso civilizatorio” (Elias, 2009a), sin que ello implique la atrofia de las emociones innatas y su potencial cognitivo-sensorial.³⁰

Berimbau ta chamando: música, poder y materialidad en la educación emocional

A partir de lo anterior, es oportuno recalcar que en la *capoeira* –como en otras artes marciales y deportes de contacto– el aprendizaje no consiste solo en que el cuerpo, por medio de incansables repeticiones, aprenda un gesto, un movimiento, sino que, también, la práctica marcial conlleva un aprendizaje emocional. En el caso del *dendê*, este aprendizaje es doble: por un lado, la persona tiene que aprender a mostrar entusiasmo por lo que acontece dentro del ritual de la *roda de capoeira*; por otro, debe desarrollar esa actitud de “gozo por el peligro”, que es una gestión del miedo. Aunque presento ambos casos de manera separada, en realidad, en el *jogo de capoeira*, lo ideal es que se muestren de manera conjunta: es decir, tener entusiasmo por lo que sucede en la *roda* y mostrarlo cuando se entra a *jogar*.

En este sentido, los entrenamientos, *rodas* y *jogos* son las situaciones cotidianas en las que se transmiten los conocimientos que conforman la cultura de la *capoeira*. Los entrenamientos no solo consisten en la repetición de movimientos y la representación de situaciones de *jogo*, sino que, también, constituyen el espacio en el que sus practicantes aprenden y comprenden cómo deben sentir y representar sus sentires dentro de los *jogos* y *rodas de capoeira*. Conocimientos que se transmiten por medio de interrelaciones entre la música, los ejercicios físicos, la corrección de posturas y conductas, así como, la gestión y la expresión de las emociones. Por su parte, las *rodas* y *jogos* son el escenario social en el que se representa el conjunto de aprendizajes, tanto físicos, musicales y filosóficos como emocionales.

Con respecto al papel que juegan las emociones en el aprendizaje y el desarrollo de las artes marciales, como de otras prácticas artístico-corporales, considero que es uno de los aspectos que no han sido suficientemente abordados dentro de los estudios

etnográficos sobre dichas artes (Wacquant, 2005; García y Spencer, 2013). Por ello, quiero adentrarme en los factores cognitivos que juegan las emociones en el desarrollo de los sentidos gnoseológicos y kinestésicos que son característicos en las artes marciales. Lo cual podría ser interesante en relación con una neurociencia de la *capoeira* (Decânio, 2002; García y Sabido Ramos, 2017).³¹ En este sentido, quiero ahondar en algunos aspectos en los que se expresa el *dendê* como producto de una relación compleja entre los instrumentos, la música y el cuerpo de los participantes de la *roda de capoeira*.

Comencé este trabajo con la ruptura etnográfica que me provocó la primera vez que oí la expresión “Cadê o dendê?” dentro de una *roda de capoeira*, con Mestre Ray empuñando el *berimbau gunga*.³² Retomaré esta parte de la situación para exponer la relación política que se teje en el espacio de la *roda de capoeira* entre el Mestre, el *berimbau*, la música y la expresión emocional. Esto servirá para exponer la forma en la que se construyen y expresan los vínculos entre lo humano y lo no humano en la *capoeira*.³³ Al unísono, es necesario decir que estos vínculos dan cuenta de la sociabilidad que compone la comunidad emocional. Para ello, comenzaré con la función esencial que tiene la música dentro de la *capoeira*.

En palabras de Mestre Ray la música es: “el alma de la *capoeira* [...]. La importancia en la *capoeira* es sentir. Cantar y jugar es expresar un sentimiento. La *capoeira* sale de adentro. Lleno de energía e inspiración. La música es lo que permite sacar de dentro toda esa energía y hacerla movimiento”. Una idea similar fue formulada, hace más de un siglo, por Georg Simmel en sus *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*, como Esteban Vernik (2003, p. 5) destaca en la introducción al texto: “La música surge naturalmente de nuestros sentimientos; basta sentir nuestros afectos y pasiones interiores para exteriorizarlos por la música. Basta sentir con vehemencia esos afectos y pasiones para que aparezcan el ritmo y la melodía en nuestros haceres y sentires. Y esto ya es el comienzo de la música”.

Aunque en la exposición de Simmel existe un dejo de esencialismo, propio del pensamiento de inicios del siglo xx, es interesante notar cómo, en el caso de su estudio etnológico sobre el Jodeln,³⁴ ello le permite identificar al pensador berlinés la conexión que existe entre la música y la naturaleza. Un aspecto que, dentro de las relaciones que mantiene la *capoeira* por su raíz africana, hace posible destacar y traer hasta nuestros días ese

30. Ahondando un poco más en las categorías elisianas, los procesos intercivlizatorios podrían ser un ejemplo de los balances emotivos que conforman la conducta de las personas (Elias, 1998, pp. 328-329).

31. En este sentido, convendría destacar, como ha identificado Damasio, el papel que juegan las emociones como “marcadores de la experiencia” y el desarrollo de capacidades cognitivas (García, 2019).

32. En la *capoeira* existen tres tipos de *berimbau*: el llamado *gunga*, que produce un sonido mucho más grave y es el que maneja los ritmos de la música; el *berimbau medio*, que realiza los contratoques que brindan ritmo a la música de la *roda*; y el *berimbau viola*, de tonos más agudos (González Varela, 2017).

33. Una interrelación social que es muy similar a la que José Luis Lezama (2016) identificó en la danza mística del dios Pochó.

34. “Jodeln, el canto tirolés primitivo y profundo de los habitantes cuasisolitarios de los Alpes, cuyos sonidos inarticulados y desprovistos de palabras, compuestos de gritos, gemidos, silbidos y especialmente falsetes que suben y bajan en la escala tonal, resultan, no obstante su extrañeza, de gran sensualidad” (Vernik, 2003, p. 5).

<https://digithum.uoc.edu>

Cadê o dendê? la sociabilidad de lo humano y lo no humano dentro de la comunidad emocional...

antiguo vínculo entre lo humano y la naturaleza que se expresa con el canto, así como en otras manifestaciones de las artes de matriz africana (Elias, 1998b). Para Simmel (2003) el canto nace en el acto mimético del entorno natural que rodea a las personas. Un principio que se podría extender al uso de los instrumentos musicales que, si bien no es analizado por Simmel, sí es una característica de algunos de los toques que integran la amplia gama de sonidos que se producen con el *berimbau*.³⁵

Este es el caso del toque de *iúna*, el cual está inspirado en el canto del ave brasileña; o el toque de *cavalaria*, que es la representación del galope de los caballos que, se dice, anunciaba la llegada de las tropas policíacas.³⁶ En este sentido, el *berimbau*, al igual que el canto, es un instrumento que permite representar musicalmente los sonidos que rodean el entorno de las personas. Ahora bien, el *berimbau* también es un instrumento que, con su ritmo, define la situación del *jogo de capoeira*, así como la conducta de los participantes de la *roda*. El toque de *iúna* es un toque artístico y de exhibición de las habilidades musicales del tocador o tocadora de *berimbau*. En el caso del toque de *cavalaria*, este era usado en tiempos de la criminalización de la *capoeira* para alertar a los participantes para que huyeran de las redadas policíacas o estuvieran atentos ante la presencia de una persona ajena o sospechosa en la *roda*.³⁷

Además de estos ejemplos históricos, se puede apreciar la función del *berimbau* como instrumento que define las situaciones dentro de la *roda de capoeira*, pues según el toque que se entone³⁸ será el tipo de *jogo* que jugarán los participantes, así como su velocidad de ejecución. De tal modo, si el *berimbau* toca *benguela* el *jogo* será un poco más tranquilo, aunque no

libre de riesgos físicos. En cambio, si el *berimbau* sube de ritmo y toca "Sao Bento Grande de Mestre Bimba", el *jogo* se tornará mucho más rápido y marcial. Las manos aplauden con mayor fuerza y celeridad. En la perspectiva de Professor Sapo: "Entre más rápida es la música, el ritmo del *jogo* es más rápido. Lo mismo sucede con el *muay thai* [boxeo tailandés]". Entonces, es más probable que se vivan dentro de la *roda* momentos en los que se incrementen las emociones y se alcance una sensación de mucho *dendê*.

Es en el sentido de este poder que tiene el *berimbau* para definir, con su toque, la situación y el tipo de *jogo* que jugarán los practicantes, así como la intensidad de sus movimientos (González, 2017, p. 138),³⁹ que se utiliza en la *capoeira* la expresión de "*berimbau tá chamando*". Es como si el *berimbau*, a través de la mediación política, cobrará un papel personificante⁴⁰ (González, 2017, pp. 136-138), materializando el poder que tiene la música como canal de generación y expresión de las emociones dentro del *jogo de la capoeira*. No obstante, el papel actante del *berimbau* no debe oscurecer su otro papel como intermediario de la potestad que tiene el Mestre o la persona con mayor rango que lo toca dentro de la *roda*.

Rememoraré a continuación la anécdota que sirvió de pretexto a este ensayo: es Mestre Ray quien, con el *berimbau gunga* en la mano, dirige los acontecimientos y define las situaciones del *jogo*, es decir quien "comanda", diríamos en *capoeira*, la *roda*. Es la persona que evalúa la situación del *jogo* y la necesidad de cantar una canción específica para crear el clima emocional necesario para mantener el *dendê*, el entusiasmo y el compromiso de los hombres y mujeres participantes. Así, el toque del *berimbau* es tanto la materialización del poder del

35. Si bien no existe, como en otras cosas, un consenso sobre los toques que puede emitir el *berimbau*, pues estos dependen tanto de la creatividad del "tocador" como de la escuela a la que pertenezca, la base de los toques en la tradición de la *capoeira* regional parte del reconocimiento de los siete toques de Mestre Bimba: *iúna*, *cavalaria*, *banguela*, *Santa María*, *idalina*, *Sao Bento Grande de Mestre Bimba* y *Amazonas*. En el caso de *capoeira angola* se cuenta con una base que reconoce: *Sao bento pequeno de Angola*, *Sao Bento grande de Angola* o *Jogo de dentro*, entre otros (Assunção, 2007).

36. Dentro de la mitología de la *capoeira* se dice que el toque de *cavalaria* trataba de imitar a las tropas del jefe de la Secretaría de Salvador de Bahía Pedro Gordilho, quien era el encargado de perseguir y castigar a todos los practicantes de *capoeira* de la ciudad durante la época de la prohibición de la *capoeira* a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Como relata una de las estrofas de la canción "Cavalaria" del Professor Macaco Preto del grupo ABADÁ-Capoeira la *cavalaria* era: "O toque que imitava, Galopes de cabalgada, Anunciava a chegada, Que a polícia vinha montada" (El toque que imitaba, los galopes de la cabalgada, anunciaba la llegada, que la policía venía montada).

37. En la historia mítica de la *capoeira*, antes de su descriminalización, se dice que, en los campos de las haciendas, se creó un toque de *berimbau*, llamado *aviso*, el cual alertaba a los afrodescendientes de la cercanía de los capataces de las haciendas. El toque de *aviso* tiene una similitud musical y una función social similar al del toque de *cavalaria*, solo que el toque de *aviso* tiene un ritmo mucho más rápido que el de *cavalaria* y una armonía musical que transmite mayor sensación de peligro.

38. Existe una gran cantidad de toques de *berimbau*: dependiendo del estilo y el grupo al que se pertenezca, será la gama de toques que los practicantes conozcan y utilicen. Aunque existen toques que se comparten de manera universal, independientemente del grupo al que se pertenezca, por ejemplo, los siete toques de la *capoeira* regional de Mestre Bimba (*Amazonas*, *cavalaria*, *iúna*, *Sao Bento Grande de Mestre Bimba*, *Amazonas*, *banguela* y *cavalaria*) o los toques esenciales de la *capoeira angola* (*angola*, *Sao Bento pequeno de Angola* y *Sao Bento Grande de Angola*), cada uno de estos toques tiene un ritmo distinto y una función social específica dentro del ritual de la *roda de capoeira*.

39. La relación entre la música que entona el *berimbau* y el cuerpo puede ser tan intensa que, como refiere Sergio González Varela con respecto a Mestre Boca do Rio: "Se siente como si la *viola* [el *berimbau*] me estuviera diciendo cuándo atacar y cuándo defenderme". Otras reacciones somáticas al toque del *berimbau* son contenidas en frases como "é de arrepiar", cuando la música hace que se enchine la piel de los participantes.

40. Algo similar identifica José Luis Lezama (2016, pp. 109-111) con el papel que cumplen las máscaras dentro de la representación del mito de la muerte del dios Pochó.

<https://digithum.uoc.edu>

Cadê o dendê? la sociabilidad de lo humano y lo no humano dentro de la comunidad emocional...

Mestre⁴¹ como su mediación e intermediación en la conducción de la situación del *jogo* que se realiza dentro del ritual de la *roda de capoeira*.

Del tal modo, la correcta ejecución del rito, y el clima emocional de *dendê* que esto supone, es el resultado de la interrelación entre los siguientes factores: la música, los instrumentos, el movimiento de los cuerpos, el toque que ordena el Mestre por medio del *berimbau*, las canciones que recrean los mitos en torno a la *capoeira* y el entusiasmo de las palmas y los coros de las personas reunidas en la *roda*. En suma, el *dendê* que emana como clima emocional de la *roda de capoeira* es el resultado de una comunidad emocional que se conforma sobre la base de la sociabilidad que existe entre los componentes humanos y no humanos que son propios de la cultura de la *capoeira*. Esta sociabilidad ha sido captada de manera musical en la canción "Bota panela no fogo" del Professor Magrão⁴² (Asiisco Habitus, 2017, p. 40):

Bota panela no fogo,
mas não deixe a gordura queimar.
Sal e pimenta ao gosto,
mas o caldo ele
tem que engrossar.
Preguntei para sinhá
o que fazer,
ela mandou botar dendê,
mandou botar dendê.
O que é o que eu faço sinhá
Bota dendê
O que é o que eu faço sinhá
Bota dendê.⁴³

Dentro de los simbolismos de la *capoeira*, la *panela* –cacerola de metal para cocinar– se asemeja al círculo que se forma con la *roda de capoeira*, mientras que la *sinha* (señora) –que simboliza a la cocinera de las cocinas de Bahía que sazona sus platillos usando el *dendê*– es el Mestre de *capoeira*, quien se encarga de "sazonar" el *jogo* de la *roda*, como ya se señalaba en la canción de Pataxo. Al igual que la cocinera, es el Mestre quien manda a los participantes "*botar dendê*", es decir, poner el entusiasmo necesario para que la *roda* adquiera ese clima de emoción y gozo. Cuando a juicio del Mestre falta este ingrediente, demanda a los congregados "*Cade o dendê?*".

Reflexiones finales

A partir de la autoetnografía que he ido construyendo a lo largo de siete años de practicar *capoeira* en el grupo ODC, sobre la base de esa vivencia compartida con personas que practican, aprenden y enseñan *capoeira* en México, Brasil y otros países, me propuse explicar cómo se construyen los procesos de aprendizaje y enseñanza en la cultura de la *capoeira*, procesos que se sostienen gracias a la comunidad emocional de la *capoeira*. El ejemplo de la manera como se tejen los lazos emocionales por medio de la expresión del *dendê* es solo uno de los muchos ejemplos que componen los conceptos y conductas incorporadas que integran la comunidad emocional de la *capoeira*.

Hemos tratado de mostrar que las comunidades emocionales también se pueden construir con base en emociones de alegría y entusiasmo, y que estos grupos humanos cumplen un papel fundamental no solo en la cohesión social, sino también en la transmisión y aprendizaje de conocimientos colectivos. Esto es muy visible en la *capoeira*, a pesar de que no se ha destacado lo suficiente, pues la antropología de las artes marciales y los deportes han resaltado más el componente somático, moral y carnal del aprendizaje de las técnicas marciales y deportivas que el papel de las emociones en el proceso de aprendizaje y enseñanza relativo a cómo conducirse en situaciones marciales en las que la integridad física está en juego. En este sentido, siguiendo la tradición de la sociología y la antropología de las emociones, hemos identificado el miedo como una de las emociones constitutivas del ser humano. Valdría la pena analizar cómo las personas aprenden a controlar sus impulsos y gestionan su miedo, al punto de construir conductas de reacción ante situaciones que ponen en riesgo su integridad física.

Asimismo, en este artículo he mostrado los lazos emocionales que sustentan la comunidad emocional de la *capoeira* por medio de la sociabilidad entre lo humano y lo no humano, que la emoción del *dendê* nos permite observar. Como practicante y estudioso de la *capoeira* puedo decir que este es solo un mínimo ejemplo de las muchas interrelaciones entre lo mítico, la música, lo religioso y lo corporal⁴⁴ que componen cada una de las interrelaciones entre lo humano y lo no humano dentro de la cultura de la *capoeira*. Con lo cual, la *capoeira* podría ser un interesante campo de

41. Esto no debe de neutralizar los análisis en torno a las desigualdades políticas al interior de los grupos de *capoeira* (González Varela, 2017).

42. Vagner Bublitz, Professor Magrão, es un cantante y compositor de canciones de *capoeira*. Nació el 16 de mayo de 1980 en la ciudad de São Paulo. Desde los diecisiete entrena en el grupo Oficina da Capoeira, en la sede de Belo Horizonte, en donde descubrió el don de componer músicas y melodías de la *capoeira* (Asiisco Habitus, 2017, p. 31).

43. "Deja la cacerola en el fuego, pero no dejes a la grasa quemar, Sal y pimienta es al gusto, Pero el caldo tiene que engrosar. Le pregunté a la Señora [en referencia a la cocinera] qué hacer, ella me mandó a ponerle *dendê*, me mandó a ponerle *dendê*, ¿Qué hago, señora? ¡Pónle *dendê*! ¿Qué hago, señora? ¡Pónle, *dendê*!".

44. Un ejemplo de esto podría ser el tratado que hace González Varela (2017, pp. 73-93) sobre el concepto mágico corporal del *corpo feixado*.

<https://digithum.uoc.edu>

Cadê o dendê? la sociabilidad de lo humano y lo no humano dentro de la comunidad emocional...

observación, análisis y experiencia de la sociabilidad incorporada que se construye a través de vinculaciones entre la música, el cuerpo y las emociones.

Por su parte, en el plano del aprendizaje, también cabría destacar los aportes que el estudio de la *capoeira* podría ofrecer para el desarrollo de las investigaciones de la sociología cognitiva y su relación con las neurociencias, un campo en el cual, aunque de manera incipiente, ya incursionó Mestre Decânio con la idea del "trance bahiano" (2002); asimismo, sería interesante ahondar en esta cuestión desde una perspectiva holística y contemporánea en la que se destaque el papel que juegan las emociones en la proyección de las acciones y situaciones de aprendizaje en las que sus practicantes orientan su conducta futura. En ese tenor, también valdría la pena valorar el papel que cumplen las emociones como "marcadores cognitivos", tal como ha señalado Damasio, como lo han sugerido Olga Sabido y Adriana García (2017).

Referencias bibliográficas

- ABIB, P. (2013). *Mestres e Capoeiras Famosos da Bahia*. Salvador de Bahía: EDUFBA.
- ASIICSO-HABITUS, A. C. (2017). *Inspiracao: Cancionero Internacional 1996-2017*. México.
- ASSUNÇÃO, M. (2003). "From slave to popular culture: The formation of Afro-Brazilian art forms in nineteenth-century Bahia and Rio de Janeiro". *Ibero-americana*, 11(12), pp. 159-176.
- ASSUNÇÃO, M. (2005). *Capoeira The History of an Afro-Brazilian Martial Art*. Londres: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203494769>
- ASSUNÇÃO, M. (2007). "History and memory in Capoeira Lyrics from Bahia, Brazil". En: NARO, N. P.; SANZI-ROCA, R.; TREECE, D. (edit.). *Cultures of the lushopone black atlantic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 199-218. https://doi.org/10.1057/9780230606982_10
- ASSUNÇÃO, M. (2010). "Capoeira: The Brazilian Martial Art". En: COHEN, R. y TONI-NATO, P. *The Creolization Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 185-201.
- ASSUNÇÃO, M.; MESTRE COBRA MANSA (2008). «A dança da zebra». *Revista de História da Biblioteca Nacional*, n.º 30 (marzo), Río de Janeiro, pp. 14-21.
- BÉNARD, C. S. M. (comp.) (2019). *Autoetnografía. Una metodología cualitativa*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes-El Colegio de San Luis.
- CASCUDO, D. C. L. (1954). *Dicionário do folclore brasileiro*. Río de Janeiro: Instituto Nacional do livro.
- CATUNDA, E. (2003). "Capoeira no Terreiro do Mestre Waldemar" (Fragmento). En:
- CERULO, K. (2005). "Cognitive Sociology". En: RITZER, G. (coord.). *Encyclopedia of Social Theory*. Londres: SAGE, pp. 107-111. <https://doi.org/10.4135/9781412952552.n46>
- COLLINS, R. (2004). *Interaction Ritual Chains*. Princeton y Oxford: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400851744>
- DECÂNIO, F. (1997). *A herança de Mestre Bimba. Filosofia e lógica africanas da capoeira*. Salvador de Bahía: CEPAC, Coleção S. Salomão, vol. 1.
- DECÂNIO, F. (2002). *Transe capoeirano. Um estudo sobre estrutura do ser humano e modificações de estado de consciência durante a prática da capoeira*. Salvador de Bahía: CEPAC, Coleção S. Salomão, vol. 5.
- ELIAS, N. (1990). "Los pescadores del Maëlstrom". En: ELIAS, N. *Compromiso y distanciamiento. Ensayos sobre sociología del conocimiento*. Barcelona: Editorial Península, pp. 61-152.
- ELIAS, N. (1998). "Sobre los seres humanos y sus emociones: Un ensayo sociológico procesual". En: ELIAS, N. *La civilización de los padres y otros ensayos*. Bogotá: Norma.
- ELIAS, N. (2009a). *El proceso de la civilización. Estudios sociogenéticos y psicogenéticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ELIAS, N. (2009b). «Stages of African art, social and visual». En: ELIAS, N. *Essays III. On Sociology and the Humanities. The Collected Works of Norbert Elias*, vol. 16. Dublín: University College Dublin Press, pp. 209-232.
- ELIAS, N.; DUNNING, E. (1992). *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. Buenos Aires: FCE.
- ELLIS, C.; ADAMS, T. E.; BOCHNER, A. P. (2019). "Autoetnografía: un panorama". En: Bénard Calva, S. M. (comp.) (2019). *Autoetnografía. Una metodología cualitativa*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes-El Colegio de San Luis, pp. 17-41.
- FONSECA, V. (2008). "A Capoeira contemporânea: Antigas questões, novos desafios". *Revista de História do Esporte*, n.º 1(1), pp. 1-29.
- FREDE ABREU, F. (2003). *O Barracão do mestre Waldemar*. Salvador de Bahía: Zarabantan.
- GALDINI, R. O. A. M. (2008). "Escravidão e nostalgia no Brasil: o banzo". *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*, vol. 11, n.º 4, pp. 735-761. <https://doi.org/10.1590/S1415-47142008000500003>
- GARCÍA, A. A. (2019). "Neurociencia de las emociones: la sociedad vista desde el individuo. Una aproximación a la vinculación sociología-neurociencia". *Sociológica*, vol. 34, n.º 96, pp. 39-71. <https://doi.org/10.24275/uam/azc/dcsh/sm/2019v34n96/Garcia>
- GARCÍA, A. A.; SABIDO, R. O. (2017). "Neurociencia y emoción. Aproximaciones al diálogo con la Sociología". En: ROSARIO, E.; OLBETH, H. (eds.). *Acercamientos multidisciplinares a las*

<https://digithum.uoc.edu>

Cadê o dendê? la sociabilidad de lo humano y lo no humano dentro de la comunidad emocional...

- emociones*. México: Seminario Universitario sobre Afectividad y Emociones (SUAFEM), Secretaría de Desarrollo Institucional UNAM, pp. 37-58.
- GARCÍA, R. S.; SPENCER, D. C. (2013). *Fighting Scholars Habitus and Ethnographies of Martial Arts and Combat Sports*. Nueva York: Anathem Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1gxpddq>
- GONZÁLEZ, V. S. (2017). *Power in practice. The Pragmatic Anthropology of Afro-Brazilian Capoeira*. Nueva York: Oxford.
- GONZÁLEZ, V. S. (2019). *Capoeira, Mobility, and Tourism Preserving an Afro-Brazilian Tradition in a Globalized World*. Lexington Books.
- HOWES, D. (2014). "El creciente campo de los Estudios Sensoriales". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, vol. 6, n.º 15, pp. 10-26.
- JIMENO, M. (2007). "Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia". *Antípoda*, n.º 5, pp. 169-190. <https://doi.org/10.7440/antipoda5.2007.08>
- LEZAMA, J. L. (2016). *La construcción humana y no humana del sentido del mundo. La mítica tribu de los cojós ante el dios Pochó de la Muerte*. México: El Colegio de México.
- LIMA, M. (2007). *Dicionário de Capoeira*. Brasília: Conhecimento editora.
- LOPES, G. R. (2010). *Capoeiragem no país das gerais*. Belo Horizonte: Nandyla.
- LUBE, G. M. (2011). "Genuinamente brasileña. La nacionalización y expansión de la capoeira como práctica social en Brasil Araucaria". *Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*. Sevilla: Universidad de Sevilla, vol. 13, n.º 26, pp. 72-100.
- MERRELL, F. (2005). *Capoeira and Candomblé: Conformity and resistance in Brazil*. Vervuet-Iberoamericana. <https://doi.org/10.31819/9783964565358>
- PEIRANO, M. (2014). "Etnografía não é método". *Antropológicos*, vol. 20, n.º 42, pp. 377-391. <https://doi.org/10.1590/s0104-71832014000200015>
- RECTOR, M. (2008). "Capoeira: el silencioso lenguaje de los gestos". *Signo y Pensamiento*, xxviii (52).
- SABIDO RAMOS, O. (2019). "El análisis sociológico de la vergüenza en Georg Simmel. Una propuesta para pensar el carácter performativo y relacional de las emociones". En: BUENO, A. y TEIXEIRA, M. (coords.). "Sobre las políticas de sufrimiento social". *Digithum*, n.º 23, pp. 1-15. Universitat Oberta de Catalunya y Universidad de Antioquia. <https://doi.org/10.7238/d.v0i23.3148>
- SERNA, L. E. (2018a). "Mandinga é fundamento. La sociogénesis intercultural e interreligiosa de la Capoeira". En: MEZA, T. A. (ed.). *Interdisciplina. Diálogos decoloniales*, vol. 6, n.º 16, pp. 207-224. <https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2018.16.65641>
- SERNA, L. E. (2018b). "Os jogos políticos da capoeira: análise de la política cultural nacional e internacional sobre la capoeira". En: NASCIMENTO, R. y GONZÁLEZ, V. S. (coords.). *A Capoeira: Revista de Humanidades e letras*, vol. 4, n.º 2, UNILAB, pp. 142-167.
- SIMMEL, G. (2003). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Gorla.
- SIMMEL, G. (2013). *La religión*. Buenos Aires: Gedisa.
- VERNIK, E. (2003). "Presentación". En: SIMMEL, G. *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Gorla, pp. 5-18.
- WACQUANT, L. (2005). "Carnal Connections: On Embodiment, Apprenticeship, and Membership". *Qualitative Sociology*, vol. 28, n.º 4, pp. 64-72. <https://doi.org/10.1007/s11133-005-8367-0>
- WACQUANT, L. (2006). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo xxi.
- WACQUANT, L. (2014). "Homines in Extremis: What Fighting Scholars Teach Us about Habitus". *Body & Society*, 20(2), pp. 3-17. <https://doi.org/10.1177/1357034X13501348>
- ZABLUDOVSKY, G. (2009). "Prefacio a la tercera edición en español". En: NORBERT, E. *El proceso de la civilización: investigaciones sociogénéticas y psicogénéticas*. México: FCE, pp. 9-26.

<https://digithum.uoc.edu>

Cadê o dendê? la sociabilidad de lo humano y lo no humano dentro de la comunidad emocional...

Erick Serna Luna

(eserna@colmex.mx)

El Colegio de México

Doctor en Estudios Urbanos y Ambientales por el Centro de Estudios Demográficos, Urbanos y Ambientales (CEDUA) de El Colegio de México (2015-2019). Maestro en Estudios Urbanos, también por el CEDUA (2011-2013) y licenciado en Sociología por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales FCPyS-UNAM (2005-2009). Sus áreas de interés son la sociología urbana, la cultura popular, la juventud, la movilidad social y la sociología de las emociones y los sentidos.



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**