

La paradoja del género: la profesionalización de una forma de artes marciales tradicionales, *Lathi Khela*, en el contexto sociocultural de Bangladés

Sumedha Bhattacharyya

O. P. JINDAL GLOBAL UNIVERSITY, INDIA. ESCUELA JINDAL DE ARTES LIBERALES Y HUMANIDADES SONIPAT, INDIA

TUTORA ACADÉMICA Y MIEMBRO DEL GRUPO DE ENSEÑANZA E INVESTIGACIÓN PARA EL DESARROLLO INTELECTUAL (TRIP POR SUS SIGLAS EN INGLÉS)

sbhattacharyya1@jgu.edu.in

ORCID: 0000-0002-9255-489X

Recibido: 30-05-2021

Aceptado: 19-12-2021

RESUMEN

En medio de una India golpeada por la pandemia de COVID-19, este trabajo nació como una investigación autoetnográfica y analítica de una indagación etnográfica cualitativa y multimodal sobre una tradición de danza de artes marciales, *Lathi Khela*, realizada en 2017-2018. Esta práctica, que se desarrolló como un arte marcial durante la época colonial de una Bengala aún sin dividir, con poco o ningún patrocinio, aún vive hasta el día de hoy como una tradición popular de baile de artes marciales en los múltiples distritos y comunidades rurales de Bangladés. El grupo de *Lathi Khela* del distrito Narail de Bangladés, comparado con otros distritos, ha continuado con esta práctica a través de métodos innovadores. El carácter distintivo del distrito se rige por los conocimientos que articula y encarna, los practicantes multigeneracionales de *Lathi Khela* y sus coreografías creativas, y desde 2008, esta profesión, antes dominada por los hombres, también incluye ahora a mujeres. Este artículo se centra en el papel del género en la continuidad de la tradición del *Lathi Khela* en este distrito, con cinco entrevistas demostrativas y semiestructuradas que profundizan en el campo. También se basa en una conversación aún en curso por Facebook con Rahat, un veterano practicante de *Lathi Khela*, que evalúa el panorama cultural actual de COVID-19. Por un lado, las mujeres de este distrito ocupan un espacio disputado en que representan esta tradición dominada por los hombres y, por el otro, viven sus vidas y sus cuerpos dentro de los límites patrilineales del parentesco y el matrimonio. La performatividad del género está así directamente conectada con el significado simbólico de *maan*, es decir, el prestigio atribuido al cuerpo femenino dentro de los contextos socioculturales del *Lathi Khela*.

Palabras clave: *Lathi Khela*, género, cuerpo femenino, mujer, autoetnografía, prestigio, capital de género

ABSTRACT. *The gender paradox: professionalisation of a form of traditional martial arts, Lathi Khela, in the sociocultural context of Bangladesh*

In the midst of a COVID-19 pandemic-struck India, this paper was born as an autoethnographic and analytical inquiry; it presents qualitative and multimodal research into a martial arts dance tradition, *Lathi Khela*, conducted from 2017 to 2018. This practice developed as a martial art, with little or no patronage, during the colonial days of the still undivided Bengal. Indeed, it still lives on as a popular martial arts dance tradition in many districts and rural communities of Bengaluru, Bangladesh. Compared to other districts, the *Lathi Khela* group from the Narail district has continued this practice through innovative methods. The distinctive character of the district is governed by the multi-generational practitioners of *Lathi Khela* and their creative choreographies, as well as the knowledge it articulates and embodies. Moreover, in Narail, this previously male-dominated profession has also included women since 2008. The focus of this work was the role of gender in the continuity of the *Lathi Khela* tradition in this district. This was achieved through five semi-structured, demonstrative interviews intuitively applied in the field. The research also drew on an ongoing conversation on Facebook with Rahat, a veteran *Lathi Khela* practitioner, who took stock of the current cultural landscape in the context of COVID-19. On the one hand, the women of this district occupy a contested space when representing this male-dominated tradition, and on the other, they physically embody lives within the patrilineal boundaries of kinship and marriage. The performativity of gender is thus directly connected to the symbolic meaning of *maan*, that is, the prestige attributed to the female body within the sociocultural contexts of the *Lathi Khela*.

Keywords: *Lathi Khela*, gender, female body, woman, autoethnography, prestige, gender capital

SUMARIO*

Introducción

- El *Lathi Khela* como tradición viva: símbolo de género y cultura
- El *Lathi* y las mujeres
- El *Lathi Khela* en el mundo del discurso de las artes marciales
- El *Lathi Khela* en la actualidad

Marco metodológico

- Ubicando mi subjetividad nómada
- El *Lathi Khela* en Narail
- La paradoja del género como investigadora
- El campo de género del *Lathi Khela*

Rastreado el prestigio

- En el cuerpo femenino
- A través de patrones de parentesco
- Dentro de la nación

Conclusión. La pandemia y el advenimiento de la PCI-pedia en Bangladés

Referencias bibliográficas

Nota biográfica

Autora para correspondencia / Corresponding author: Sumedha Bhattacharyya. O. P. Jindal Global University, Jindal School of Liberal Arts and Humanities, Sonipat Narela Road, near Jagdishpur Village, Sonipat, Haryana, 131001, India.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Bhattacharyya, S. (2022). La paradoja del género: la profesionalización de una forma de artes marciales tradicionales, *Lathi Khela*, en el contexto sociocultural de Bangladés. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 136(1), 69-86. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.4>

INTRODUCCIÓN

Nací en Berhampore, Bengala Occidental (India), y siempre escuché historias sobre el Lathi de mi abuela, sobre el país de su infancia, ahora el país de Bengala Oriental (Bangladés), donde vivió y pasó su infancia en Rajshahi (actualmente en Bangladés).¹ Tuvo que emigrar a Bengala Occidental antes de la Guerra de Liberación de Bangladés en 1971.

Para este artículo, mi intención de escribir una autoetnografía surgió de una conexión intuitiva e inmediata con la autoetnografía como un «análisis cultural a través de la narrativa personal» (Boylorn y Orbe, 2014: 17), mirando «de un lado a otro a través de una lente de gran angular etnográfica, centrándome en los aspectos culturales de la experiencia personal; luego hacia adentro, exponiendo un yo vulnerable que se conmueve y puede atravesar, refractar y resistir las in-

terpretaciones culturales» (Ellis y Bochner, 2000: 739). El enfoque autoetnográfico de este trabajo, durante uno de los momentos más vulnerables de la condición humana como lo fue la pandemia de COVID-19, me situaba «en una matriz de actividades ya totalmente politizadas a medida que uno pasa por innumerables experiencias culturales» (Ettorre, 2017: 2).

Si «los autoetnógrafos revelan varias capas de conciencia que vinculan lo personal con lo cultural» (Ellis y Bochner, 2000: 739), es importante poner en primer plano cómo tengo conocimiento sobre esta forma de artes marciales y la forma en que la conozco, lo cual informa aún más sobre mi «posicionamiento social, así como sobre las experiencias de las libertades culturales y las limitaciones que uno encuentra» (Ettorre, 2017: 3). A través de la autoetnografía, me di cuenta de que esta investigación iba más allá de la distinción

*Artículo traducido por Maria Ledran

objeto-sujeto y «brinda un conocimiento íntimo de temas sensibles y un poderoso argumento para su uso como herramienta para comprenderse a uno mismo y a la sociedad» (Ngunjiri, Hernandez, y Chang, 2010). Para este artículo, quiero dejar clara mi posición como estudiante del Asia del Sur, interesada en el *Lathi Khela*, una investigadora, una persona consciente que estuvo expuesta por primera vez a una práctica cultural muy cercana a su tierra (que ahora es Bengala Occidental) en una cultura vernácula similar a la mía, que, sin embargo, sigue estando dividida por nuestras geografías políticas. Soy una forastera en muchos sentidos, pero también autóctona en otros.

Hay que destacar que la geopolítica actual generó en mí una cierta necesidad de reconocer que no puedo usar convenientemente esta cultura como mía. Necesitaba volver a aprender y desaprender, y aceptar la posibilidad de sobrescribir las realidades con mi exceso de confianza como bengalí vernácula. ¿Cómo pude entonces revisar, reescribir y volver a investigar algo que ha existido durante siglos y sobre lo que se ha escrito varias veces antes? Intento escribir este artículo durante una pandemia, un tiempo de crisis, a través de mis vulnerabilidades y la historia oral de este proyecto de máster etnográfico de danza y su análisis performativo, comprendiendo el papel del género como parte de una tradición viva en Bangladés, cuya identidad parece fluctuar entre la nación, la gente y el lugar, al igual que los tiempos en que vivimos hoy. Este trabajo recoge referencias anecdóticas que sirven como observaciones autoetnográficas¹ sobre mi conocimiento, aprendizaje y comprensión del *Lathi Khela* desde el año 2017 hasta la actualidad.

1 Las respuestas autoetnográficas fueron derivadas de mi conversación durante la pandemia de COVID-19 en marzo de 2021 con una antropóloga social y experta en estudios de danza, la Dra. Urmimala Sarkar. Ella me preguntó sobre mi trabajo de campo relacionado con el *Lathi Khela* e intuitivamente respondí haciéndome las siguientes preguntas: ¿Qué es el *Lathi Khela*? ¿Cómo llegaste a enterarte de la existencia del *Lathi Khela*? ¿Qué tuviste que leer antes de ponerte a hacer el trabajo de campo? ¿Qué entendiste de lo que leíste? Allí, en Bangladés, ¿qué viste? ¿Qué hiciste? Estas preguntas se utilizaron como estímulos para refrescar mis recuerdos del trabajo de campo que realicé en 2017 en Bangladés.

A través de un total de 15 entrevistas y centrandolo este artículo en 5 entrevistas semiestructuradas realizadas en el distrito de Narail y la comunicación personal, pretendí rastrear diferentes dimensiones temporales de lo que el *Lathi Khela* fue y lo que es, y así encontrar la continuidad de su paradoja, «en sí mismo». Las preguntas de la entrevista estaban vagamente estructuradas en torno a cuatro bloques temáticos: la historia, la narrativa, la práctica performativa y el futuro del *Lathi Khela*, dejando espacio a la intuición y la improvisación durante el proceso de la entrevista. El uso de un estilo de entrevista demostrativa y semiestructurada, que ideé durante este proceso, me dejó mostrar a mis informantes, paso por paso, coreografías específicas que ellos consideraban significativas para su comunidad, como sucedió en la presentación en vivo llevada a cabo la noche anterior. «Las respuestas de la entrevista pueden verse como una forma de acción conversacional» (Hillyard, 2010) en que dicha acción conversacional era bidireccional: los informantes demostraban y explicaban el movimiento y yo los interrogaba y simultáneamente les hablaba mientras grababa la acción con una cámara, lo que me ayudó aún más a realizar un seguimiento del tiempo grabado y también a tomar notas.

El Lathi Khela me fue presentado a través de una experiencia física bailando capoeira en Trondheim mientras cursaba mi máster. Esa sensación de bailar esta práctica, entre las artes marciales y la danza —el juego entre ambos—, me hizo sentir curiosidad por buscar si existía alguna tradición de danza de artes marciales en el estado del que vengo, Bengala Occidental, en India. Internet se convirtió en el único medio para conectarse desde distintas geografías. Los únicos enlaces que encontré en Internet fueron Raibenshe² y Bratachari Movement. Más búsquedas en Internet me llevaron a grupos de Facebook de Bangladés, y fui agregada al grupo Dance Artists of Bangladesh.

Escribí una publicación larga compartiendo el interés que tenía en investigar este arte y ahí es donde contacté con Lubna Marium, mi informante

2 Traducido como *bambú real*.

y primer punto de contacto. Hasta este momento, el Lathi Khela era un arte completamente desconocido para mí. Trasladamos la conversación a Facebook Messenger. Como fuentes principales me remitieron al libro bengalí Ostro Chorcha y el artículo inédito de Lubna Marium sobre el proyecto de revitalización de 2008 titulado «Restructuring Tradition».

El Lathi Khela es una tradición viva, con un pasado que ha evolucionado a lo largo de los siglos y que ahora vive con diferentes formas en varios distritos de Bangladés, pero que no ha sido investigado. El trabajo de campo que emprendí ya había comenzado, incluso antes de llegar allí. Durante mi estancia en Daca, la capital de Bangladés, Kabila Bhai se convirtió en mi interlocutor, un reconocido practicante de Lathi Khela que también me enseñó sus técnicas y que propició mi entrada en los aspectos de la ejecución con palos.

El *Lathi Khela* como tradición viva: símbolo de género y cultura

El *Lathi Khela* o «danza con palo» es una forma tradicional indígena de práctica de artes marciales que es conocida por varios nombres como *lathi-bardi*, *sardar-khela* y *nurdi-khela* en Bangladés. Actualmente constituye una representación de batalla con música que implica el uso de palos de bambú. El *Lathi Khela* es una forma intergeneracional, heredada y transmitida de conocimiento cultural indígena de las habilidades de defensa marcial utilizadas por los *lathiyals*,³ que son en su mayoría de comunidades marginales y subalternas. Es decir, trabajadores sin tierra, carpinteros, portadores de féretros, albañiles, etc. Varias fuentes históricas⁴ indican que el *Lathi Khela* de la Bengala medieval era un arte muy especializado, ya que la mayoría de los señores feudales empleaban grupos que lo practicaban para defender sus feudos. Sin embargo, debido a un menor patrocinio y otras

razones sociopolíticas y económicas,⁵ hubo una marcada disminución en su práctica durante la era británica. El *Lathi Khela* volvió a ser el centro de atención a través del movimiento *Bratachari*⁶ por parte de un funcionario indio, Gurusaday Dutta.

El *Lathi* y las mujeres

Ei Lathi tar onek Mulyo Ache (Este *Lathi* tiene mucho valor).

Rahat, M. (2017), entrevistado por Bhattacharyya, S. el 17 de julio.

Cada casa solía tener al menos un palo de bambú fuerte y muy usado (*Lathi*) y un hombre físicamente capaz (*Lathiyal*) que poseía el *Lathi* especialmente con el fin de resolver disputas domésticas (*Jhogra*), en tierras en disputa pertenecientes a uno de ellos. El *Lathi* se convierte así en un símbolo de prestigio (*Ijjat*), un «patrilinaje definido moralmente» (Kotalová, 1993). En el otro extremo del espectro, se considera común en Bangladés que «una mujer debe darse en matrimonio al menos una vez» (Blanchet, 1986), y, además, debe casarse a tiempo, ya que el matrimonio es un aspecto importante del honor masculino y el prestigio familiar (Kotalová, 1993). El símbolo del prestigio se repite así en la cultura y el género.

El *Lathi Khela*, debido a su estética marcial, se ha asociado inevitablemente a la resistencia, y la resistencia significa fuerza, lo que significa un poder que a menudo se relaciona con unos ideales que solo un hombre debe poseer naturalmente: «el más fuerte, el que toma riesgos y soporta el dolor para afirmar su virilidad» (Bank, 2012). Por lo tanto, el poder se

3 La traducción de *lathiyal* es «aquel que empuña palos».

4 S. C. Mitra, Historia de Jessore y Khulna (en bengalí), vol. II; Se dice que Raja Pratapaditya de Jessore (siglo XVII) tenía 52,000 *dhalis* (guerreros con escudos) bajo su patrocinio.

5 Los informes administrativos británicos durante la era colonial también mencionan *lathikhela* como una forma local de deporte. Una draconiana Ley de Actuación Dramática (DPA por sus siglas en inglés) de 1876 que restringió las artes escénicas y una ley que prohibía las armas, en conjunto, llevaron a la disminución de la práctica del *lathikhela* durante el dominio británico.

6 El objetivo de este movimiento se vinculó con el movimiento de revitalización del siglo XX como un discurso poscolonial «que implicaba la reorganización de 'tradiciones populares' específicas para reponer la ideología nacionalista» (Adhikary, 2015, p. 670).

asocia inevitablemente con la masculinidad. Este discurso de los ideales de masculinidad ha estado ampliamente presente donde se desarrolló el *Lathi Khela*, en Bengala, en Asia.

El *Lathi Khela* sobrevivió o mantuvo su práctica después de este movimiento. En la actualidad, continúa practicándose popularmente, pero con poco o ningún patrocinio. Mi persona de contacto fue Lubna Marium, investigadora de danza, académica, directora artística y fundadora del Shadhona Cultural Circle.⁷ Ella me proporcionó dos fuentes principales. Una era un libro históricamente significativo llamado *Ostro Chorchha*⁸ y la otra era un artículo inédito⁸ que ella había escrito sobre el *Lathi Khela* dentro de la sociedad de Bangladés. El artículo constituía una comprensión detallada del proyecto de revitalización de 2008 del *Lathi Khela* llamado *Cholo Lathi Kheli*,⁹ dirigido por Shadhona.

Dado que el *Lathi Khela* aún continúa generando entusiasmo en las zonas rurales de Bangladés, en 2008 este proyecto fue llevado a cabo por Shadhona con la colaboración de la Autoridad Nacional para las Artes,¹⁰ para renovar este arte milenario, documentando primero los diversos estilos de su práctica e introduciendo conocimientos de contenido pedagógico en su enseñanza, lo que implica el análisis y la elaboración

de una metodología de enseñanza.¹¹ La inclusión de la mujer para el aprendizaje y su desempeño, según tengo entendido,¹¹ comenzó en 2008 durante el proyecto de revitalización, cuando Lubna Marium ofreció un premio en efectivo para cualquier grupo de practicantes de *Lathi Khela* que pudiera formar un equipo femenino en menos de un año.

Esta estandarización de un sistema pedagógico y de estetización de las formas fue necesaria para iniciar un proceso que hiciera sostenible el *Lathi Khela* en este contexto. Dicho esto, este proceso no está aislado y debe ubicarse en el contexto de una característica de las culturas poscoloniales. Los temas de recuperación y preservación de la tradición a través de la estandarización, el mecenazgo y la formación son centrales en las políticas estatales para las artes. Las prácticas de recuperación y preservación de las formas tradicionales de arte y su práctica performativa dan nacimiento a la idea imaginada de la nación, como una experiencia del colonialismo. La construcción de una cultura nacional «auténtica» ha visto históricamente las prácticas tradicionales como una forma de resistir a los modelos coloniales de la práctica performativa y la hegemonía de la estética occidental. Este es un fenómeno ampliamente investigado en las historias poscoloniales del teatro, la danza y las prácticas artísticas (Bharucha R., 1989).

El *Lathi Khela* en el mundo del discurso de las artes marciales

En la investigación de las artes marciales se observa «una fuerte asociación con las tradiciones y prácticas específicamente asiáticas» (Farrer y Bridge, 2011). En Asia, países como China, Japón e India han demostrado un largo y vivo compromiso intelectual con las artes marciales tradicionales y también han contribuido a un «discurso de las artes marciales»¹² (Farrer y Bridge, 2011). Este tipo de punto de vista es generalmente una visión occidental de las culturas y

7 Un centro para el avance de la danza y la música del sur de Asia, una organización cultural local en Bangladés

8 El artículo se llamaba «Restructuring Tradition: an experiment in introduction of performance pedagogy in an indigenous performing art of Bangladesh» (traducido como «Reestructurando la tradición: un experimento de introducción de la pedagogía escénica en un arte escénica indígena de Bangladés»). El artículo consideraba valioso preservar el conocimiento tradicional, la información acumulada, la visión y la filosofía de vida adquirida por la población local en cada lugar.

9 La traducción literal al español es 'juguemos al *Lathi*'.

10 La autoridad nacional de las artes en Bangladés se llama Academia Shilpakala de Bangladés (BSA por sus siglas en inglés) y el proyecto fue financiado por Robi Telecommunication Company, uno de los proveedores de telecomunicaciones más conocidos de Bangladés. La BSA tiene una infraestructura en todo el país que permitirá que el proyecto permee los beneficios a la mayoría de los grupos de *lathiyals*.

11 Comunicación personal con Lubna Marium.

12 Para diferenciaciones entre la práctica de las artes marciales y el discurso de las artes marciales, véase Farrer y Bridge, 2011.

tradiciones asiáticas que las remonta a la antigüedad y a prácticas premodernas que pueden exotizarse. Bangladés, como país, parece no ser visto en el campo del discurso de las artes marciales. En el contexto actual, una forma similar/alternativa¹³ de danza de artes marciales, el *Lathi Khela*, no ha recibido ningún reconocimiento y no ha formado parte del discurso más amplio de las artes marciales,¹⁴ a pesar de su práctica popular y su presencia en Bangladés. Una laguna de investigación etnográfica profunda sobre las formas de danza de las artes marciales de Bangladés no socava el hecho de que existe una presencia de tales artes. El marco de las artes marciales nos permite comprender cómo el cuerpo, la performatividad y la actuación se cruzan en el *Lathi Khela*.

El *Lathi Khela* en la actualidad

Existen marcadas diferencias en la realización del *Lathi Khela* y no hay un concepto de «una representación típica» del *Lathi Khela*, ya que varía según los distritos en cuanto a la estética de la interpretación, el repertorio, las composiciones de movimiento, el vestuario, el contexto sociocultural y el rol de género. Desde una perspectiva etnocoreológica, la realización es una danza en sí misma (Bakka y Karoblis, 2010). Para el trabajo de campo, había considerado los siguientes distritos: Manikganj, Kishoreganj y Netrokona, donde las representaciones podrían haberme ayudado a comprender el carácter distintivo del *Lathi Khela* típico del distrito de Narail en Bangladés. Manikganj tiene varias actuaciones narrativas basadas en la danza acompañadas de música, y los hombres se visten de mujer con faldas y máscaras, para interpretar diferentes personajes.¹⁵ Se presenció el *Lathi Khela*

de Kishoreganj durante una ceremonia de circuncisión, una representación que se consideraba de buen augurio como inicio de dicha ceremonia. El repertorio se inclina por la representación de batalla o el baile de palos con el humor como elemento central durante la interacción entre el artista y el público.



Figura 1 Practicantes de *Lathi Khela* de diferentes distritos en las zonas rurales de Bangladés. Arriba: Grupo Manikganj; en el centro: Grupo Netrokona; abajo: Grupo Kishoreganj. Fotografiados por la autora.

13 Digo «similar» porque el *Lathi Khela* es también un 'juego de lucha y baile' en el contexto actual, pero con palos. Sin mencionar que el vocabulario en la forma artística también difiere drásticamente.

14 El discurso de las artes marciales y no los estudios de artes marciales, porque «los límites entre los esfuerzos académicos, periodísticos y privados en los estudios de las artes marciales se han vuelto cada vez más difusos» (Jones, 2002).

15 Personajes que incluyen animales, parejas de ancianos y mujeres jóvenes.

El *Lathi Khela* en Netrokona, a 25 kilómetros de Kishoreganj, tiene marcados elementos propios de representación.¹⁶ La música es un elemento común en todos los distritos y un acompañamiento necesario para la actuación.¹⁷

MARCO METODOLÓGICO

Ubicando mi subjetividad nómada

Durante mi estancia en Daca, mi seguridad fue lo más importante para Lubna Marium, mi persona de contacto para el trabajo de campo (a pesar de que residía en su propia casa). Esto era comprensible desde la perspectiva de anfitriona de una mujer investigadora de la India. Se me aconsejó que no cogiera ningún transporte público, salvo que fuera con una persona que Lubna ya conociera, e incluso si me ausentaba de la residencia, se me aconsejó que le informara sobre mi paradero. Además, como ella ya sabía, Daca no es el lugar más seguro para moverse.

Me di cuenta de esto más tarde cuando fui objeto de miradas desconcertantes por parte de unos cuantos hombres en la calle a plena luz del día, aun cuando llevaba un vestido de cuerpo entero que me cubría, y especialmente cuando no usaba una Onna.¹⁸ Al mismo tiempo, Kabila Bhai, uno de mis encuestados, me habló sobre su aprensión cuando escuchó que una mujer de Bidesh, o de tierra extranjera, iba a venir a investigar. Dijo que tenía el estereotipo de mujer extranjera vestida de manera moderna, y yo, con mi vestimenta modesta, le había ayudado a acallar su aprensión.

16 Lubna Marium ya había compartido conmigo un paso que es único de este distrito y sus representaciones. El paso, un giro alto, se llama Matiya Polot, y se da también en la danza Manipuri en la India y Bangladés.

17 La relación música-danza en el *Lathi Khela* en cada distrito tiene potencial para su investigación individual, pero no es el objetivo de este artículo.

18 En bengalí, un trozo de tela para cubrir la parte superior del cuerpo de una mujer.

La filósofa contemporánea y teórica feminista Rosi Braidotti sugirió que la subjetividad nómada es aquella que «nunca se opone a una jerarquía dominante y, sin embargo, es intrínsecamente otra, siempre en el proceso de devenir, y perpetuamente comprometida en relaciones dinámicas de poder, tanto creativas como restrictivas». El proceso de convertirse en una mujer investigadora tiene sus raíces en negociar el espacio intermedio entre tener un cuerpo femenino y la forma en que se percibe. La noción de performatividad de género sitúa al sujeto femenino «en un marco altamente regulado e históricamente determinado» (Bala, 2013).

El *Lathi Khela* en Narail

Al adentrarme en Narail, tuve muchos recuerdos de mis visitas de campo anteriores, con una curiosidad doble por ser el único distrito donde las mujeres están incluidas en la práctica del Lathi Khela. No sé de dónde vino la curiosidad. ¿Quizás la inclusión de género en una práctica predominantemente masculina? ¿O mis formas anteriores de ocupar un espacio inusual, poco femenino, comparado con otras mujeres, donde todavía tenía que encajar en el ideal femenino de los hombres? ¿O era el deseo de saber cómo se podía incluir a las mujeres en tal práctica? ¿Es tan simple? ¿Quién decide que ellas lo practiquen? ¿Qué sucede con ellas después de su matrimonio?

El último destino de la investigación, el más alejado de Daca y el más cercano a la frontera de Bengala Occidental (India), fue Narail.¹⁹ El carácter distintivo en el *Lathi Khela* allí es multidimensional: (1) conocimiento personificado y articulado; (2) practicantes multigeneracionales; (3) coreografías creativas, y, por último, (4) la inclusión de mujeres en la profesión del *Lathi Khela* dominada por hombres. Las siguientes secciones revelarán algunos de los cambios sociales, políticos, estéticos y performativos que ocurren cuando se experimenta, representa y reinventa el *Lathi Khela* para crear una identidad nacional.

La paradoja del género como investigadora



Figura 2 Grupo de *Lathi Khela* de Narail, fotografiado por la autora.

En todos los distritos, hasta ahora, las mujeres se situaban de una cierta manera, incluyéndome a mí. Principalmente en sus hogares domésticos o acompañadas por sus homólogos masculinos como miembros del público. En el distrito de Netrokona, a las mujeres todavía no se les permitía salir del Purdah, la cortina que marca el límite entre la sala de estar y la cocina. Los hombres tampoco entraban en este espacio de la cocina. Recuerdo entrar a este espacio de la cocina, y me hacían muchas preguntas, les hablaba de mi abuela y estallaban en carcajadas, pero no demasiado fuertes y con timidez. Una de estas mujeres, la esposa del líder, entró momentáneamente en el salón mirando hacia abajo, evitando el contacto visual, y me sirvió el almuerzo con los hombres de la casa en su cama.

Yo era la única mujer, rodeada de cinco hombres comiendo conmigo. En ese momento me sentí como una persona sin género preciso, un varón honorario, lo que me dio una incómoda sensación de poder al entrar en ambos espacios, teniendo una conversación con los hombres con quienes cenaba: un espacio donde ninguna mujer de la casa puede comer (Giurchescu, Past and Present in Field Research, 1999). Si hubiera sido un investigador masculino, ¿habría podido entrar a estos dos espacios? ¿Cómo me perciben ahora? ¿Sigo siendo una extraña, usando un vestido largo que me cubre y una Onna o un paño para cubrir mis senos?

Este recuerdo anecdótico origina un debate sobre cómo, como investigadora, negocié mi presencia como mujer en el campo. Ser una forastera me permitió moverme entre los hombres y acceder a esos espacios que normalmente están prohibidos tanto para hombres como para mujeres. En la siguiente sección, el documento comparte una breve descripción de la actuación en Narail e investiga este acto de incluir a las mujeres en una práctica predominantemente masculina de *Lathi Khela*, por un lado como una paradoja¹⁹ de invención en la tradición, y por otro, de performatividad de género y cultura. Me refiero a la performatividad «...en el sentido de ser una interacción y un proceso vivido y no una identidad estable, por lo que el sujeto es performativo en el sentido de no ser ni un mero cuerpo natural ni una mera construcción social, sino el objeto de una formación gradual y compulsiva de actos» (Bala, 2013).

El campo de género del *Lathi Khela*

Esta sección tiene como objetivo rastrear este proceso con un análisis sociocultural a través de la paradoja de género y cómo se representa a través del cuerpo, la sociedad y la nación.

El 16 de julio de 2017 recuerdo haber visto la representación en un espacio similar a un campo abierto o Maath. La representación comenzó, según recuerdo, con un grupo de 12 intérpretes constituido por chicas y chicos de diferentes grupos de edad de 5 a 45 años formando un círculo y luego moviéndose en parejas, mientras que los palos iban continuamente cambiando. Los ritmos cambiaban siguiendo la composición.

Cada palo tiene su propia coreografía asociada. Las actuaciones en un principio constituyen una coreografía con los palos, la conexión corpórea personal con los palos y el espacio. Las coreografías posteriores se basan en estrategias de ataque y

¹⁹ Conceptualizo las paradojas como declaraciones que son, esencialmente, autocontradictorias. Las mujeres en el *Lathi Khela* negocian estas paradojas de un polo al siguiente dentro de estructuras jerárquicas y formas de poder que se constituyen y construyen unas a otras de manera compleja.

defensa, pero siempre acompañadas con el redoble del tambor. La última parte de la representación se vuelve, sin coreografía, más peligrosa, como menciona Ustad Bachhu Mia, el líder del grupo de Narail. Al «ejercer discernimiento, evaluación y aprecio» (Kirshenblatt-Gimblett, 1999) por parte del público, el evento avanza hacia lo espectacular. Es una actuación de confrontación con espadas de una mujer contra un hombre del grupo de intérpretes.

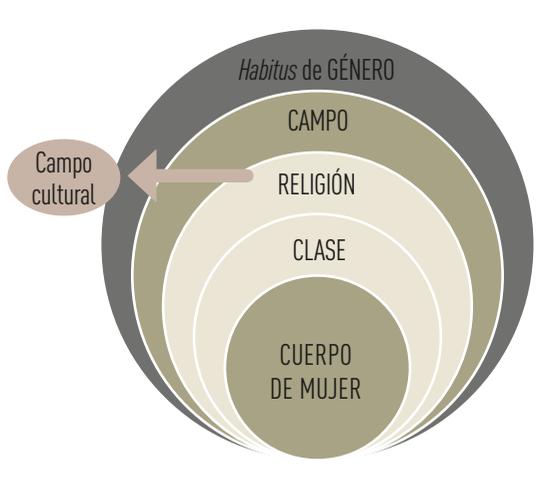


Figura 3 Representación esquemática del cuerpo femenino en el campo de la reproducción cultural tal como lo conceptualiza Pierre Bourdieu.

cautelosos y habilidosos para poder recibir los golpes. Un pequeño error puede provocar lesiones graves. Las chicas están involucradas en la mayoría de las coreografías, mientras que en algunas coreografías solo Tania actúa con otros cinco chicos. Tania es la intérprete que Ustad Bachhu Mia considera la mujer *Lathiyal* más hábil, porque participa en todas las coreografías. Sin embargo, la configuración de género cambia con cada coreografía y con el tiempo.

El mundo en el que se desarrolló el *Lathi Khela* en las zonas rurales de Bangladés, especialmente en Narail, había sido un sistema de estructuras internalizadas, un *habitus* que enmarcaba la forma en que el *Lathi Khela* se transmitía a través

de practicantes multigeneracionales. Un mundo en el que los practicantes se inclinan a «actuar y reaccionar en situaciones específicas de una manera» (Bourdieu, 1993: 5). El *Lathi Khela* como *habitus* está relacionado con las personas y su predisposición a la acción. En el núcleo familiar rural de Bangladés, el *habitus* es la internalización de estas estructuras de poder e historia, que no son más que un «principio unificador de prácticas y generador de prácticas» (Bourdieu, 1990a: 101).

El mundo social que rodea al *Lathi Khela* se asimila a un campo donde han tomado forma estas relaciones estructuradas de poder y la negociación del cuerpo femenino se hace visible en la práctica. El campo constituye agentes que negocian el poder dentro de los escenarios. Los agentes que son practicantes masculinos adquieren una determinada posición social dentro de la estructura social en la que se ubican. La *Shomaj* o sociedad de Bangladés ubica a las mujeres en esferas separadas en comparación con los hombres. Se considera que la mujer obtiene un beneficio económico y cultural por su permanencia en el hogar, mientras que el hombre obtiene lo mismo por su presencia al aire libre.

Las relaciones de género están presentes en «la percepción, el pensamiento y la acción» (Bourdieu, 2001: 8), a través del *habitus* de la cultura y la religión. El *habitus* de género así construido está «socialmente diferenciado del género opuesto» (Bourdieu, 2001: 23-4); el *habitus* femenino se construye en oposición cultural al *habitus* masculino. Según Bourdieu (2001), el *habitus* asegura la consistencia en la práctica a lo largo del tiempo, de modo que las disposiciones de género a menudo parecen relativamente estables. Como ocurre con la clase, el *habitus* asegura una complacencia inherente que moldea las «aspiraciones de género según índices concretos de lo accesible y lo inaccesible, de lo que es y lo que no es ‘para nosotros’» (Bourdieu, 1990: 64). El *habitus* asume entonces una relativa consistencia en lo que se considera masculino y lo que se considera femenino (Huppatz, 2012).

RASTREANDO EL PRESTIGIO

Ekhon to digital jug. Notun dekhte chaye dorshok

(Esta es la era digital. El público quiere ver algo nuevo.)

Rahat, M. (2017), entrevistado por Bhattacharyya, S. el 17 de julio.

Khelar maan ta bere jaye.

(El valor de la representación aumenta.)

Mia, B. (2017), entrevistado por Bhattacharyya, S. el 17 de julio.

Estas dos anécdotas de mis entrevistas con practicantes de Narail resaltan las razones para la inclusión de la mujer como una intervención que nace de un entrelazamiento complejo de relaciones del cuerpo femenino con patrones de parentesco, a través de la nación.

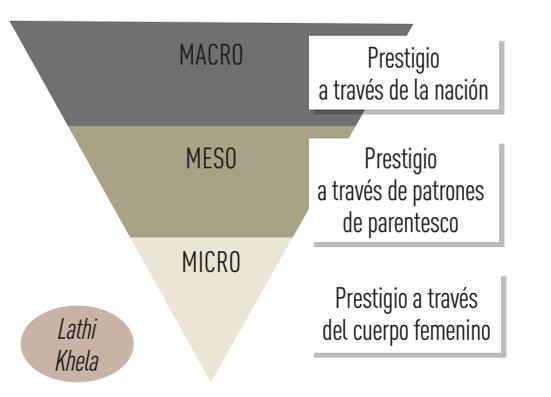


Figura 4 Representación esquemática de múltiples niveles de rastreo de prestigio en el *Lathi Khela* en el cuerpo femenino.

En el cuerpo femenino

La imagen de la feminidad está constituida por una serie de imágenes controvertidas²⁰ que ponen de manifiesto una distinción importante en la estratificación social del hecho de ser mujer en Bangladés. *The Body in Asia*, de Bryan S. Turner y Zheng Yangwen, contextualiza la sociología del cuerpo de Pierre Bourdieu mediante

la comprensión del *habitus* con respecto a la relación entre «práctica, disciplina, *habitus* y yo» (Turner y Yangwen, 2009).²⁰ Ya sea como una «hija dócil, una esposa complaciente y una madre dependiente» (Chaudhary, 1980), el rol de una mujer se decide por la construcción socioreligiosa de género de donde vive, y más aún por la cultura. La subordinación de las mujeres y su dependencia de los hombres también es dominante en la ideología patriarcal del sistema *Purdah* predominante en Bangladés, que literalmente significa cortina o velo. El *Purdah* refuerza la división en la encarnación de roles en la sociedad, de diferentes maneras, en espacios públicos y privados. Doreen Massey nos enseña «la complejidad y profundidad de la conexión del espacio y el lugar con el género y la construcción de las relaciones de género» (Massey, 1994: 2). Esto limita aún más a las mujeres a «roles de género aislados y estereotipados en el ámbito doméstico privado que define su movilidad, vestimenta y relaciones» (Chowdhury, 2001).²¹

Del mismo modo, una mujer en las zonas rurales de Bangladés está obligada a casarse. Se considera común en Bangladés que «una mujer debe darse en matrimonio al menos una vez» (Blanchet, 1986), y, además, debe casarse a tiempo, ya que el matrimonio es un aspecto importante del honor masculino y el prestigio familiar (Kotalová, 1993). Especialmente en la sociedad rural, esta es una norma tradicional. El sistema de matrimonio de Bangladés cae bajo el sistema patrilocal, en el cual una niña se casa a los 10 años de edad en una unión concertada por su familia, principalmente por el padre, y en que la subordinación se refuerza aún más porque la «esposa tiene el deber de no rebelarse ni contra sus propios parientes ni contra su esposo» (Chaudhury, 1980: 9).

²⁰ El *habitus* es específico de las culturas que constituyen a las personas porque la forma en que se perciben, encarnan o practican las culturas es diferente en las distintas culturas. Si la cultura determina el *habitus* en el que se sitúa el cuerpo, ¿qué sucede cuando la cultura y la religión se cruzan en la construcción del género? Bangladés es de cultura islámica en un 88 %, y uno de los siete países donde la población de hombres supera a la de mujeres.

²¹ Las relaciones de poder no solo plantean «la importancia de los patrones de parentesco y residencia en el mantenimiento de la costumbre de la danza, sino que también abordan el tema de la clase social» (Buckland, 2012).

Es importante comprender cómo se sitúa el cuerpo femenino en el ecosistema del *Lathi Khela*, que coloca el cuerpo en un flujo constante de consideraciones de género impulsado por la ideología de la religión. El entorno social y de género de Bangladés requiere que las mujeres negocien constantemente su posición en la jerarquía de género. En esta inconsistencia en la percepción del cuerpo femenino en diferentes niveles es donde radica la performatividad del género. El análisis de Bourdieu en el campo de la producción cultural es el capital significativo, aportado a través del género. El *habitus* en el que se desarrolló el *Lathi Khela* no implica practicantes sin género. «No nos evaluamos en abstracto, sino como hombres y mujeres» (Miller, 2014). Cada practicante es un individuo que «posee su propio sistema individual de disposiciones que puede verse como una variante estructural de todos los demás *habitus* de grupo o clase, expresando la diferencia entre trayectorias y posiciones dentro o fuera de la clase» (Bourdieu, 1990a: 86). «Para Bourdieu, estas normas grupales no son prescriptivas ni restrictivas» (Huppatz, 2012), «sino simplemente potencialidades» (McNay, 2000: 40).

En una clase agraria rural, «la contribución de la mujer no se reconoce en términos económicos» (Chaudhary y Nilufer, 1980). Su participación en el mercado laboral agrícola sigue siendo insignificante, pues las trabajadoras agrícolas representan el 1,07 % en comparación con el 23 % de los trabajadores masculinos en 2008 (Hossain, 2015: 1). Entre esta participación invisible de las mujeres, el sistema *Purdah* también sigue siendo visible, postulando aún más la metainvisibilidad de las mujeres en la sociedad rural de Bangladés. Debido a las intersecciones invisibles, pero bastante evidentes, la construcción de la interseccionalidad «nos desafía a mirar los diferentes posicionamientos sociales de mujeres (y hombres) y a reflexionar sobre las diferentes formas en que participan en la reproducción de estas relaciones» (Lutz, Vivar, y Supik, 2011: 1). La actuación de la mujer en el *Lathi Khela*, por lo tanto, se vuelve de naturaleza paradójica. Las relaciones sociales y culturales son desafiadas, alteradas y revertidas en y a través de la actuación de la mujer en el *Lathi*, ya que estas relaciones también reproducen las relaciones sociales y de género jerárquicas prevalecientes en la sociedad a la que pertenecen.

A través de patrones de parentesco

La continuidad *manufacturada* en la transmisión a través de la revitalización y el mecenazgo local del capital cultural personificado²² ha brindado además a los practicantes una legitimidad sobre esta forma de arte en Bangladés y una competencia adicional derivada en su campo para reclamar el valor que este arte trajo a la misma nación. Muhammad Lutfar Rahman inició la práctica del *Lathi Khela* en el distrito de Narail como parte de la primera generación de practicantes de este arte. Comenzó a aprender *Lathi Khela* en 1951 y continuó hasta 1969, antes de unirse al ejército de Pakistán Oriental. Ahora tiene casi 70 años y dice: «Ya no puedo, pero miro».²³

Las chicas, a pesar de las normas religiosas del *Purdah* y la subordinación hacia los líderes masculinos, fueron incluidas en el *Lathi Khela* cuando Ustad Bachhu Mia, el líder del grupo, lo decidió, a lo que sus tutores no se opusieron, lo cual puso a Bachhu Mia en una estructura de poder relacionalmente mayor. Rahat, el director del grupo, agrega:

*Amader team ta nijeder bhetore... Shobai chilo
amader nijeder log...amra bhaiera, chachato
bon, mamato bon.*

(Nuestro equipo está en nosotros... Cada uno es parte de nuestra propia gente... nuestros hermanos, primos...)

Rahat, M. (2017), entrevistado por Bhattacharyya, S. el 17 de julio.

Este capital de la danza se emplea para mantener el prestigio acumulado por la existencia misma del capital de género femenino, por su *habitus* de género. El capital simbólico es «el prestigio o reconocimiento que adquieren diversos capitales en virtud de ser reconocidos y conocidos como legítimos»

²² Este capital de la danza es una amalgama de otros capitales económicos, sociales y culturales (Bourdieu, 1993), un capital simbólico en que me interesó explorar el tipo de capital cultural encarnado y construido a través de esta práctica.

²³ Entrevista a Mohammad Lutfar Rehman (2017) por la autora.

(Lawler, 1999: 6). El capital simbólico es, por tanto, un capital poderoso. La negociación múltiple del poder relacionado con el símbolo del prestigio, y con respecto a las disposiciones de género de la mujer en el cuerpo femenino, el parentesco y la nación, puede verse como el principal factor que contribuye a la continuidad de la tradición del *Lathi Khela* en Narail. Se ha visto que continúa con el patrocinio y el apoyo local, en comparación con otras interpretaciones populares pero moribundas de *Lathi Khela* en otras partes de Bangladés. Por un lado, la importancia del empoderamiento de las mujeres a través de este capital de género en el *Lathi Khela* es un activo, pero, por otro lado, se convierte en un pasivo. El capital de género, por lo tanto, opera en contienda con las representaciones de género, dando forma a la practicante femenina como una pieza importante para que el *Lathi Khela* continúe.

La condición de una mujer se refleja en la autoridad y el poder que tiene dentro de la familia y/o el prestigio que obtiene de los demás miembros de la familia y la comunidad. Cuando le pregunté a Bachhu Mia sobre la recepción de la sociedad hacia la decisión de incluir mujeres, dijo:

Meye ra to shob pare, ta Lathi Khela o parbe?
¿Tai na?

(Las mujeres en estos días pueden hacer de todo, por lo que también pueden practicar el *Lathi Khela*, ¿no?)

Mia, B. (2017), entrevistado por Bhattacharyya, S. el 17 de julio.

Ustad Bachhu Mia es un hombre de alta reputación en su localidad, y por sus logros anteriores en el campo del *Lathi Khela* se ha convertido en un heraldo del valor de esta práctica. Es una persona a la que la comunidad admira. El poder de la toma de decisiones recae en el hombre del pueblo. Sin embargo, la elección de las mujeres que comienzan a participar en este arte, la agencia que tienen para tomar sus propias decisiones y la realidad de esta situación de empoderamiento se convierte en una paradoja. Si un día Bachhu Mia decidiera que no se debe incluir a ninguna mujer, existe una mayor posibilidad de que las mujeres dejen de practicar el *Lathi Khela*

debido a las estructuras internalizadas predominantes. Como afirma Kotalová (1993), «en Bangladés, siempre se considera que una persona está enredada en una compleja red familiar (*poribar*,²⁴ *ghor*,²⁵ *bari*²⁶) y la comunidad (*Shomaj*), y, por lo tanto, la conexión con los demás posee un valor intrínseco...».

Cuando les pregunté a las chicas si su inclusión en el baile era considerada objetable por la sociedad, me respondieron: «Fue Chacha [su tío] quien nos trajo, así que nadie tuvo problemas». Obviamente, no todas las chicas de Narail estaban incluidas ni estaban relacionadas con el líder a través de una conexión familiar. A algunas chicas se les permitía participar porque pertenecían a la misma estructura familiar y la práctica y transmisión del *Lathi Khela* había estado bajo el control del *nijera* o su propio pueblo (Kotalová, 1993). La familiaridad dirige la forma en que se percibe el género femenino. Una vez que las chicas están casadas, se vuelven desconocidas a medida que se mantienen alejadas del *nijera*. Rahat dice que cuando una chica de este *para* (barrio) se casa, está considerada bajo la tutela de su esposo, por lo que ya no se le permite participar en el *Lathi Khela*. Por lo tanto, el capital de género es utilizado como un canal para adquirir atributos simbólicos como honor y prestigio.

En el ámbito del campo cultural del *Lathi Khela*, existe otra fuerza de poder simbólico que surge de las fuerzas que ya existen en el campo: la fuerza de *Ijrat*, término que se utiliza para denotar diferentes significados como *honor*, *estima* y, más sucintamente, el *prestigio* en Bangladés. El «grado de prestigio acumulado, celebridad, consagración u honor» (Bourdieu, 1993: 7) que posee una persona dentro de un espacio social, generalmente un campo cultural, es la reputación de un participante en el campo del *Lathi Khela* entre otros practicantes masculinos. La evidencia de tales relaciones de poder no solo postula «la importancia de los patrones de

24 *Familia* en bengalí

25 *Hogar* en bengalí

26 *Sociedad* en bengalí.

parentesco y residencia en el mantenimiento de la costumbre de la danza, sino que también aborda la cuestión de la clase social» (Buckland, 2001).

Dentro de la nación

Se puede constatar que la ideología sobre el cuerpo femenino ha calado de manera inconsistente en las mujeres practicantes involucradas en el *Lathi Khela* de Narail. La decisión de Ustad Bachhu Mia en 2007 de introducir algo nuevo, de introducir mujeres en el repertorio y la tradición ya existente de *Lathi Khela*, convirtió a este grupo en el único que tomó aquella iniciativa en todo Bangladés. En 2018, el grupo de *Lathi Khela* de Narail fue seleccionado para actuar en el Nation Stadium en honor al primer ministro de Bangladés. *Aprotiroddho o Joy Jatrave Bangladesh* (El viaje invencible y victorioso de Bangladés) fue el acontecimiento para marcar el progreso de Bangladés en los últimos 10 años. La inclusión de las mujeres en la práctica del concepto actual de *Lathi Khela* en Narail ha contribuido notablemente al capital cultural que representa el *Lathi Khela* en Bangladés. En esta situación, el género femenino fue percibido como un conducto, una ventaja, un activo y un capital: un «capital de género» (Huppatz, 2012) que conduce hacia la apropiación estatal de la forma y producción de una estética controlada y controlable de la feminidad.

Así pues, los cuerpos de las mujeres en función del género parecen trabajar en beneficio del *Lathi Khela* para ganar el estatus y el prestigio de representar el patrimonio y el progreso de Bangladés a través de acontecimientos como el mencionado anteriormente; el doble propósito de presentar la nación como tradicional y moderna, como arraigada en el patrimonio y que, sin embargo, mira hacia el progreso. Esta es también una característica de los estados poscoloniales en la forma en que tienden a desear la modernidad mientras se aferran a la tradición. «Los cuerpos son partes integrales de la construcción social del género» (Bridges, 2009). El equipo de Narail de *Lathi Khela* cree, cosa que suscribe también Rahat, que en 10 años Bangladés ha progresado tanto que hoy en día se puede presenciar la igualdad de condiciones (*somaantale*) entre mujeres y hombres. El progreso de Bangladés ve el progreso de las mujeres a través del

oitijo (la herencia de Bangladés), donde las mujeres «han sido visualizadas y proyectadas en gran medida como cuidadoras/reproductoras de cultura e ideologías» (Munsi y Burrige, 2011: 139). Un patrimonio que no tiene recursos para ser preservado por el gobierno, pero que por todos los medios ha sido «presentado como espectáculos eufóricos de creatividad gubernamental» (Chandralekha, 1980).

Las mujeres permanecen subordinadas a las estructuras jerárquicas prevalecientes en los espacios sociales, experimentando así una disminución significativa del capital de género. Como afirma Bridges (2009), «el capital de género también se define, emplea y evalúa dentro de un orden de género patriarcal que valora una relación jerárquica entre masculinidades y feminidades, independientemente de las distinciones contextuales. Por lo tanto, la dominación, la subordinación, la marginación y la complicidad siguen siendo primordiales en las discusiones sobre el capital de género». A pesar de las posibilidades limitadas de un cambio social material verdadero a nivel macro, la sanción social y cultural para entrenar, actuar, luchar, mostrar fuerza y habilidad y, de hecho, estar presentes en el espacio público permite a las mujeres desafiar las nociones de género dominantes y ensayadas de vulnerabilidad y fragilidad física. Judith Butler nos presenta la cuestión de la performatividad de género que permite «a las mujeres reconstituirse a través de actos repetitivos en una representación» (Butler, 1990).

CONCLUSIÓN

La pandemia y el advenimiento de la PCI-pedia en Bangladés

Tal y como señala Marium (2021):

A favor de Bangladés, hay que decir que nuestra constitución ofrece suficientes mecanismos para la preservación de la cultura. El artículo 23 establece que «el Estado adoptará medidas para preservar el patrimonio y las tradiciones culturales del pueblo», mientras que el artículo 23.a dice que «el Estado adoptará medidas para proteger y desarrollar la

cultura y las tradiciones locales únicas de las tribus, razas menores, sectas étnicas y comunidades». Además, Bangladés es parte de la Convención de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) de 2003, firmada por nuestro estado en 2009. Esta convención alienta a los estados miembros a salvaguardar las prácticas del PCI con el objetivo de empoderar a las comunidades. También proporciona pautas para integrar los procesos de salvaguardia del PCI con los esfuerzos de «acción y entrega» para lograr los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) de 2030. Sin embargo, la verdad es que, a pesar de que existe la infraestructura para proteger a las comunidades, Bangladés está lejos de la implementación práctica de los principios de la Convención del PCI. Verdaderamente, hay muchos impedimentos, especialmente si los que gobiernan no están interesados en ello ni lo quieren estar.

Lubna Marium, en su artículo reciente «Empowering Communities through Culture» analiza la legislación cultural de Bangladés de 2006 y la realidad con la que se aplica en el campo. El proyecto de revitalización del *Lathi Khela* en 2008 también habla de esta misma paradoja, la necesidad de una intervención, debido a una brecha significativa entre la «intención declarada y la implementación real» (Kabeer, 1991) de salvaguardar las tradiciones y herencias culturales indígenas en Bangladés. De manera similar, la legislación nacional de desarrollo de la mujer de 2011 se ha dirigido principalmente a las mujeres en la forma de control de la fecundidad y realización de los objetivos de control de la población. En 2020, la pandemia allanó el camino para iniciar un inventario de diferentes prácticas culturales iniciado por el Shadhona Cultural Circle.

Me convertí en parte del Consorcio para la PCI-pedia en Bangladés para crear un inventario sobre el *Lathi Khela* en 2020. «Shadhona ha comenzado a capacitar a jóvenes académicos sobre el inventario del PCI y los inspira a idear estrategias de salvaguarda del PCI basadas en el enfoque de los cuatro objetivos de (a) documentar el PCI y las tradiciones vivas en Bangladés; (b) reconocer y celebrar el PCI con fiestas y conmemoraciones; (c) apoyar y fomentar la transmisión de conocimientos

y habilidades; (d) explorar el potencial del PCI como recurso para el desarrollo comunitario y alcanzar los ODS de 2030». El segundo paso ahora es la formación de una coalición de organizaciones comunitarias que emprendan colectivamente esta tarea. Como apunta Marium (2021):

El 14 de junio de 2020 se formó un consorcio informal de varias organizaciones, dirigido por Shadhona, un centro para el avance de la cultura del sur de Asia —una ONG acreditada por el Comité del PCI de la UNESCO—, con la intención de crear una PCI-pedia digital y en línea para Bangladés, para inventariar todas las prácticas del patrimonio cultural inmaterial (PCI) de Bangladés con el apoyo de jóvenes estudiantes y académicos. Este consorcio se denominó Consorcio para la PCI-pedia, Bangladés (CIB por sus siglas en inglés).

Por un lado, el *Lathi Khela*, con sus múltiples nombres y existencias como forma cultural, sigue siendo un tipo de conocimiento indígena en decadencia en cuanto a su profesionalización y perspectivas de formación y práctica en las comunidades marginadas de Bangladés a través de un «espacio estructurado con sus propias leyes de economía de funcionamiento» (Bourdieu, 1993: 6). Por otro lado, continúa sobreviviendo a través de las intervenciones que incluyen a las mujeres en el distrito de Narail. Esto se ha transmitido a través de cuatro generaciones en el contexto actual. La introducción de novedades en la tradición del *Lathi Khela*, por un lado, la orienta hacia la innovación, mientras que, por otro lado, también ha hecho que aparezcan resistencias para la continuidad de la misma tradición. La innovación de incluir a las mujeres en la profesión, predominantemente masculina, del *Lathi Khela* ha encontrado resistencia en la continuidad de su transmisión, debido a su inclusión en un entorno de género.

Esta resistencia se debió a los avances en la inclusión de la mujer a través de la imagen «controvertida» de la mujer en Bangladés. Por lo tanto, una fluctuación en el capital de género se filtra a través de la participación voluntaria e involuntaria de las mujeres en estos espacios estructurados. El *Lathi Khela* de Narail fue seleccionado para representar el progreso cultural de

la nación, de Bangladés, en 2018. Algunos pueden acusar que la nación ha convertido a la mujer en un chivo expiatorio en nombre del progreso. No debe darse por sentado que el progreso no ha llegado al nivel micro en Bangladés, especialmente cuando se trata de mujeres. El *Lathi Khela* ha adquirido prestigio por la representación de las mujeres, en una nación donde estas mujeres siguen siendo un símbolo de prestigio por el «patrilinaje creado moralmente» (Kotalová, 1993) y a través de los patrones de parentesco que la rodean en el *Shomaj* o la sociedad de Bangladés.

Tania no cuestiona si una chica debe casarse o no, pero a través de su presencia en el *Lathi Khela* cree que los futuros intérpretes, tanto hombres como mujeres, encontrarán su derecho a tomar una decisión incluso después de casarse: la elección de llevar a cabo y continuar la tradición del *Lathi Khela*, una tradición que ha sido testigo de la construcción de una nación, la nación de Bengala. Rahat argumenta que, en este momento, la familia de la chica no encuentra ninguna razón adecuada para continuar con esta versión de *Lathi Khela* (una versión que incluye a las mujeres). No ven a la chica estableciéndose como practicante independiente, con el *Lathi Khela* como su principal fuente de ingresos. «Pero, ¿hasta cuándo podremos mantenerlo?», me pregunta. «Hemos estado manteniéndolo pagando de nuestros propios bolsillos», y es por eso por lo que quizás el *Lathi Khela* se ha mantenido como una profesión alternativa. Traduciendo lo que Rahat me indica, «no habríamos

continuado con esto hasta ahora si solo fuera por el dinero, lo hemos hecho porque *Bhalo lage bole*, es decir, porque nos encanta, y es por eso por lo que continuamos practicándolo, sin ninguna retribución».

Como indica Chandralekha (1980): «Casi todos ellos aún conservan sus danzas y tradiciones de artes marciales, pero solo como rituales formales sin poder transformarlos en acciones reales para cambiar su condición de vida». Estas observaciones son válidas para el contexto rural de Bangladés, dada su historia cultural y política compartida con la India. La tradición del *Lathi Khela* sigue sin apoyo ni reconocimiento financiero por parte del gobierno. Como resultado, sus practicantes no se ven a sí mismos ganándose la vida mediante esta forma de arte, a pesar de su vínculo emocional con ella. En medio de las tensiones por la pandemia, el *Lathi Khela* sigue debatiéndose entre transpirar tradición y ser contemporáneo. Por lo tanto, en un país como Bangladés, que ha tenido una historia de islamización respaldada por el estado y un descuido de la presencia de las mujeres en la formulación de políticas, el *Lathi Khela* se convierte en esa resistencia colectiva y popular en contra de la opresión. Sigue proyectándose en el enfrentamiento, en la defensa. Cito la entrevista de Rahat:

*El Lathi siempre ha consistido en luchar,
y todavía estamos luchando por lo que
merecemos.*

Rahat, M. (2017), entrevistado por
Bhattacharyya, S. el 17 de julio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adhikary, S. (2015). The Bratachari Movement and the Invention of a 'Folk Tradition'. *South Asia: Journal of South Asian Studies*, 38(4), 656-670. DOI: 10.1080/00856401.2016.1086941
- Ahmad, I. (2013). *Industrial Relations and Labour Management of Bangladesh*. EE. UU. y Canadá: Trafford Publishing.
- Bala, S. (2013) The Entangled Vocabulary of Performance University of Amsterdam, Netherlands. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 5(2), 12-21.
- Bakka, E., y Karoblis, G. (2010). Writing 'A Dance': Epistemology for Dance Research. *International Council for Traditional Music*.
- Bank, W. (2012). <http://siteresources.worldbank.org/INTWDR2012/Resources/7778105-1299699968583/7786210-1315936222006/chapter-4.pdf>.
- Bharucha, R. (1989). Notes on Invention of Tradition. *Economic and Political Weekly*, 24(33), 1907-1909+1911-1914
- Bhattacharyya, S. (2017). [Photograph of: *Lathi Khela practitioners from different districts (Manikganj, Kishoreganj, Netrokona group) in rural Bangladesh*]

- Bhattacharyya, S. (2017). [Photograph of: *Lathi Khela practitioners from Narail district of Bangladesh*]
- Blanchet, T. (1986). *Marriage & Divorce in Bengali Muslim Society*. Dacca: Sin publicar.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Oxford.
- Bridges, T. S. (2009). Gender Capital and Male Boldy-Builders. *Body & Society SAGE Publications*, 15(1), 83-107.
- Buckland, T. J. (2001). Dance, Authenticity and Cultural Memory: The Politics of Embodiment. *International Council for Traditional Music*, 33, 6-16.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble : Feminism and Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge
- Chandrulekha (1980). Militant Origins of Indian Dance. *Social Scientist*, 9(2/3), 80-85.
- Chowdhury, N. (2001). The Politics of Implementing Women's Rights in Bangladesh. En Bayes, J. H., y Tohidi, N. (eds.), *Globalisation, Gender and Religion: The Politics of Women's Rights in Catholic and Muslim Contexts* (pp. 203-230). Nueva York: Palgrave.
- Department of Archaeology Government of the People's Republic of Bangladesh (2013). *National Workshop on Implementation of the UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage in Bangladesh*. <http://www.culture-developpement.asso.fr/wp-content/uploads/2014/05/Intangible-Cultural-Heritage-EN.pdf>
- Ellis, C., y Bochner, A. P. (2000). Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject. En Denzin, N. K., y Lincoln, Y. S. (eds.), *Handbook of Qualitative research* (pp. 733-768). Thousand Oaks, CA: Sage
- Ettorre, E. (2017). Feminist Autoethnography, Gender, and Drug Use: "Feeling About" Empathy While "Storying the I.". *Contemporary Drug Problems*, 44(4), 356-374. <https://doi.org/10.1177/0091450917736160>
- Giurchescu, A. (1999). Past and Present in Field Research. En Buckland, T. *Dance in the Field: Methods and Research in Dance Ethnography*. Gran Bretaña: Macmillian Press Ltd.
- Hillyard, S. (2010). *New Frontiers in Ethnography*. s.l.: Emerald Group Publishing Limited.
- Hossain, M. (2015). Women's Participation in Agriculture in Bangladesh 1988-2008: Changes and Determinants. *ResearchGate*, 1-17.
- Huppatz, K. (2012). *Gender Capital at Work*. Nueva York: Palgrave Macmillian.
- Jones, D. E. (2002). *Combat, ritual and Performance: Anthropology of the Martial Arts* (2 ed.). Westport. JUPress. (2016, 20 de junio). <https://jupress.wordpress.com/2016/06/20/astracharcha-pulin-behari-das-rachanasamgraha/>.
- Kabeer, N. (1991). The Quest for National Identity: Women, Islam and the State in Bangladesh. *Feminist Review*, 37, 38-58.
- Kozinet, R. (2015). *Netnography: Redefined*.
- Kozinets, R. V., Dolbec, P.-Y., y Earley, A. (2013). Netnographic Analysis: Understanding Culture Through Social. En Flick, U. *The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis*.
- Mandakathinal A. (2020) Gender Roles in Martial Art: A Comparative Analysis of Kalaripayattu Practices in India. *Women's Studies*.
- Marium, L. (s.f.). Restructuring Traditions: An Experiment in Introduction of Performance Pedagogy and Indigenous Performing Art of Bangladesh. *SAARC Folklore*, (p. 9).
- Marium, L. (2021). *Empowering communities through culture*. Consultado el 30 de mayo de 2021 en <https://www.thedailystar.net/opinion/news/empowering-communities-through-culture-2052249>.
- Massey, D. B. (1994). *Space, place, and gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Miller, D. L. (2014). Symbolic Capital and Gender: Evidence from two cultural fields. *Sage*, 1-21.
- Munsi, U. S., y Burrige, S. (2011). Imag(in)ing the Nation: Uday Shankar's Kalpana. En *Traversing Tradition: Celebrating Dance in India* (pp. 124-150). Nueva Delhi: Routledge.
- Ngunjiri, F. W., Hernandez, K. C., y Chang, H. (2010). Living autoethnography: Connecting life and research [Editorial]. *Journal of Research Practice*, 6(1), Article E1. Consultado el 26 de febrero de 2014 en <http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/article/view/241/186>
- Turner, B., y Yangwen, Z. (2009). The Body in Asia. *Asia Pacific Studies*, 1-21
- White, S. C. (2010). Domains of contestation: Women's empowerment and Islam in Bangladesh. *Women's Studies International Forum*, 1-11.
- Wong, M. L., y Tiu-Wu, A. (2014). «Academic Sisterhood: A Collaborative Autoethnography of Two Asian Mothers, Adult Educators, and Scholars», *Adult Education Research Conference*
- Wood, S. (2014). Nations, national identity and Prestige. *National Identities*, 99-115.

Notas finales

- i Se cree que este manual fue el pionero en el entrenamiento con armas y se escribió durante el período revolucionario de Bengala de los años 1700-1800. Según la editorial Jadavpur Press 2016, este volumen reúne la investigación y la práctica de toda la vida de Pulin Behari Das: manuscritos inéditos sobre el entrenamiento con «palo largo, cuchillo y daga, tiro con arco y defensa personal con manos libres». Esta sociedad fue un «campo de entrenamiento para levantar una fuerza revolucionaria». Al principio, los estudiantes fueron entrenados con *lathis* y espadas de madera. Su vasto relato ilustrado y manual sobre el uso de armas es singular en la historia de la práctica marcial armada en la India. Das fue en gran parte responsable del desarrollo y difusión de una tradición autóctona y sintetizada de práctica marcial armada. La presente recopilación es testimonio de aquella historia casi olvidada (JUPress, 2016). El libro es un reconocimiento al *Lathi Khela* por su importancia histórica como tradición de artes marciales que fue producto del dominio colonial, pero no es una exploración de la importancia del sistema de conocimiento indígena en el contexto actual y cómo sobrevive hoy en día como una práctica actual.
- ii Los objetivos del proyecto eran (1) empoderar a varios grupos de *lathiyals* con los beneficios del «conocimiento del contenido pedagógico» que se formulará durante la duración del proyecto, permitiéndoles así reorganizar y fortalecer su representación, y revitalizando así una antigua forma de arte, y (2) generar un interés dentro de las nuevas generaciones para aprender habilidades *lathikhela*, y por lo tanto asegurar la continuidad de la tradición.
- iii Bangladés está organizado en divisiones: 8 divisiones (*Bibhag*) y 64 distritos (*Jela, Zila y Zela*) y *Upazila* (subdistritos) y aldeas.
- iv Birsarto Noor Mohammad Lathial dol tienen su sede en el distrito de Narail de Bangladés bajo la división de Khulna, Gram-bogura.
- v Según Sara C. White en *Arguing with the Crocodile*, el «género femenino siempre ha sido una imagen controvertida en el discurso público de Bangladés, desde su independencia en 1971». White se refiere a tres imágenes controvertidas que pueden evocar los lectores en su mente: «Cuando piensas en mujeres en Bangladés, piensas en (1) mujeres suplicantes con las manos extendidas, desesperadas tras el último desastre; (2) mujeres envueltas en un sari entre las sombras o encorvadas en silencio llevando a cabo trabajos laboriosos, o (3) mujeres trabajando, manifestándose, en grupo o solas y desafiantes».

Agradecimientos:

Dedicado a Dadin (1946–2022).

*A vuestras/nuestras audaces y gráciles abuelas
y su conocimiento, que llevamos en nuestros cuerpos.*

Este artículo es un tributo a todos los *Lathiyals* y sus familias de todos los distritos de Bangladés, que se esfuerzan por continuar con su pasión por el *Lathi Khela*; al programa de máster en Conocimiento, Práctica y Patrimonio de la Danza de Choreomundus por la financiación de la investigación y el apoyo a las becas; a mi principal apoyo en Bangladés, Lubna Marium, y al equipo de investigación compuesto por Bonna Apu, Biju Bhai, Kabila Bhai, Joynal Bhai y Karim Da, mi mediador; a la profesora Urmimala Sarkar, por su persistente apoyo como mentora, guía y buena amiga, me ha enseñado a cuestionar, a pensar creativamente, y me ha animado a revisar esta investigación durante la crisis de la pandemia de COVID-19; al profesor André Grau, que aún está entre nosotros; a Gargi, por su profunda orientación durante la pandemia; a la familia de la Universidad de Ashoka, que me llevó a Choreomundus; a mi mejor amiga Sourabh, por inspirarme, por animarme siempre y hacerme creer en mí misma; a mis padres, que siempre me han animado; a mis gurús por confiarme sus conocimientos de la danza.

NOTA BIOGRÁFICA

Sumedha es una artista de danza interdisciplinaria, académica, investigadora, educadora, cineasta de danza y cuidadora de atención primaria radicada en la India. Es titular de una beca completa para su máster en Conocimiento, Práctica y Patrimonio de la Danza del programa Erasmus Mundus de la Norwegian University of Science and Technology (NTNU) en Noruega.

Sus intereses de investigación y docencia se encuentran en la intersección de la danza y el cine, la *performance*, el género y la tradición. Tiene un diploma de posgrado en Gestión de Artes Liberales de la Universidad de Ashoka de la India y es la fundadora de un laboratorio de investigación y creación en constante evolución, *Duet with Camera*, que se dedica a apoyar la creciente área de la práctica interdisciplinaria, experimentación y colaboración en danza y cine.

