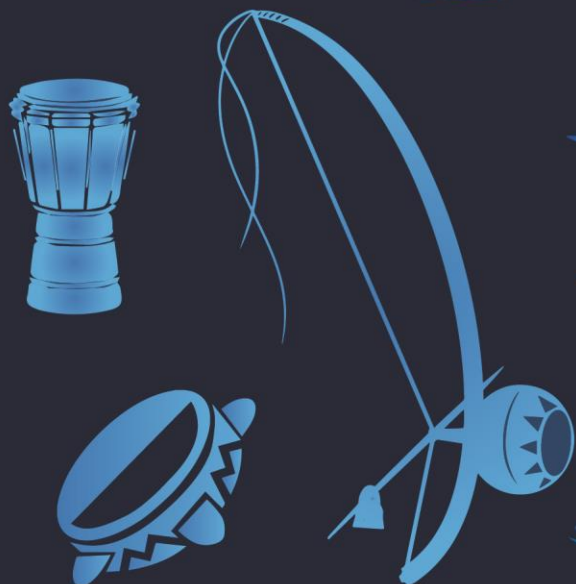


COMUNICACIÓN EN EL ARTE DE LA CAPOEIRA

Caso Grupo Oriaxé Capoeira Rosario

Lautaro Ferronato



Universidad Nacional de Rosario

Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales

Escuela de Comunicación Social

DIRECTORA: Sandra Valdetaro

CO-DIRECTORA: Cecilia Macarena Pelliza

Rosario, Abril del 2018



A mi familia por todo su amor,
A Juliana por ser abrazos y oídos,
A mis amigos por el aguante,

A Capoeira por su magia,
A Oriaxé Rosario por enseñarme,
A la Universidad Pública por formarme.

É linda é maravilhosa
É tem uma energia que é muito gostosa
É linda

(Mestre Marcos Gytaúna)

Índice

1. Introducción	1
2. De los Navios Negreiros a la Capoeira del S. XXI	3
2.1 ¿Qué es Capoeira?	3
2.2 Breve historia de la Capoeira	7
3. Conceptos fundamentales de la Capoeira.....	11
3.1 Jogo	11
3.2 Roda	13
3.3 Musicalidad	14
3.4 Angola, Regional y ¿Contemporánea?.....	15
3.5 Mandinga y Malicia	17
3.6 Filosofía y fundamento	19
4. Recorte y posicionamiento: Preponderancia de lo no verbal en Capoeira	21
5. Marco Teórico para un abordaje comunicacional	23
5.1 La escuela de Palo Alto.....	24
5.1.1 Watzlawick: La imposibilidad de no comunicar	27
5.1.2 Ritual y performance, el caso Goffman.....	27
5.2 Una semiótica general para pensar la Capoeira.....	32
5.3 Elementos de una comunicación no verbal	41
5.4 Sobre el contexto exterior al jogo para un capoeirista	49
6. Análisis crítico-interpretativo	52
6.1 Hacia una comunicación en el arte de la Capoeira.....	55
6.1.1 Un modelo para pensar la comunicación en la Capoeira.....	55
6.1.2 Lo ritual en el jogo y en la roda.....	64
6.1.3 Lo performativo de la capoeira	70
6.2 Los capoeiristas en el mundo de los signos	76
6.3 Entre miradas, abrazos y sonrisas	85
6.4 Dentro y fuera del jogo.....	99
6.5 Conclusiones	110
7. Bibliografía	114
8. Anexos.....	115

1. Introducción:

Este trabajo plantea un análisis crítico-interpretativo de la comunicación en el arte de la Capoeira, específicamente en el caso del grupo Oriaxé Capoeira Rosario.

Si bien lo verbal en la Capoeira ocupa un lugar no menor, en gran parte, la comunicación en ella no se manifiesta mayoritariamente a través de la lengua. Exploramos aquí su diálogo corporal, la conversación sin usar palabras y como los capoeiristas entienden que se comunican a la hora de "jogar"¹ en una "roda".

El texto se estructura en una serie de apartados con el fin de perseguir una mejor experiencia y comprensión para el lector:

Capoeira es un fenómeno complejo, desde siempre muy ligado a la historia, la cultura y las tradiciones. Así su abordaje no puede pensarse por fuera de ello. En continuación con esta idea y para dotar de herramientas a aquellos que hacen un primer contacto con este arte a través de este texto, es que el primero de los apartados desarrolla: que es la Capoeira, su origen, la etimología de la palabra, además de una breve historia, desde sus inicios en la época colonial hasta el S. XXI, donde señalaremos la aparición de nuestro caso de estudio.

Seguido de esto, trabajamos aquellos conceptos propios de la Capoeira, fundamentales para entender este arte y a saber para su análisis en el campo de la comunicación. Se tratan en este segundo apartado: el jogo; la roda; la musicalidad; la filosofía y sus fundamentos; la mandinga y la malicia; y los diferentes estilos y modalidades de Capoeira.

El próximo apartado está dedicado exclusivamente a hacer un balance de la bibliografía e ideas desarrolladas hasta el momento. Aparece aquí la necesidad de realizar un recorte y un posicionamiento para el análisis del caso seleccionado que desemboca en la justificación de la preponderancia de lo no verbal en la Capoeira, aspecto sobre el cual hace énfasis esta tesina.

Posteriormente nos centramos en el desarrollo del marco teórico: el relevamiento del estado de arte disponible en cuanto a comunicación no verbal; contextos; significados y signos, entre otras cuestiones. Es decir, los conceptos y nociones aquí empleados a la hora de pensar y analizar. Conceptos provenientes de corrientes teóricas que reconocemos epistemológicamente no del todo congruentes pero que sin embargo remiten o pueden remitir a los modos no verbales que aquí priorizamos. Establecemos similitudes y diferencias entre ellos a lo largo del recorrido, aprovechando lo mejor de cada uno en un análisis que pretende ser lo más completo posible.

El presente trabajo pretende sumarse a la producción vigente sobre Capoeira, incentivar el abordaje del fenómeno desde la comunicación y abrir la puerta a futuros debates. El mismo, propone, analizar cómo los mismos capoeiristas entienden lo que hacen y cómo se comunican, y esto, explorando el mundo de los signos en ellos; por otro lado pretende indagar las especificidades comunicacionales de un jogo y una roda de Capoeira y detallar los elementos no verbales en ellos; y además determinar la influencia que el contexto y la interacción exterior tiene cuando se "joga", en una sociedad considerada dramatúrgica, hiperconectada y capitalista.

¹ A lo largo de esta tesina el verbo "jogar" del portugués (jugar en español) y todas sus conjugaciones correspondientes han sido mantenidos en su idioma original.

Para eso, se llevó a cabo un trabajo de campo que consistió en realizar nueve entrevistas en profundidad a capoeiristas del grupo seleccionado. El resultado de esto es pensado y puesto bajo análisis con los conceptos desarrollados.

Nuestro grupo de estudio presenta una escala de graduación para sus estudiantes, en esta la madurez del capoeirista es reflejada en la corda o cordel de su uniforme. Cada color de corda exige ciertos requisitos, nociones y compromisos adquiridos por parte del capoeirista. Además, en el paso de corda a corda, con todos los requisitos mencionados que ellas conllevan, también existe un criterio temporal: cantidad de años. Esto a modo de indicador, sirvió para seleccionar capoeiristas con diferente maduración y recorrido. Estas consideraciones son una guía troncal a partir del cual se desarrolla el análisis de la comunicación en la Capoeira del grupo Oriaxé sede Rosario.

Por último, cabe destacar que el autor de este texto es también capoeirista del grupo aquí abordado. El presente trabajo implica un empeño colosal por ser fiel a las especificidades de un análisis y por no terminar siendo una serie de apreciaciones personales entrelazadas, se trata de un esfuerzo (hermoso) con el objetivo de que la fascinación personal no tiña la realidad del objeto de estudio. Descartamos un conocimiento tendencioso personal en pos de un posicionamiento teórico y un análisis crítico-interpretativo.

Así, esta tesina es enmarcada bajo una metodología cualitativa. Siguiendo a Ruth Sautu, la misma entiende a la realidad como subjetiva y múltiple y en ella el investigador está inmerso en el contexto de interacción que desea investigar, asumiendo que la interacción entre ambos y la mutua influencia son parte de la investigación, y que los valores del investigador forman parte del proceso de conocimiento, reflexionando acerca de ello (reflexividad).²

² Sautu, Ruth (2005); Manual de metodología: construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO, Buenos Aires. p, 40.

2. De los Navios negreiros a la Capoeira del S. XXI

Una idea siempre presente desde que este trabajo apenas era el esbozo de un proyecto, es que la redacción del mismo y su desarrollo puedan ser comprendidos por un número amplio y diverso de lectores. Comenzar definiendo Capoeira y presentando su historia es en primer lugar una motivación particular de la investigación de llegar tanto a profesionales de la comunicación y entendidos de las ciencias sociales como a capoeiristas, interesados casuales y personas que desconozcan totalmente este arte.

En segundo lugar la Capoeira se trata de un fenómeno complejo. Es una obligación al Iniciar una exploración y un abordaje de la misma desde el campo de la comunicación, trabajar las tradiciones y la historia a la que estuvo ligada desde sus inicios y que hasta el día de hoy alberga dentro de sí y la caracterizan. No es posible interpretarla sin retomar estas cuestiones.

Cuando se lee bibliografía específica de Capoeira enseguida se advierte que no existe unanimidad en las investigaciones y en las opiniones de los distintos capoeiristas. En este apartado, presentamos diferentes definiciones de la Capoeira, diversos abordajes etimológicos de la palabra y planteos de su comprensión histórica. Para cada una de ellas, introducimos generalidades, mostramos un abanico de posibilidades pero profundizamos solo aquellas que mejor coincidan con la visión que tiene al respecto nuestro caso de estudio: Oriaxé Capoeira (Rosario).

2.1 ¿Qué es Capoeira?

En muchos documentales, entrevistas, productos audiovisuales, y en opiniones de variados textos sobre la cuestión se comienza describiendo a la Capoeira como “arte marcial”. Alrededor de febrero del año 2017, las distintas páginas de Facebook asociadas a Oriaxé y diferentes capoeiristas pertenecientes al grupo, se hicieron eco compartiendo un video en el que se trata la misma cuestión a la que refiere el subtítulo de este apartado. En dicho video el encargado de dar una explicación es el Mestre Marcos Gytaúna, creador de la Asociación Argentina de Capoeira y del Grupo Oriaxé en nuestro país. Sin su llegada a la Argentina y su trabajo de difusión, el núcleo de Rosario puesto aquí bajo análisis no existiría. Siguiendo ese video, Gytaúna explica:

“Capoeira es un arte marcial (...) y es realmente arte de los latinos, totalmente opuesta lo que es la oriental que es muy rígida, la Capoeira es más abierta con más libertad de expresión, nace por las ansias de libertad de los negros esclavos que fueron traídos de África hacia Brasil en los tiempos del Brasil colonia para trabajar en la caña de azúcar en el cañaveral, trabajar como esclavo, trabajo forzado”.³

En la cotidianeidad de nuestros días Capoeira suele ser confundida con un baile. Al respecto y siguiendo la bibliografía trabajada, podemos decir que Capoeira es compleja y son varios los componentes que la vuelven tan única. De acuerdo con la interpretación que realizamos en este trabajo, si Capoeira se confunde con una especie de baile se debe al fuerte componente de danza que la atraviesa. Por ansias de la libertad y para resistir, los

³ Video ¿Qué es Capoeira?. Pulso Urbano - CITYVIBE; Producción: NATIVA; Realización y cámara: Martín Irigoyen. Ver en Anexos.

negros esclavos entrenaban sus cuerpos en técnicas de lucha, y es gracias a la incorporación de la danza y la música que ese entrenamiento pasó desapercibido.

La danza y la música han sido disfraz y fuerte componente para la Capoeira. Capoeira es una gran mixtura. En el tomo titulado “Capoeira Arte Marcial Brasileira” de la editorial brasileña OnLine, siguiendo a sus autores, José Augusto Maciel Torres y Carlos Alberto Conceição dos Santos (Mestre Bozó): “Capoeira (...) Es una mezcla de lucha, juego, danza, música instrumental y vocal, y rituales tradicionales”.⁴

Aquel disfraz no fue suficiente para evitar lo que narra la historia. La prohibición de la Capoeira y la persecución a sus practicantes ha sido una realidad. Según Mestre Bozó y Augusto Maciel Torres “la Capoeira (...) se ha mostrado a lo largo de su trayectoria, un fenómeno de resistencia singular. Ha conseguido salir de situaciones demasiado desfavorables, como por ejemplo de la marginalización y del Código Penal Brasileño (...), la persecución policial y, principalmente, la más perversa de las persecuciones: la injuria social”.⁵

Siguiendo la obra ya citada de Bozó y Torres, entre las características más importantes de la Capoeira, se destaca la libertad de creación, la estricta obediencia a los rituales, la preservación de las tradiciones, el culto a los antepasados y el respeto a los “más viejos” como repositorio de la sabiduría comunitaria.⁶ En este trabajo este respeto a los más viejos que señalamos está en directa relación con que la cultura de la Capoeira es transmitida de generación en generación. Ahí es cuando la figura del “Mestre” y “Mestre de Mestres”, maestro y maestro de maestros en portugués, adquiere relevancia. Según la “Libreta del Capoeirista”, documento de todo miembro de la Asociación Argentina de Capoeira y del Grupo Oriaxé donde se registra el paso por los diferentes niveles de graduación, se explica: “(...) el Mestre transmite sus experiencias y sabidurías adquiridas en el mundo de la Capoeira, por ser considerado Mestre de Mestres, siendo símbolo de admiración y respeto”.⁷ Así, en este análisis interpretativo la figura del Mestre es entendida como sinónimo de la preservación de las tradiciones y de la Capoeira en sí.

Cuando se lee sobre Capoeira, una constante, repetidamente abordada, es la de sus rituales y su relación y confusión con lo religioso. Wellington de Oliveira Siqueira en su libro “Interpretando a Capoeira: A resposta para um aprendiz do jogo de Capoeira” ofrece una exposición al respecto:

“Para algunos (...) la palabra ritual es, sin duda, impactante. Esta forma de entender la palabra ocurre por el hecho de que la misma es asociada, en algunos casos, con un acto macabro o por la circunstancia de las referencias sagradas. Por lo tanto, la misma requiere más atención para nuestra interpretación.

En vista de que la palabra puede generar mal entendido, nuestra interpretación considera que todo individuo, en particular, tiene dentro de su pequeño mundo, su propio ritual (...).

En un diagnóstico básico de la influencia religiosa del capoeirista, percibimos que el ritual de la Capoeira puede ser interpretado de otra manera (...).

De acuerdo con nuestro punto de vista interpretativo, la Capoeira está por encima de valores que impregnan los diferentes significados de la simbología del término ritual,

⁴ José Augusto Maciel Torres y Carlos Alberto Conceição dos Santos, Capoeira Arte Marcial Brasileira, On Line editorial, año 02 – N° 12. p, 18.

⁵ Ibídem. p, 10.

⁶ Ibídem. p. 18.

⁷ Libreta del Capoeirista, Asociación Argentina de Capoeira y Grupo Oriaxé. Ver en Anexos.

impuesto por el sentido literario de la palabra. Dentro de nuestras conformidades contextuales de Capoeira, el ritual que ella alberga no es realizado mediante la incineración, ni con la exaltación de un dios, como por ejemplo, los dioses de las religiones afro-brasileñas o de Dios todo poderoso, que es omnisciente, omnipotente y omnipresente.

El ritual de la Capoeira es hecho simplemente como el gran respeto dado y dirigido a la tradición basada en la cultural oral en la cual Capoeira está sumergida. Con otras palabras, podemos admitir que, estar de acuerdo con el ritual de Capoeira es saber que debe sonar primero (...) es vadiar⁸, ser malicioso al punto de saber engañar, cantar y tocar, estar atento (...).

Todos estos y muchos otros elementos son valores ritualísticos con cualidades más importantes para conceptualizar el ritual, que venerar un dios que no existe en la Capoeira".⁹

En esta obra, de O. Siqueira, analiza la presencia de símbolos religiosos en la práctica de Capoeira como por ejemplo el gesto de la señal de la cruz que pueden realizar algunos capoeiristas en un jogo, es decir en medio del diálogo corporal que sostienen en la práctica de este arte, concepto que ampliaremos en los próximos apartados. Cuando el autor culmina el análisis de este gesto en buena parte sentencia la relación entre la Capoeira, sus rituales y lo religioso explicando que para él "no es preciso que reflexionemos sobre el origen del jogo de la Capoeira, para admitir que él no nació derivado de símbolos religiosos, ni por el hecho de idolatrar un dios. Pero sí, como estrategia para engañar la represión que disolvía la cultura de un pueblo por motivos políticos, sociales y raciales".¹⁰

Para Mestre Bozó y José Augusto Maciel Torres no hay una teoría que explique a la Capoeira como un todo, ni capoeirista que estén de acuerdo con todo lo que se dice sobre este arte.¹¹ Siguiendo a los autores abordados en la bibliografía de este análisis, como ya señalamos, vemos que no existe la unanimidad en los estudios sobre Capoeira. El debate sobre su origen y la etimología de su nombre, tan plagados de diversas versiones y corrientes de pensamiento, lo confirman.

de. Oliveira Siqueira nos habla de cuatro distintas corrientes para explicar el origen de la Capoeira. Una corriente africana que considera que la Capoeira tiene origen en África o es africana pero sin un origen comprobado exacto, pudiendo haber nacido de distintas danzas tribales de ese continente. Una corriente brasileña que considera que la Capoeira nació en Brasil, en las fazendas¹², como un arma contra la represión y la esclavitud. Una corriente afro-brasileña que prefiere afirmar que la Capoeira nació en Brasil con elementos de danzas y luchas tribales africanas. Y por último una corriente neo capoeirista, una corriente que para el autor es de origen reciente, que enfatiza con la corriente brasileña pero además defiende que la necesidad de cambio de la Capoeira se debe a que ella está pasando por un nuevo proceso adaptativo.¹³

Otro punto interesante sobre esta cuestión lo tienen Mestre Bozó y José Augusto Maciel Torres. Siguiendo a los autores:

⁸ vadiar: en Capoeira refiere a un modo de desplazarse durante el jogo.

⁹ de O. Siqueira, Wellington (2013), Interpretando a Capoeira: A resposta para um aprendiz do jogo de Capoeira, 2º edição. p 38-39

¹⁰ Ibídem. p, 93.

¹¹ José Augusto Maciel Torres y Carlos Alberto Conceição dos Santos. Op, cit. p, 10.

¹² Fazendas: Nombre con que se conocen las plantaciones que se encuentra en todo Brasil durante el período colonial.

¹³ de O. Siqueira, Wellington. Op, cit. p, 18-19.

“(…) una de las discusiones más frecuentemente trabadas sobre la Capoeira es justamente en relación a su origen: África o Brasil. Personalmente creo que esta discusión es inútil, El origen africano o brasileño es irrelevante, teniendo en vista que la Capoeira ya se encuentra tan arraigada en el contexto histórico y cultural de nuestro país, por lo cual ya se volvió patrimonio brasileño, independientemente de su origen (…).

Análogicamente, no siempre el padre biológico es quien cría y educa al niño, ya que muchas veces el padre adoptivo es quien lo hace. De esta forma -repito-, es una pérdida de tiempo fijarse en las discusiones sobre el origen de la Capoeira, es mejor resaltar los beneficios que esta trae a la salud, a la educación y consecuentemente a la sociedad”.¹⁴

Con respecto a la etimología del término Capoeira, las teorías que explican el origen del vocablo que da el nombre al arte marcial son varias. La revista Capoeira Arte marcial Brasileira de la Editorial Online también toca la cuestión y para sus autores algunas son más acertadas que otras:

“El Profesor Hélio Campos, en su obra "Capoeira en la Escuela", ya en su primera edición, de 1990, proporciona algunas teorías sobre la etimología de la palabra - página 19-. Según él, en el año 1712, el vocablo fue registrado por primera vez, por Raphael Bluteau. En 1865, José de Alencar, en la primera edición de su famosa obra "Iracema", indica su origen en la lengua Tupi: Caa Apuam Era, que significa "isla de matorral ya cortado". Ya Henrique Beaurepaire Rohan admite también el Tupi, sin embargo con otra interpretación: Co Peura, o “Roca vieja”. Marcelo Soares defiende que la palabra tiene su origen en el Guaraní Caápuêra, que puede ser traducido como "matorral que fue". Ya en el siglo XIX, J. Barbosa Rodrigues, colocó en su obra "Paranduba Amazonense" la forma Caapoêra. El Visconde de Porto Seguro juzga que lo cierto es Capoêra, también con el mismo significado.

Muchos tupinólogos aceptan el término caâ, que significa "matorral" o "bosque virgen", acoplado a puêra, un pretérito nominal, que quiere decir "lo que fue, lo que no existe más".

En otra interpretación la palabra sería originaria del nombre de una ave - Odontophores Capueira-spix-, que vive en algunas regiones de Brasil y de Paraguay. Esta ave también conocida como Uru, es una especie de perdiz pequeña que anda por el suelo en manadas. Según relata Antenor Nascente, en 1995, en la Revista Brasileña de Filología, el jogo de Capoeira se conecta al ave, debido al hecho de que los machos son "celosos" y luchan constantemente entre sí para demarcar su territorio.

Además existe la interpretación según la cual el origen de la palabra se encuentra en el término Capoeira, que significa "cesto para guardar capoes", es decir, una jaula o un cesto utilizado para guardia y transporte de aves. Se cree que los negros esclavos, en Río de Janeiro, conducían "Capoeiras" de gallinas al mercado, y, mientras no se abrían las puertas, se distraían en el patio, ejercitándose con el jogo. Así, el nombre de aquel cesto de paja pasó a designar, también, el jogo, así como el individuo que lo practica (…)"¹⁵

En la obra “Interpretando a Capoeira: A resposta para um aprendiz do jogo de Capoeira” el autor explica que los historiadores no definieron la palabra Capoeira analizando los movimientos que los negros ejecutaban, sino por el análisis del lugar donde los esclavos se reunían para poner en práctica sus movimientos.¹⁶

Después de desplegar un abanico de posibilidades, por último nos centraremos en el pensamiento y las ideas más representativas para nuestro caso de estudio.

¹⁴ José Augusto Maciel Torres y Carlos Alberto Conceição dos Santos. Op, cit. p, 7.

¹⁵ Ibídem. p, 17.

¹⁶ de O. Siqueira, Wellington. Op, cit. p, 17.

En más de un testimonio, el Mestre del grupo Oriaxé, Marcos Gytaúna, agrega un factor más a la cuestión del origen y el significado de la palabra Capoeira: el factor indígena.

Como se señala al comienzo del apartado, para Gytaúna la Capoeira es auténticamente sudamericana y la influencia indígena por supuesto tiene que ver en ello. Al respecto, en una serie de consultas realizadas específicamente para este trabajo, de acuerdo al Mestre: “Capoeira tiene orígenes africanas pero ella nace en Brasil. Los indios nativos de Brasil influenciaron mucho en el origen de la Capoeira, tanto es así que el nombre de la Capoeira es de Tupí-guaraní, por eso es que es un arte auténticamente sudamericana”.¹⁷

En continuidad con esto, podemos decir que en el video de la productora Nativa que comentamos se vuelve viral a través de las páginas del grupo Oriaxé, el Mestre detalla el significado de la palabra Capoeira diciendo que “Ca” significa “Mata”, es decir, “selva”, y “poeira” es “pasto bajo cortado a ras de piso en forma de círculo”, lugar donde los negros practicaban.¹⁸

2.2 Breve historia de la Capoeira

La historia de Capoeira se remonta a la época colonial y comienza con los barcos que transportaban esclavos africanos hacia Brasil colonia para el trabajo forzado (esto va muy en línea con las últimas apreciaciones de Gytaúna del punto anterior y así con la visión de nuestro caso de estudio). En las narraciones sobre la historia de este arte marcial, esos barcos se conocen como “navios negreiros”.

Sobre aquel comienzo, José Augusto Maciel Torres y Mestre Bozó explican que en la triste fase de la historia en que África fue proveedora involuntaria de mano de obra esclava, Brasil se destacó por ser el país que más la utilizó, llegando a tener el 42% de todos los individuos arrebatados de aquel continente, que cruzaban el Océano Atlántico en la condición de esclavos. Los arrebatados provenían de diversos pueblos africanos, y cada uno de esos grupos traía consigo un poco de su cultura, mezclándola con la de Brasil, que también estaba en formación.¹⁹

Los esclavos sufrían un trato severo, agresiones y eran mantenidos en condiciones de higiene y salud mínimas, además de una alimentación pobre. Quienes eran más fuertes y veían una posibilidad, intentaban fugarse. Para los propietarios de los engenhos²⁰ perder esclavos, era perder mano de obra y por ende inversión, por esta razones hacían todo lo posible por evitarlo. Surgen así los “capitões do mato”, nombre con el que se conocía a los cazadores especializados en recuperar esclavos fugitivos.²¹

La Capoeira se desenvuelve como forma de resistencia de esta esclavitud. Al respecto, para José Augusto Maciel Torres y Mestre Bozó:

“la forma encontrada por los cautivos para reaccionar a toda esa opresión fue el desenvolvimiento de una técnica de lucha (...) los captores, sin embargo, ciertamente reprimieron inmediatamente cualquier intento que los cautivos hicieran de aprender o

¹⁷ Breve entrevista al Mestre Marcos Gytaúna. Ver en Anexos.

¹⁸ Video ¿Qué es Capoeira?. Pulso Urbano - CITYVIBE; Productora: NATIVA; Realización y cámara: Martín Irigoyen. Ver en Anexos.

¹⁹ José Augusto Maciel Torres y Carlos Alberto Conceição dos Santos. Op, cit. p, 12-13.

²⁰ engenhos: lugar donde se cultivaba la caña de azúcar en Brasil colonial.

²¹ José Augusto Maciel Torres y Carlos Alberto Conceição dos Santos. Op. cit. p, 13.

entrenar cualquier especie de lucha, por motivos obvios. Había la necesidad, entonces, de disfrazar estas prácticas de la mejor forma posible, siendo así, incorporada la danza, la música y el aspecto de coreografía a los golpes que eran enseñados, dando un aire inofensivo a los ojos de los vigilantes.

De esta forma, los esclavos comenzarán a practicar la lucha siempre disfrazada por la música y por la danza”.²²

Siguiendo esta bibliografía, las primeras referencias de Capoeira como manifestación de lucha de los esclavos surgen en 1770. El 25 de abril de 1789 se hizo el primer registro policial envolviendo un capoeirista de nombre Adão que fue detenido por el simple hecho de practicar Capoeira.²³

Años después D. João VI crea la “Guardia Real de la Policía” en el periodo de la regencia en el Brasil. Irónicamente, un capoeirista destacado de la época fue Major Miguel Nunes Vidigal, comandante de dicha fuerza policial. Este capoeirista pasó a perseguir a los negros que practicaban este arte, generando un mayor malestar porque aumentó significativamente la eficiencia de las persecuciones, ya que el perseguidor, siendo capoeirista, conocía todas las mañas utilizadas por los negros fugitivos.²⁴

Hacia el año 1821, la eficiencia de la Capoeira generaba grandes preocupaciones a los dueños de esclavos, llegando incluso a las páginas de periódicos de la época. Esto ocasiona que se intensifiquen la persecución a los negros capoeiristas.²⁵

Al mismo tiempo en que aumentaba la fama de marginales de los negros capoeiristas, crecía cada vez más el interés de la capa dominante de la sociedad por la eficiente lucha. Aunque tímidamente, esto termina en la utilización de algunos capoeiristas como seguridades. En el año 1828 ocurre un caso histórico puntual en los que la participación de diversos capoeiristas fue crucial en la defensa de la ciudad de Rio de Janeiro y de la persona del emperador. Sin embargo, a pesar de la ayuda prestada, en mediados de 1831 la policía recibió órdenes de intensificar la persecución a los practicantes. Por estos años, crece aún más la curiosidad por la lucha y comienzan a surgir historias que favorecieron el surgimiento de mitos en torno a los capoeiristas, sobre los cuales se decía que hacían milagros con sus cuerpos.²⁶

Siguiendo la bibliografía aquí trabajada, el 17 de noviembre de 1832 representó un día oscuro para la Capoeira y sus practicantes. En esa fecha fue definitivamente prohibido el jogo de Capoeira y de ahí en adelante se intensificaron las penalidades para los negros que fueran encontrados armados o jugando.²⁷

La segunda mitad del siglo XIX introduce fuertes cambios en este relevamiento histórico. Las presiones por la liberación de los esclavos se intensifican y culminan en la llamada Ley del Vientre Libre, del 28 de septiembre de 1871, que establecía que los descendientes de los esclavos que nacieran a partir de esa fecha serían libres. Posteriormente, el 13 de mayo de 1888 se promulgaba la Ley Áurea que liberaba a todos los esclavos. Estos dos hechos alivian la presión sobre los afrodescendientes brasileños, sin embargo la Capoeira permanencia en la marginalidad y la ilegalidad.²⁸

²² Ibídem. p, 13-14

²³ Ibídem. p, 14.

²⁴ Ibídem.

²⁵ Ibídem. p, 14.

²⁶ Ibídem. p, 15.

²⁷ Ibídem.

²⁸ Ibídem. p, 15-16

Con el código penal del 11 de octubre de 1890 la Capoeira no encontró lugar en la sociedad y quedó al margen de la misma, entrando en la marginalidad. En este periodo se continuó la política de represión a la Capoeira.²⁹

El año que traza otro giro importante en la historia de la Capoeira es 1930. Para Wellington de Oliveira Siqueira:

“Alrededor de 1930 todo cambió. La Capoeira, en el ámbito nacional, dio un gran salto hacia una nueva era. En esta década la ley que prohibía la práctica fue revocada a partir de una exhibición hecha por Manoel dos reis Machado (Mestre Bimba) al entonces presidente Getúlio Vargas, que concedió a Mestre Bimba, el aval para permitir que la Capoeira fuera legalmente practicada en recinto cerrado.

Mestre Bimba que, a su vez, ya tenía una visión dirigida para el futuro de la Capoeira, desarrolló junto a sus alumnos, un método de enseñanza clasificado como Luta Regional Baiana. Posteriormente, el 23 de febrero de 1941, como diferenciación de la Regional, surgió el nombre Capoeira Angola (...) y Vicente Ferreira Pastinha (Mestre Pastinha) que se destacó como el principal representante (...) Con los nuevos valores implantados en el arte de la Capoeira (...) fue visibilizada en Brasil Entero”.³⁰

Con Bimba pasamos a una etapa de academización de la Capoeira. Ahora bien, hasta este punto de la historia nos hemos dirigido al practicante de esta arte, generalmente con el término capoeirista. Pero Wellington de Oliveira Siqueira (Mestre Cinzento) señala que aquellos que realizaban movimientos de Capoeira y la practicaban, sólo comenzaron a ser llamados “capoeiristas” después de Bimba. Anteriormente en épocas anteriores a ese año, los practicantes eran generalizados y denominados como “Capoeiras”.³¹

A modo de resumir un poco la cronología de la Capoeira, Cinzento cita la obra “Capoeira, os fundamentos da malícia” de Nestor Capoeira. En dicho texto se sugiere una cronología de la Capoeira en tres periodos. 1) Esclavitud: La Capoeira -forma de lucha- había tenido que disfrazarse en danza para engañar y eludir la prohibición de su práctica. 2) Marginalidad: Tras la abolición de la esclavitud, en 1888, ex-esclavos Capoeiras no habían encontrado lugar en la sociedad y caerían en la marginalidad, llevando consigo a Capoeira, que fue prohibida por ley. 3) Enseñanza en las academias: En 1930 fue revocada la ley que prohibía su práctica y se abren las primeras academias en Salvador: la Capoeira sale de las calles -y la marginalidad- y comenzó a ser enseñada y practicada en recinto cerrado.³²

Basándose en esta última Cinzento elabora su propia cronología. En su propia clasificación de cuatro etapas, el autor habla de periodo clásico, posclásico, moderno y contemporáneo de la Capoeira. El periodo clásico coincidiría con el periodo de esclavitud de Nestor Capoeira, el pos-clásico con el de marginalidad y el moderno con el de enseñanza en las academias. Según este análisis el periodo contemporáneo de la Capoeira es la nueva cuota introducida por de. O Siqueira, este el periodo que llega hasta la actualidad.

En ese periodo, para Cinzento, se intensifica la tendencia generada por la modernización. Este periodo es la era de la explosión de Capoeira como fenómeno mundial y de todas sus vertientes. Es un periodo caracterizado por la masificación de escuelas, grupos y asociaciones de Capoeira, intensificación de competiciones de Capoeira, constitución de ligas, federaciones y confederaciones de Capoeira nacionales e internacionales, congresos nacionales e internacionales fuera de Brasil, Capoeira reconocida como patrimonio cultural

²⁹ de. O Siqueira, Wellington. Op, cit. p, 23.

³⁰ Ibídem. p 16-17.

³¹ Ibídem. p, 17.

³² Ibídem. p, 19-20.

brasileño, la Capoeira entra en las Universidades de Brasil y del exterior, los capoeiristas y doctores presentan nuevas tesis sobre Capoeira, surge una verdadera avalancha de libros, revistas, DVD's y CD's de Capoeira, y principalmente innumerables páginas webs.³³

En este periodo que Cinzento señala como periodo contemporáneo de la Capoeira es que aparece el caso puesto bajo estudio en este análisis.

Macros Mouras Freitas (Mestre Gytaúna) originario de San Salvador de Bahía, Brasil, llegó a Buenos Aires en 1987 y desde entonces se dedicó a difundir la Capoeira, dando clases en el Centro Cultural Ricardo Rojas del Rectorado de la Universidad de Buenos Aires así como en diversos gimnasios de Capital Federal y Gran Buenos Aires. Había llegado al país junto a Mestre Val Boa Morte representando a Brasil en un evento llamado Ritos y Candombe dirigido por la Negra Egle Martin.³⁴

En 1995 fundó la Asociación Argentina de Capoeira concretando así un paso muy importante para la evolución de esta arte-lucha en este país. Fue fundador del Grupo Topazio en la Argentina y desde 2010 emprende el camino de dirigir su propio grupo: Oriaxé Capoeira.³⁵

La Asociación tuvo su primera sede en el barrio de Palermo en la calle Serrano y funcionó allí hasta el año 1998, cuando debido a que la cantidad de socios fue aumentando se trasladó al barrio de Villa Crespo donde funciona actualmente. Poco a poco fue creciendo llegando a la actualidad con más de 4000 socios registrados y 1000 activos en más de 20 puntos de enseñanza desplegados a lo largo de Argentina.³⁶

Uno de esos focos de enseñanza es el núcleo de la ciudad de Rosario. Oriaxé Capoeira Rosario tiene un recorrido de unos 8 años, el mismo comenzó el 25 de Mayo de 2010. Desde el primero de sus días, se dedica a la difusión, práctica y enseñanza de la Capoeira a cargo de los Instructores: "Shaolin" y "Lua Branca". Concurren al espacio para adultos del núcleo unos 50 capoeiristas activos, tanto hombres como mujeres de 16 a 60 años aproximadamente. Siguiendo la escala de graduación del Grupo Oriaxé, los capoeiristas del núcleo Rosario presentan diferentes recorridos y maduraciones dentro de esta arte (nos referimos con esto a que cada capoeirista tiene una propia experiencia particular para con la Capoeira, así como también diferente cantidad de años dentro del grupo).

Estas mismas características pueden también observarse en el grupo para niños de Oriaxé Rosario a cargo de la Graduada "Cegonha".

Desde el año 2017, también inaugura un espacio dedicado a la formación en Capoeira para adultos mayores a cargo de la Graduada "Sereia", ahí existe mayor homogeneidad, se trata de un grupo que da sus primeros pasos en el arte y hasta la fecha de presentación de este trabajo, solo hay mujeres.

En el presente análisis los capoeiristas informantes pertenecen al primero de los espacios, el de adultos.

³³ *Ibidem.* p, 20-26.

³⁴ Web del Grupo Oriaxé. (www.Capoeira.com.ar)

³⁵ Libreta del Capoeirista, Asociación Argentina de Capoeira y Grupo Oriaxé. Ver en Anexos.

³⁶ Web del Grupo Oriaxé. (www.Capoeira.com.ar)

3. Conceptos fundamentales de la Capoeira

Pensar la comunicación en la Capoeira implica trabajar con una serie de términos que pueden resultar extraños a quienes no tengan asimilado el idioma portugués o a quienes no conviven de cerca con el arte que aquí ponemos bajo análisis.

Por la necesidad de explorar una serie de conceptos importantes para entender la Capoeira, útiles y obligatorios para seguir el análisis que este trabajo propone, en los subtítulos de este apartado, desarrollamos el “jogo” y la “roda” de Capoeira, la musicalidad que atraviesa este arte, la importancia de la “mandinga” y la malicia, los diferentes estilos y modalidades, y su filosofía y fundamentos. Al igual que en el punto anterior, encada uno de estos, desplegamos generalidades y profundizamos en aquellos que mejor coincidan con nuestro caso de estudio.

3.1 Jogo

Cuando dos capoeiristas intercambian los movimientos marciales y acrobáticos propios y característicos de este arte, generalmente se dice que ambos están “jogando” o teniendo un “jogo”, ambas palabras del portugués, que significan respectivamente, “jugando” y “juego”. Este concepto es fundamental para la exploración del objeto de estudio.

Siguiendo la bibliografía disponible sobre el tema, generalmente el jogo de Capoeira se da entre dos.³⁷ En la expresión más típica y tradicional de este arte, son dos las personas que desarrollan un jogo.

Para José Augusto Maciel Torres y Carlos Alberto Conceição dos Santos (Mestre Bozó) “el jogo de Capoeira consiste en una serie de movimientos marciales ágiles y acrobáticos, que se ligan formando un “Diálogo corporal”. Ningún jogo de Capoeira es igual a otro (...)”.³⁸

En línea, para Wellington de Oliveira Siqueira (Mestre Cinzento) la Capoeira vista como “diálogo de cuerpos” es compartida por todos los estilos de este arte marcial por ser una visión global del jogo.³⁹

Para la comprensión del jogo de Capoeira, hay un punto vital. Siguiendo el libro de Cinzento, en general, una regla respetada por todos los jugadores es la de preservar la integridad física del jugador. Otra regla es la de entender que el otro jugador no puede ser un adversario y sí un parceiro⁴⁰ con quien interactuar dentro de un jogo.⁴¹

No obstante en los jogos puede darse el conflicto, puede darse lugar a que quienes jogam interpreten determinadas situaciones o interacciones como ofensas personales. Para Cinzento, a veces, es el ego del jugador el que dificulta tanto un diálogo corporal como verbal.⁴²

³⁷ de. O Siqueira, Wellington. Op, cit. p, 100-101.

³⁸ José Augusto Maciel Torres y Carlos Alberto Conceição dos Santos. Op, cit. p, 20.

³⁹ de. O Siqueira, Wellington. Op, cit. p, 43

⁴⁰ parceiro: compañero, camarada.

⁴¹ de. O Siqueira, Wellington. Op. cit. p, 41.

⁴² Ibídem. p, 110.

Un concepto que suele utilizarse para sintetizar el efecto del jogo es la “pregunta/respuesta”. El jogo tiende a desencadenarse a partir de algunos movimientos estratégicos usados por un jugador de Capoeira, estos movimientos son la pregunta que también espera una respuesta en forma de otros movimientos y así se desenvuelve el jogo de Capoeira.⁴³

Un jogo se desenvuelve por medio de su movimentación básica, denominada “ginga” o “gingado”. Siguiendo la definición de Mestre Decanio, dada en la revista Capoeira Arte Marcial Brasileira de la Editorial Online, la ginga consiste en el movimiento ritmado de todo el cuerpo, acompañado del toque del berimbau (instrumento musical tradicional de la Capoeira que abordaremos en los próximos subtítulos), con la finalidad principal de mantenerlo relajado, con su centro de gravedad en permanente dislocamiento, listo para esquivar, atacar, contraatacar o desplazarse. Durante el gingado, el capoeirista debe mantenerse en movimiento permanente, simulando tentativas de ataque y contraataque, siempre atento a las intenciones del parceiro, y en continua postura mental de esquiva y protección de los potenciales ataques. En un jogo de Capoeira solo podemos aplicar movimientos a partir y generados del gingado.⁴⁴

En un pasaje muy interesante del libro “Interpretando a Capoeira: A resposta para um aprendiz do jogo de Capoeira” se advierte un detalle importante sobre los reflejos de los capoeiristas en los jogos:

“Después de la metodización de la Capoeira, la mayor parte de los reflejos vistos en los jogos, está condicionada por la precisión de las esquivas. Los reflejos dejarán de ser instintivos, como decían los viejos Mestres, para ser entrenados de forma más intensa, con la finalidad de mejorar las destrezas. Por lo tanto, las esquivas contribuyen y son las principales responsables por la supremacía de la integridad física del jugador, que tiene un buen reflejo. Sin la importancia de este elemento dentro del jogo, no tendría sentido enfatizar el concepto de pregunta y respuesta condicionada”.⁴⁵

Esto de la metodización de la Capoeira, puede reflejarse en las planillas de evaluación utilizada en exámenes de graduación del grupo Oriaxé.⁴⁶ En las mismas puede verse cómo se subdividen los movimientos específicos dentro de la Capoeira. Siguiendo dicha planilla, los mismos, se dividen en ataques, esquivas y acrobacias. Cada una de estas categorías presentan varios movimientos y cada uno de ellos, varios puntos a evaluar en las ocasiones de exámenes. Dichos puntos son la descomposición del movimiento en sí, determinadas posturas y las partes del cuerpo que intervienen en el movimiento y que son consideradas en la evaluación, determinando con un puntaje (número) que tan “adquirido” esta o que tan “bien realizado” está el movimiento. Siguiendo la planilla y las ideas sobre metodización, puede observarse que a la hora de jugar pueden implementarse diferentes movimientos y cada uno de ellos tiene nombre y una forma específica de ser realizado.

Por otro lado, cuando Mestre Cinzento interpreta al jogo habla del mismo como una incógnita e introduce la improvisación del jugador como otro factor a tener en cuenta. Para este Mestre y autor, la lógica de la pregunta-respuesta, hace que el desarrollo de un jogo de Capoeira sea una verdadera incógnita para sus aprendices y admiradores. Esta incógnita es

⁴³ Ibídem. p, 43.

⁴⁴ José Augusto Maciel Torres y Carlos Alberto Conceição dos Santos. Op, cit. p, 21-23.

⁴⁵ de. O Siqueira, Wellington. Op, cit. p, 45.

⁴⁶ Planilla de evaluación de exámenes de Grupo Oriaxé. Ver en Anexos.

generada por la capacidad de improvisar del jugador. Una distinción en la ejecución de movimientos abstractos, sin ningún tipo de explicación para el mismo.⁴⁷

Sobre esta improvisación que se da en el dialogo corporal entre dos capoeiristas, Cinzento resume que la capacidad de improvisar dentro de un jogo es una de las funciones más precisas por la que se expresa un jugador (experimentado, siguiendo el autor). No existe un momento exacto para el improvisar, aunque porcentualmente acontece en el momento que un jugador se ve prácticamente sin recursos. Es el desdoblamiento de un movimiento preciso. Es la acción adaptativa que un jugador de Capoeira tiene a su favor. Es la presencia de la reacción fundamental contra el ataque sorpresa. Es la atención dentro de una situación que permite al jugador responder con rapidez a una pregunta inesperada.⁴⁸

También en el libro de Cinzento, citando a Mestre Jacaré se definió el jogo de Capoeira como “una filosofía de cada grupo, sin embargo cada jugador tiene su propia manera de jugar Capoeira”.⁴⁹

Así, el jogo sería un diálogo corporal en el que conviven lo tradicional de lo metódico y la improvisación. En el que conviven movimientos precisos por un lado, y distinción y desdoblamiento de los mismos por otro lado. En el que convive la definición de un movimiento y la definición del capoeirista en pos de su particular realización del movimiento.

3.2 Roda

Es conocido como “roda” el espacio destinado a la práctica de la Capoeira en el que los practicantes se sientan o simplemente se agachan (o están parados también) formando un círculo dentro del cual será efectuado el jogo. En la entrada de la roda, se posicionan también los instrumentos, y los participantes deben tocarlos, de forma de irse relevando, permitiendo que todos participen del jogo.⁵⁰

Para de. O Siqueira “las rodas son para que los jugadores puedan poner en práctica todas las habilidades adquiridas en los entrenamientos a lo largo de la vida como jugador de Capoeira”.⁵¹

Tanto el jogo como la roda son una de las expresiones más puras y tradicionales de Capoeira. Jogo y roda son conceptos que van de la mano. La roda es un espacio cargado de tradiciones y rituales, y los jogos realizados en este espacio también adquieren a su vez este fuerte componente ritualístico como característica. Los rituales y las tradiciones se vuelven parte de las rodas y los jogos.

Mestre Cinzento, en su libro, señala actos que se dan al inicio de un jogo, debido al impulso de la conciencia colectiva y hasta por simples actos de repetición. Señala un acto puntual que habitualmente puede presenciarse al comienzo del jogo, este acto es el de cuando los dos que van a jugar se agachan al pie del berimbau (instrumento principal del conjunto de instrumentos musicales de la Capoeira). Para Cinzento ese agacharse significa una forma

⁴⁷ de. O Siqueira, Wellington. Op, cit. p, 43-44.

⁴⁸ Ibídem. p, 42-44.

⁴⁹ Ibídem. p, 60.

⁵⁰ José Augusto Maciel Torres y Carlos Alberto Conceição dos Santos. Op, cit. p, 20.

⁵¹ de. O Siqueira, Wellington. Op, cit. p, 109.

de respetar la presencia de los Mestres.⁵² Sin embargo el significado de este gesto puntual puede variar de grupo en grupo, de capoeirista en capoeirista.

Otro momento tradicional que puede darse durante un jogo en una roda es la llamada “vuelta al mundo”. En algún momento del jogo donde se ha perdido continuidad, los jugadores comienzan a girar en círculo en sentido contrario a las agujas del reloj. Para Cinzento la vuelta al mundo “(...) es un punto a favor de la recapacitación física y psíquica del jugador de Capoeira (...) capta la atención por el peligro que exhibe”.⁵³ La atención y el peligro se deben que la misma puede terminar, dando continuidad al jogo, con un ataque y contraataque sorpresa dentro de la misma vuelta o desde el punto donde todo comenzó: el pie del berimbau.⁵⁴

Otro punto a tratar sobre la roda y que puede aportar más datos a la cuestión de los rituales, es como se comienza a jugar dentro de ella, siguiendo a José Augusto Maciel Torres y Mestre Bozó:

“Para entrar en el jogo hay una especie de etiqueta, un ritual para mostrar respeto por los Mestres y demás jugadores, según este ritual hay dos maneras de entrar en la roda para jugar. En la primera, dos jugadores se posan en cocoras en la entrada de la roda delante del berimbau. Escuchan, entonces, una canción que, la mayoría de las veces, consiste en una alabanza a los hechos de grandes Mestres de Capoeira, contando lecciones de vida e inspirando el jogo. Enseguida, dándose las manos, complementándose en señal de amistad y respeto para entonces entrar al jogo. Cuyo primer movimiento generalmente es el “Aú” (semejante a la estrella de gimnasia olímpica) por medio del cual penetran en la roda pasando entonces al jogo propiamente dicho. Al terminar este, se saludan nuevamente y salen rápidamente de la roda (...) es también una medida de respeto aguardar que los jugadores abandonen completamente la roda antes que los demás inicien un nuevo jogo. La segunda manera de entrar en la roda es “comprar”⁵⁵ el jogo del jugador que haya estado más tiempo jugando (...) Otra forma de “comprar” el jogo y entrar en la roda, cumplimentando (apretando la mano) de aquel que será el oponente, dando la espalda a aquel que saldrá”.⁵⁶

Cabe señalar que la parte donde se encuentra la batería musical y en ella el berimbau, varias veces señalada en los últimos párrafos, es tratada como la “entrada” de ese círculo que llamamos roda.

Tanto el agacharse al pie del berimbau, como la vuelta al mundo y las entradas en la roda, datan de buenos ejemplos del fuerte componente ritual que se vivencian en una roda y sus jogos y que continuará apareciendo y siendo abordados a lo largo del desarrollo de esta tesina.

3.3 Musicalidad

Capoeira no puede pensarse por fuera de la fuerte presencia musical que la caracteriza. Para Wellington de Oliveira Siqueira “la música es uno de los elementos responsables por la belleza y por la fascinación causada a quien observa una roda, haciendo que la Capoeira se

⁵² *Ibidem.* p, 87.

⁵³ *Ibidem.* p, 100-101.

⁵⁴ *Ibidem.* p, 101.

⁵⁵ comprar: no tiene un significado comercial, no implica una transacción. Es una expresión utilizada para indicar el deseo, por motivo que fuera, de jugar con alguien. Es una metáfora que busca continuidad en los jogos.

⁵⁶ José Augusto Maciel Torres y Carlos Alberto Conceição dos Santos. Op, cit. p, 21.

destaque de la clasificación de simple arte marcial, siendo considerada una riquísima manifestación cultural brasileña”.⁵⁷

En la música de este arte interviene la voz, las palmas e instrumentos que pueden considerarse rudimentarios.⁵⁸ Dentro de los instrumentos utilizados en una roda, se encuentran los pandeiros (panderetas), atabaque (instrumentos de percusión, tambor cilíndrico), agogô (instrumento de percusión dos pedazos de metales o dos cocos uno menor que otro ligados entre sí por los vértices) y por supuesto, el berimbau, instrumento emblema de la Capoeira (instrumento de cuerda percutida, consiste en un arco de madera, con un alambre de acero, una calabaza seca de caja de resonancia, cuya cuerda es tocada mediante una piedra y una baqueta) y su posible complemento: el caxixi (instrumento semejante a un sonajero, una especie de pequeño cesto de paja en forma de campana, con pedazos de arroz o semillas secas para hacerlo sonar).

Siguiendo la bibliografía específica, en general se dice que es la música liderada por el berimbau quien dicta el ritmo y la intensidad del jogo. Las fuentes indican que son los instrumentos acompañados por las palmas los que determinan el estilo de un jogo y su velocidad y que el canto puede tornar el jogo más agresivo o más amistoso.⁵⁹

Por medio de la musicalidad de la Capoeira, un jugador entiende el inicio, mantenimiento y manutención de la intensidad y la finalización de un jogo.⁶⁰

Es tal la fuerza de la música y del berimbau en este arte que siguiendo a Wellington de Oliveira Siqueira:

“de este modo, el berimbau puede controlar tanto la conducta del jugador como la forma del jogo. Al depender de la forma de como el berimbau es tocado dentro de la roda, muchos jugadores pueden responder con movimientos parecidos o distintos”.⁶¹

Como indica también este autor, el berimbau sirve para mantener la relación ritmo-jogo.⁶²

3.4 Angola, Regional y... ¿Contemporánea?

Existen varios estilos de Capoeira, podemos hablar de una polarización que parece achicarse y de nuevos términos que entran en la cuestión para caldear los debates. Así, siguiendo a José Augusto Maciel Torres y Mestre Bozó:

“Delimitar la separación entre las dos modalidades de Capoeira -Regional y Angola- es una tarea muy difícil, ya que una nace de la otra, y la tendencia moderna del arte es, cada vez más, incorporar característica de ambas. Informan los antiguos capoeiristas que las expresiones “Capoeira Angola” o “Capoeira Regional” surgieron sólo después de la creación de esta última por Mestre Bimba, pues anteriormente, la Capoeira era una sola (tendencia que está retornando a nuestros días actuales, aunque existe un gran número de academias que ponen énfasis en la enseñanza de una u otra por separado).

⁵⁷ Ibídem. p, 67.

⁵⁸ Ibídem.

⁵⁹ Ibídem.

⁶⁰ de. O Siqueira, Wellington. Op, cit. p, 102.

⁶¹ Ibídem. p, 53.

⁶² Ibídem. p, 34.

Las academias que siguen la tendencia de unión de las modalidades enseñan a la Capoeira como una sola cosa, considerando a Angola y Regional sólo formas de jugar (...).⁶³

Muchos libros de Capoeira, caracterizan a estas modalidades con un modo similar, describiendo su forma de ser jogada y sus rituales específicos.

Siguiendo la revista editorial Online y la edición sobre Capoeira que venimos trabajando, la Capoeira Angola suele describirse como una “modalidad caracterizada por el jogo en menor velocidad, con mayor utilización de las manos como apoyo en el suelo, con la ejecución de golpes más bajos, de menor eficiencia combativa, sin embargo con mejor efecto estético, debido a la exploración de equilibrio y la flexibilidad del jugador (...).”⁶⁴

Por otro lado para los autores de dicha revista, la Capoeira Regional se caracteriza principalmente por golpes bien definidos, con piernas estiradas, movimientos amplios, jogo alto y objetivo. Se trata de un estilo creado con conocimientos de Capoeira Angola, asociando golpes de batuque (una lucha africana común en las calles de Bahía en el siglo XIX) e incorporando golpes de otras artes marciales.⁶⁵

En el año 1989, año en el que el Mestre del grupo de estudio aquí seleccionado, Marcos Gytaúna, comenzaba a difundir la Capoeira en Argentina, da una entrevista para televisión, en Azul, Provincia de Buenos Aires. En dicha oportunidad sintetizó la diferencia entre Angola y Regional, para Gytaúna “la Capoeira Angola tiene un representante que es Mestre Pastinha y es una Capoeira de astucia más abajo en el piso y la Capoeira Regional es una Capoeira con mucha técnica y su creador, el padre de la Capoeira Regional, es Manoel dos Reis Machado -Mestre Bimba-”.⁶⁶

En base a una consulta realizada al Mestre Gytaúna para los fines de esta tesina, interpretamos que la explicación dada por el Mestre a la audiencia en aquel programa de televisión que mencionamos, es una que habrá considerado se adaptaba mejor a lo que era su objetivo por aquel entonces: difundir en Argentina, un arte marcial poco conocido.

La diferenciación que establece en aquel entonces coincide con muchas de las brindadas en general por bibliografía específica de la temática y se limita a nombrar a dos de los nombres más importantes de la historia de la Capoeira. Sin embargo, en la consulta realizada, arroja la siguiente apreciación:

“(…) hasta hoy, cuando se pregunta cuál es la diferencia entre los dos estilos contestan que Angola se joga abajo y la Regional más arriba pero eso nunca fue la diferencia entre los dos estilos. Lo que determina la diferencia independiente del ritual y de la movimentación es el toque del instrumento por lo tanto la Capoeira Angola se joga con el toque de la Capoeira Angola y la Regional con los toques de la Capoeira Regional”.⁶⁷

Ahora bien, en los libros de Capoeira consultados, se hace referencia a una tercera forma o modalidad de Capoeira: la contemporánea. Con la misma suele referirse a aquella que no puede clasificarse dentro de Angola o Regional, o que practican simultáneamente ambas, o que toma elementos de las dos, o que es nexa entre ambas, o que responde a las transformaciones de la Capoeira de nuestros tiempos.

⁶³ José Augusto Maciel Torres y Carlos Alberto Conceição dos Santos. Op, cit. p, 84.

⁶⁴ Ibídem. p, 85.

⁶⁵ Ibídem.

⁶⁶ Entrevista TV 1989, Azul, Provincia de Buenos Aires. Capoeira Samba Show, Mestre Marcos Gytaúna comenzaba a difundir la Capoeira en Argentina. Ver en Anexos.

⁶⁷ Breve entrevista al Mestre Marcos Gytaúna. Ver en Anexos.

Para Cinzento, el jogo de la Capoeira contemporánea se define por ser dinámico. Con dislocamientos rápidos y precisos en la aplicación de movimientos que exigen o no las técnicas con quedas. A veces, los jugadores ejecutan con sus camaradas, floreos y saltos acrobáticos.⁶⁸

Siguiendo a Gytaúna, en Oriaxé se practica Angola y se practica Regional con el objetivo de “mantener viva, la cultura y la tradición de la Capoeira para que no muera el legado que nos dejaron los más viejos, nuestros ancestros”.⁶⁹ El Mestre del caso de estudio se menciona bastante crítico al respecto de la llamada Capoeira contemporánea:

“La Capoeira que es conocida hoy como contemporánea en mi opinión es que ella está queriendo ser impuesta por aquellos que no tuvieron la afirmación de conocimiento. Y cuando digo la afirmación de conocimiento, digo de que aquellos infelizmente conocieron la Capoeira sin la tutela de un Mestre, no tuvieron ningún relacionamiento directo con la Capoeira Angola ni con la Regional, donde se va adquiriendo el conocimiento de los verdaderos toques de la Capoeira. Justamente lo que diferencia a la Capoeira Angola de la Regional, independientemente de la movimentación es el toque del instrumento, es el son del berimbau. Muchos de esos capoeiristas ejecutan el toque de São Bento Grande de Angola y dicen que la roda es Regional. Sabemos que en la Capoeira Regional está el toque de São Bento Grande de Bimba, entonces estos dos toques y algunos toques más diferencian una Capoeira de la otra y ahí es donde se marca el estilo del jogo. Por lo tanto lo que veo en la Capoeira que dicen contemporánea es que ella fue influenciada por la Capoeira que era jogada en la calle, principalmente en las fiestas populares, donde se jogava Capoeira en el toque de São Bento Grande de Angola y el estilo era libre”.⁷⁰

3.5 Mandinga y Malicia

El libro Interpretando a Capoeira, varias veces retomado en este trabajo, señala en uno de sus párrafos que ser malicioso a punto de saber engañar, cantar, tocar y estar atento, entre otras, figura como parte de lo que es el ritual de la Capoeira.⁷¹

En ese libro, para comprender la malicia en este arte es necesario remontarse a la primera mitad del siglo XX cuando surge el estereotipo del malandro brasileño. En ese periodo, el malandro fue en principio inmortalizado por las letras de samba de la región carioca y además su estereotipo fue modificado. Siguiendo la obra realizada por Cinzento:

“(…) el malandro es carioca y habita los guetos, tenía una vestimenta particular y llevaba siempre navaja. Es bohemio, vive de pequeños golpes, aprecia ruedas de samba y no cree en el trabajo como un modo de vida confiable, sin embargo, es sensible y sentimental, además de galante y caballero (...) Posteriormente la figura del malandro, en la década de 1940, fue substituida por la figura ambigua del malandro regenerado siempre a las vueltas con la policía, hablante, problemático, defensivo, diciendo ser trabajador honesto, pero siempre cargando los estigmas y emblemas del malandragem de las décadas anteriores”.⁷²

Cinzento en su interpretación termina concluyendo que el término malandragem, por lo menos en lo que a la región baiana se refiere, termina siendo asociado con la falsedad.⁷³

⁶⁸ de. O Siqueira, Wellington. Op, cit. p, 62.

⁶⁹ Breve entrevista al Mestre Marcos Gytaúna. Ver en Anexos.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ de. O Siqueira, Wellington. Op, cit. p. 39

⁷² *Ibidem*. p, 26-27.

⁷³ *Ibidem*. p, 27-28.

La definición de malandragem que da al comienzo de un apartado del libro que venimos retomando, adquiere después de esto mayor sentido:

“(…) Malandragem se define como un conjunto de artimañas utilizadas para obtener ventaja en determinada situación, ventajas estas muchas veces ilícitas. Caracterizada por el ingenio y la sutileza. Su ejecución exige destreza, carisma y labia y cualquier característica que permita la manipulación de personas o resultados, de cierta forma para obtener lo mejor de estos y de la manera más fácil posible”.⁷⁴

En el trabajo de campo realizado para el análisis de la comunicación en la Capoeira del grupo seleccionado, los informantes han utilizado mayoritariamente el término “mandinga”, asociada al término malicia, los malandros y el malandragem. Refiriéndonos específicamente a este concepto tan introducido en las entrevistas realizadas, para Cinzento “el término mandinga, es una cualidad del jugador de Capoeira como un ser “escurridizo”. Un sustantivo que clasifica un ser que sabe jugar con la herramienta de trabajo, que es su propio cuerpo. Con sus movimientos convenientes a la situación, él sabe entrar y salir (...)”.⁷⁵

Sin embargo, el término mandinga es ambiguo. La palabra genera diferente entendimiento. Para los reflejos de los paradigmas sociales, por ejemplo, la mandinga es lo que se deriva de una tribu del continente africano de maestros en magia negra.⁷⁶

No obstante, en Cinzento, la mandinga dentro de Capoeira, y la mandinga del capoeirista es aquel balance incesante y maniobroso⁷⁷ del cuerpo, que hace que él esquive y ataque al mismo tiempo. La mandinga comprende todo aquello que puede desviar al otro de su camino previsto: gestos, firulas⁷⁸, sonrisas, etc. Y esta mandinga es percibida y absorbida a través de la vivencia y experiencia con los capoeiristas más experimentados en las rodas de Capoeira.⁷⁹

Para concluir este breve resumen de lo que es la mandinga dentro de la Capoeira. Parece interesante indicar dónde puede observarse la misma, dentro de una roda, en un jogo.

Un ejemplo claro puede ser visto en la modalidad de Capoeira Angola que puntualizamos en el apartado anterior. Hay un elemento muy tradicional, una situación ritual que se puede dar en los jogos de esta modalidad y solo de esta modalidad. A veces en los jogos de Capoeira Angola se da lo que se conoce como “chamada como a do passo a dois” (llamada como la del paso de a dos). Esta llamada es una mandinga en forma de artimaña dentro de un jogo. Consiste en que uno de los jugadores levante una de las manos más alta que la línea de la cabeza y que la otra quede a la línea del pecho. Ambos, sutilmente, entran en contacto, uniéndose con la palma de las manos. En ese momento en que unidos de las manos comienzan a caminar juntos, es un momento en que el ataque y el contra ataque sorpresa se hace inminente y, siguiendo a Cinzento, casi siempre demostrado por la intención de quien inicio este acto de mandinga.⁸⁰

⁷⁴ Ibídem. p, 26.

⁷⁵ Ibídem. p, 28.

⁷⁶ Ibídem.

⁷⁷ maneiro: hace referencia a leve, relajado, llevadero, etc.

⁷⁸ firula: refiere a movimientos corporales vistosos.

⁷⁹ de. O Siqueira, Wellington. Op, cit. p, 28.

⁸⁰ Ibídem. p, 29.

Según Cinzento, una estrategia de mandinga de este estilo, en la otra modalidad que puntualizamos, la Capoeira Regional, en cambio, puede ser visualizada, por ejemplo, por un golpe más preciso.⁸¹

Por último resta resumir con el concepto que abrió la cuestión pero no fue profundizado: la malicia. Al respecto, Siguiendo a de. O Siqueira:

“(…) diremos que el jogo de Capoeira es vida. No en tanto, la vida es un proceso de acumular conocimientos que tienden a ser aplicados en diálogos verbales y no verbales. En el jogo esos conocimientos son la malicia.

La malicia es el conocimiento maduro que distingue un jugador de Capoeira de un capoeirista y de un aprendiz. La malicia es percibida en el intercambio de experiencia entre dos jugadores más experimentados, sea en el contacto físico o en el no verbal.

Cuando ha ocurrido la malicia, el jugador es siempre admirado y pasa a ser observado por otros jugadores. Aplicador de la malicia con disciplina sin rastro de duda, él es calculista y maliciosos como son sus pasos. Un aplicador del conocimiento disciplinado. Él es un individuo considerado como malicioso (…).⁸²

3.6 Filosofía y Fundamentos

Hablar de la filosofía y los fundamentos de este arte marcial conlleva un gran nivel de dificultad. No todos los capoeiristas entienden lo mismos por estos términos. Siguiendo el libro de Mestre Cinzento son términos que los capoeiristas pueden confundir y/o en el cual presentan distinción.⁸³

Cinzento ofrece una interesante diferencia entre filosofía y fundamento. Sin embargo, como puede ser tanta la diferencia entre los grupos de Capoeira a la hora de pensar la filosofía y los fundamentos de su arte, y como en esta tesina proponemos un análisis de un caso específico, nos enfocaremos en la visión al respecto de nuestro caso.

En una entrevista realizada para los fines de este trabajo, el Mestre del grupo Oriaxé Rosario explica la cuestión a la que convoca este subtítulo. Siguiendo a Marcos Gytaúna: “Todos los rituales tienen fundamentos, todos los capoeiristas deben conocer y respetar los fundamentos de la Capoeira: la batería, los toques, los cantos, la conexión espiritual son la esencia importante para dar condimento en el diálogo de a dos, así que todo conocimiento será fundamental para el desenvolvimiento de la roda y del jogo”.⁸⁴

Sobre la cuestión filosófica en esta arte, Gytaúna tiene su propia visión del asunto:

“Como decía el Mestre Pastinha “Capoeira es todo lo que la boca come”, Capoeira es el arte que nos da las herramientas necesarias para conquistar lo más valioso que tiene el hombre que es el estado de libertad. La Capoeira nos lleva a eso, a través de sus enseñanzas y para eso va a depender mucho de su escuela y principalmente de su maestro, Capoeira es un arte que se aprende de afuera hacia dentro y luego es expresada con el cuerpo a través de sus movimientos, técnico, acrobático, táctico, mental y espiritual. Más aquí es donde entra lo más importante de su filosofía, que son las enseñanzas, si la escuela o su maestro no propone doctrina de valores,

⁸¹ Ibídem. p, 29-30.

⁸² Ibídem. p, 112.

⁸³ Ibídem. p, 30.

⁸⁴ Breve entrevista al Mestre Marcos Gytaúna. Ver en Anexos.

disciplina, respeto, responsabilidad, seguridad, superación, humildad y espiritualidad, nunca va a entender que es la filosofía de esta arte”.⁸⁵

El trabajo de campo con las entrevistas realizadas a los capoeiristas del núcleo Oriaxé Rosario da cuenta que tanto el fundamento como la filosofía que el capoeirista tenga de su arte es un factor a considerar porque abre un mundo de significados sobre la Capoeira, oportuno para su abordaje.

En los anexos puede notarse la diversidad de respuestas al tratarse la cuestión de la filosofía y los fundamentos. La reflexión e inclusión en el análisis de esta cuestión aporta datos relevantes en la exploración de un fenómeno complejo como la Capoeira y en particular en este trabajo sobre la comunicación en ella, en el grupo específico seleccionado.

⁸⁵ *Ibíd.*

4. Recorte y posicionamiento: preponderancia de lo no verbal en Capoeira

Sería una locura decir que en la Capoeira no existe lo verbal, no ignoramos en este trabajo la presencia en este arte de la musicalidad a través del canto y la importancia de sus letras cargadas de significados, y hasta reconocemos que las mismas pueden influir en el diálogo corporal del jogo. Teniendo esto en cuenta, lo que sí resulta viable es recortar y posicionarse en favor de una preponderancia de lo no verbal en esta arte y son varias las ideas que pueden justificarlo.

La expresión verbal en la Capoeira emana de quien canta y de quienes componen la roda y responden a modo de coro. Pero la mayoría del tiempo, los capoeiristas no se manifiestan por medio de lo verbal. Cuando mantienen aquel diálogo corporal que llamamos jogo, lo hacen en silencio, sus cuerpos hablan por sí, no hay necesidad de hablar para que dos capoeiristas se entiendan. En la bibliografía específica sobre Capoeira que abordamos, se analizan e interpretan los gestos, señas y posturas que pueden darse en el desarrollo de un jogo de Capoeira. Siguiendo a Mestre Cinzento en su libro:

“El silencio de algunos jugadores de Capoeira y capoeiristas que forman una roda, muchas veces habla. La voz de un silencioso no se expresa oralmente sino por lenguaje del cuerpo dentro y fuera de la roda.

La conducta no verbal y la verbal. En la mayor parte de las veces, es esta forma de comunicación no verbal lo que posibilita iniciar el jogo, prever la actitud del otro, o tener la primera imagen de un jugador que después es tan difícil de sacar de la memoria, como por ejemplo, la conducta facial, los gestos, posturas y el comportamiento. Saber formar la impresión de otro jugador con antecedencia es muy importante para la consecución del jogo”.⁸⁶

Si bien la expresión tradicional de una roda de Capoeira contempla una batería de instrumentos y personas que canten, en la bibliografía aquí abordada también se habla de “roda seca”, o sea rodas sin instrumentos o canciones.⁸⁷ La ausencia de expresión verbal así no impide que los cuerpos sigan comunicándose, si la voz no hace presencia, no implica que los movimientos corporales paren.

La oralidad ha sido sin duda y sigue siendo importante en la transmisión de generación en generación de la Capoeira. Las canciones que todavía hoy son cantadas recuerdan el camino que esta arte atravesó hasta el presente. Pero para los autores trabajados hasta el momento lo más representativo de este arte no es estrictamente la importancia de lo verbal en la Capoeira.

Para José Augusto Maciel Torres y Mestre Bozó “el gingado es el alma de Capoeira de acuerdo con las palabras de Mestre bimba”.⁸⁸ Similarmente para Cinzento “el fundamento general de la Capoeira no es el berimbau, es la ginga”.⁸⁹

En línea con esto, en su libro, Mestre Cinzento realiza un análisis interpretativo de la Capoeira, en ciertos puntos, con componentes muy ligados al campo de la comunicación, en uno de estos puntos señala una característica sobre la ginga que complementa lo expuesto en el párrafo anterior:

⁸⁶ de. O Siqueira, Wellington. Op, cit. p, 84-87.

⁸⁷ José Augusto Maciel Torres y Carlos Alberto Conceição dos Santos. Op, cit. p, 21.

⁸⁸ *Ibidem.* p, 23.

⁸⁹ de. O Siqueira, Wellington. Op, cit. p, 30.

“El gesto de comunicación interpretado universalmente de la Capoeira es simplemente el gesto de ginga. La ginga abarca el mayor efecto ejercido en el lenguaje de Capoeira y todas sus manifestaciones”.⁹⁰

No es lo oral, ni lo verbal, ni lo musical, ni las canciones, ni sus letras, lo que adquiere la mayor relevancia. Son los cuerpos dialogando lo que sí la tienen. No decimos que lo primero no sea importante, ni que no caracteriza a esta arte, sus jogos y sus rodas. Solamente que en la exploración y en la crítica-interpretativa realizada en este trabajo, lo no verbal tiene mayor predominancia en el arte marcial puesto bajo análisis.

Es por todo esto que esta tesina ve en el fenómeno de la Capoeira, una oportunidad única para abordar lo corporal. Esta tesina entiende la comunicación como todo integrado: verbal y no verbal. Ambas implican un todo llamado comunicación, sin embargo esta tesina se propone hacer énfasis en los modos de este segundo rasgo por ser lo específicamente predominante en el objeto aquí trabajado: la comunicación en el arte de la Capoeira.

⁹⁰ *Ibíd.* p, 96.

5. Marco Teórico para un abordaje comunicacional

Este apartado desarrolla los conceptos y teorías referentes al campo de la comunicación desde la que se posiciona el presente trabajo. Lo conceptual de este apartado, considerando también las generalidades desarrolladas sobre el jogo, la roda y las demás nociones específicas sobre Capoeira, serán los lentes con los que pensar las entrevistas realizadas a los capoeiristas seleccionados como informantes. Esa conjunción nos da como resultado el análisis crítico interpretativo de la comunicación en la Capoeira del Grupo Oriaxé Rosario.

Desarrollaremos en primera instancia la concepción más gruesa de comunicación desde la que este trabajo se para en su intento de abordar el caso de estudio seleccionado.

Así, en primera instancia decimos que existe comunicación en aquel diálogo corporal llamado jogo, llevado a cabo en un círculo denominado roda, junto con los movimientos, gestos y rituales que son parte de ellos, situándonos bajo la teoría de la llamada Escuela de Palo Alto, pudiendo comprender con esta que “todo comunica”. Aquí profundizaremos dos autores claves de esta escuela: Watzlawick y Goffman.

A continuación, haremos hincapié en la importancia del estudio de los significados en el campo de la comunicación. Proponemos un cruce interesante, situándonos bajo una semiótica general: el mundo de los signos de Spinoza según Deleuze. Aquel específico mundo de los signos al que nos referimos es un mundo de equívocos. A grandes rasgos, lo que algo significa para alguien, puede tener otro significado muy distinto para otra persona.

Esta tesina juega con esta cuestión, propone ir de lo equívoco a lo que no lo es. Con esto nos referimos a que otro de los puntos del marco teórico introducirá producciones académicas que, también a grandes rasgos y para ayudar a que todo lector pueda seguir la lectura, atribuyen significados particulares o puntuales a por ejemplo: gestos determinados (cosa que no sucedería en un mundo de signos equívocos como el de Spinoza donde esos gestos podrían tener varios significados, varias interpretaciones, varias emisiones y reclamos). Abordaremos en este punto, los diferentes elementos en los modos no verbales de comunicación.

Un elemento particular de la bibliografía específica de Capoeira ha sido reservada para iniciar el último de los apartados de este marco teórico empleado para realizar el análisis comunicacional de este trabajo. La cuestión de lo exterior a un jogo, lo que sucede fuera de él, se muestra relevante para pensar al mismo jogo. Se hace necesaria así una breve descripción de ese contexto, sobre lo que hay fuera de la roda. Nos referimos a la sociedad en la que los capoeiristas de hoy en día se desenvuelven, entendiendo a ésta como dramática en términos de Erving Goffman, hiperconectada siguiendo a Javier Serrano-Puche y capitalista bajo las ideas de Maurizio Lazzarato.

5.1 La Escuela de Palo Alto

Yves Winkin es un autor que explica Palo Alto con notable claridad. Siguiendo al autor, para pensar esta escuela hay que remontarse al curso de los años cincuenta, cuando el “modelo telegráfico” de Shannon comienza a adquirir una posición dominante en la reflexión teórica sobre la comunicación y algunos investigadores norteamericanos tratan de partir de cero en el estudio del fenómeno de la comunicación interpersonal, sin pasar por este modelo mencionado.⁹¹

Dentro de este grupo al que Winkin hace mención aparecen investigadores de la talla de Bateson, Edward Hall y Goffman, en primera instancia. En el curso de los años sesenta y setenta el grupo crece, Don Jackson y Paul Watzlawick continúan la obra de Bateson en psiquiatría y por su parte, Stuart Sigman continua con el pensamiento de Birdwhistell y Goffman. Estos investigadores son parte de esta llamada Escuela de Palo Alto.

Lo cierto es que esta se trata de una red no institucional, es una red de carácter personal e intelectual y también se la conoce con el nombre de “universidad invisible” porque sus miembros nunca se han reunido si no es de forma accidental en algún curso pero cada uno sabe lo que hace el otro antes de que sus respectivos trabajos se publiquen. Siguiendo a Winkin, los miembros de la red solamente en sus inicios pudieron formar un círculo a través de Estados Unidos, posteriormente la red tiende a ramificarse, aún con intercambios pero con multiplicación de desarrollos independientes.⁹²

Para no dejar cabos sueltos y porque es parte de la explicación de Winkin sobre las ideas de Palo Alto, debemos decir que ese modelo que se volvía dominante en la reflexión sobre comunicación de la época y del que los teóricos norteamericanos mencionados intentan no partir, es decir el modelo telegráfico de Claude Shannon refiere a lo que se conoce como “teoría matemática de la comunicación”. Esta teoría, nos dice Winkin, es una teoría de la transmisión de un punto a otro. Al respecto Yves Winkin amplía:

“Para fijar previamente las ideas, Shannon propone un esquema del “sistema general de la comunicación”, que entiende como una cadena de elementos: la fuente de información que produce un mensaje (la palabra en el teléfono), el emisor, que transforma el mensaje en señales (el teléfono transforma la voz en oscilaciones eléctricas), el canal, que es el medio utilizado para transportar las señales (cable telefónico), el receptor, que construye el mensaje a partir de las señales, y el destino, que es la persona (o la cosa) a la que se envía el mensaje. Durante la transmisión, las señales pueden ser perturbadas por ruido (chirrido en la línea)”.⁹³

Los paréntesis en el párrafo anterior haciendo referencia a una llamada por teléfono se deben a que para Winkin, el modelo de Shannon llevan la marca del lugar donde trabajaba: los laboratorios de la compañía Bell Telephone.⁹⁴

Para el autor que venimos retomando para explicar la teoría fundamental de la Escuela de Palo Alto o Universidad Invisible, la teoría matemática de la comunicación consigue una profunda penetración en diversas disciplinas científicas, señalando la analogía que hay entre el esquema de Shannon y el modelo de comunicación verbal que propuso Roman

⁹¹ Winkin, Yves, “El Telégrafo y la orquesta” en La Nueva comunicación, Barcelona, Kairós. p 18-19

⁹² Ibídem. p, 19-20.

⁹³ Ibídem. p, 16.

⁹⁴ Ibídem.

Jakobson en 1960. El de Jakobson es el modelo de Shannon pero depurado, eliminando los aspectos más técnicos y obteniendo como resultado el conocido: emisor, mensaje, destinatario, contexto, contacto y código. Para Winkin este esquema se convierte en el modelo de la comunicación en ciencias sociales tanto en Estados Unidos como en Europa. Siguiendo al autor, este modelo de Shannon que se ve depurado en Jakobson, no sale de la pareja emisor-receptor, es un modelo de la transmisión de un punto a otro, por eso se dice que es un modelo lineal, es un modelo telegráfico de la comunicación.⁹⁵

Los miembros de Palo Alto, reaccionan al modelo de la teoría matemática. En profundización, siguiendo a Winkin:

“Dicho consenso se funda en una oposición a la utilización en las ciencias humanas del modelo de la comunicación de Shannon. Según estos investigadores, la teoría de Shannon ha sido concebida por y para ingenieros de telecomunicaciones, y hay que dejársela a ellos. La comunicación debe estudiarse en las ciencias humanas según un modelo que le sea propio. Estos investigadores estiman que la utilización del modelo de Shannon en lingüística, antropología o psicología ha conducido al resurgimiento de los presupuestos clásicos de la psicología filosófica sobre la naturaleza del hombre y de la comunicación. Según ellos, la concepción de la comunicación entre dos individuos como transmisión de un mensaje sucesivamente codificado y después descodificado, reanima una tradición filosófica en la que el hombre se concibe como un espíritu enjaulado en un cuerpo, que emite pensamientos en forma de ristas de palabras. Esas palabras salen por un orificio ad hoc y son recogidas por embudos igualmente ad hoc, que las envían al espíritu del interlocutor, el cual las analiza y extrae su sentido. Según esta tradición, la comunicación entre dos individuos es, pues, un acto verbal, consciente y voluntario”.⁹⁶

Yves Winkin, explica que para aquellos que componen la Universidad Invisible, la investigación de la comunicación entre los hombres solo comienza cuando se preguntan por los millares de comportamientos corporalmente posibles que la cultura puede retener para constituir conjuntos significativos. Winkin explica que esto es la generalización de la cuestión fundamental de la lingüística: ante la gran cantidad de sonidos que puede producir el aparato de fonación, intenta localizar la decena de sonidos utilizados para la constitución de una lengua determinada. Esto plantea una cuestión de selección y organización de los comportamientos y lleva a adherir a un postulado: la existencia de “códigos” (en este caso hace referencia a un cuerpo de reglas) del comportamiento personal e interpersonal, regularían su apropiación en el contexto y, por lo mismo, su significación. La importancia de esto reside en que el hombre vive necesariamente en y por los códigos (si bien de manera inconsciente, dice Winkin), ya que todo comportamiento supone su uso. Los investigadores de Palo Alto que reaccionan contra el modelo verbal, voluntario y consciente de la comunicación, llamarán precisamente comunicación a toda utilización de esos códigos y por eso para la Universidad Invisible “no es posible dejar de comunicarse”.⁹⁷

Fundamental para entender las ideas sobre comunicación para la Escuela de Palo Alto: Winkin indica que “para estos autores, la comunicación es, pues, un proceso social permanente que integra múltiples modos de comportamiento: la palabra, el gesto, la mirada, la mímica, el espacio interindividual, etc. No se trata de establecer una oposición entre la comunicación verbal y la comunicación no verbal: la comunicación es un todo integrado”.⁹⁸

⁹⁵ *Ibidem.* p, 18.

⁹⁶ *Ibidem.* p, 20-21.

⁹⁷ *Ibidem.* p, 21-22.

⁹⁸ *Ibidem.* p, 22-23.

En este sentido, hemos ya señalado esta cuestión en relación con nuestro objeto de estudio: dejamos afuera lo verbal de la musicalidad (y con esto nos referimos al entonar canciones, que es lo verdaderamente verbal en la Capoeira). Dejando afuera lo verbal, no buscamos fundar un antagonismo entre lo verbal y lo no verbal, aquí la comunicación sigue siendo un todo integrado. Se trata de una cuestión de recorte y posicionamiento teórico en la que exploramos lo que resulta predominante en la comunicación en este arte marcial a la luz de la interpretación crítica de la bibliografía específica sobre Capoeira aquí trabajada, es decir, el diálogo entre los cuerpos que llevan adelante una roda.

La Escuela de Palo Alto considera que “es preciso concebir la investigación de la comunicación en términos de niveles de complejidad, de contextos múltiples y sistemas circulares”.⁹⁹ Esto se relaciona con la cibernética de Norbert Wiener, que según los investigadores de la universidad invisible no debe dejarse a los ingenieros contrariamente a la teoría de Shannon.¹⁰⁰

Shannon fue alumno de Wiener, pero el modelo desarrollado por el segundo, difiere del ya explicado. El modelo de Wiener se caracteriza por introducir el principio conocido como feedback o retroacción. Siguiendo a Winkin “Wiener vio en el cañón que trata de alcanzar al avión el brazo que lleva un vaso de agua a la boca o una máquina de vapor que mantiene un régimen constante, un mismo proceso circular en el que las informaciones sobre la acción en curso nutre a su vez (feedback) al sistema, permitiéndole alcanzar su objetivo”.¹⁰¹ Así todo “efecto” retroactúa sobre su causa y todo proceso debe ser concebido según un esquema circular.¹⁰²

Resumiendo, el modelo de comunicación de Shannon es lineal y se opone al circular y retroactivo de Wiener.¹⁰³ La Escuela de Palo Alto reacciona contra el primero y se identifica más con el segundo.

Para Winkin la teoría matemática de la comunicación presenta un modelo telegráfico, el modelo con el que se identifica la Escuela de Palo Alto es un modelo orquestal. La diferencia entre ambos puede comprenderse siguiendo al autor retomado a lo largo de este punto:

“En varios miembros de la universidad invisible hallaremos el desarrollo de una analogía entre la comunicación y una orquesta que esté tocando (...) La analogía de la orquesta tiene la finalidad de hacer comprender cómo puede decirse que cada individuo participa en la comunicación, en vez de decir que constituye el origen o el fin de la misma (...) En este sentido podríamos hablar de un modelo orquestal de la comunicación, por oposición al “modelo telegráfico”. El modelo orquestal, de hecho vuelve a ver en la comunicación el fenómeno social que tan bien expresaba el primer sentido de la palabra, tanto en francés como en inglés: la puesta en común, la participación, la comunión”.¹⁰⁴

⁹⁹ *Ibidem.* p, 24.

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ *Ibidem.* p, 14.

¹⁰² *Ibidem.*

¹⁰³ *Ibidem.* p, 15.

¹⁰⁴ *Ibidem.* p, 24-25.

5.1.1 Watzlawick: La imposibilidad de no comunicar

Paul Watzlawick es un autor fundamental de la Escuela de Palo Alto y muy interesante para pensar las características de la comunicación en la Capoeira. Retomamos en este trabajo el primero de sus cinco axiomas exploratorios de la comunicación del libro “Teoría de la Comunicación Humana”, obra con la que comparte autoría con Janet Beavin Bavelas y Don D. Jackson.

El primero de los axiomas, aparece como una generalidad importante en lo que respecta al grueso de la teoría de la Universidad Invisible. Por el mismo vemos que no es posible no comunicar.

Siguiendo a Watzlawick las unidades de comunicación son conductas. Al revés: la conducta es la unidad de la comunicación. El autor llama mensaje a cualquier unidad comunicacional singular y una serie de mensajes intercambiados entre personas constituye una interacción. Esa secuencia a la que se refiere con el término interacción es mayor que un único mensaje, pero no infinita.¹⁰⁵

Watzlawick acepta que toda conducta es comunicación y al aceptar esto ya no se tiene una unidad-mensaje monofónica, sino más bien un conjunto de muchos modos de conducta (verbal, tonal, postural, contextual, etc.).¹⁰⁶

La imposibilidad de no comunicar, como primer axioma de la comunicación queda clara, con la siguiente explicación del autor:

“(…) no hay nada que sea lo contrario de conducta. En otras palabras, no hay no-conducta o para expresarlo de modo aún más simple, es imposible no comportarse. Ahora bien, si se acepta que toda conducta en una situación de interacción tiene un valor de mensaje, es decir, es comunicación, se deduce que por mucho que uno lo intente, no puede dejar de comunicar. Actividad o inactividad, palabras o silencio, tienen siempre valor de mensaje: influyen sobre los demás, quienes, a su vez, no pueden dejar de responder a tales comunicaciones y, por ende, también comunican”.¹⁰⁷

5.1.2 Ritual y performance, el caso Goffman

Toda la propuesta de Goffman puede ser leída desde un lente comunicativo, sus aportes resultan muy interesantes para enriquecer la reflexión sobre la comunicación.¹⁰⁸ Erving Goffman estudió sociología en la Universidad de Toronto y no gustaba de ser etiquetado en ninguna corriente de pensamiento, pero suele ser ubicado tanto en la corriente del Interaccionismo simbólico como dentro de la aquí retomada Escuela de Palo Alto.¹⁰⁹

Para Marta Rizo García, autora que analiza las principales aportaciones de este autor de la Universidad Invisible, el interés básico de Goffman fue conseguir la aceptación del área

¹⁰⁵ Watzlawick, Paul; Bavelas Janet y Jackson Don (1991), Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas, Barcelona, Editorial Herder. p, 49.

¹⁰⁶ *Ibidem.* p, 50.

¹⁰⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁸ Rizo García, Marta (2011), De personas, rituales y máscaras. Erving Goffman y sus aportes a la comunicación interpersonal. p, 8-9.

¹⁰⁹ *Ibidem.* p, 4.

“cara a cara” que el mismo bautiza: “orden de interacción”, como analíticamente viable. Para Rizo García “a Goffman le preocupó describir algunas situaciones cara a cara que permitieran reconocer a este orden de comunicación, el de la interacción cotidiana, como un objeto de estudio legítimo (...)”.¹¹⁰

Sin embargo los estudiosos de Goffman, también advierten una ambivalencia en él. Siguiendo a Manuel Herrera Gómez y Rosa María Soriano Miras, “por una parte, concentra su atención en la interacción cara a cara. Por otra, declara querer abrir “una de las perspectivas sociológicas mediante la que se puede estudiar la vida social” a través de la elaboración de “un esquema de referencia que pueda utilizarse en el análisis de todo sistema social, ya sea familiar, industrial o mercantil””.¹¹¹

Siguiendo también a estos últimos, en la introducción de *Interaction Ritual*, obra del autor de Palo Alto aquí retomado, “Goffman señala que el objeto de su análisis no es el individuo y su psicología, sino “las relaciones sintácticas existentes entre los actos de personas que se encuentran directamente en contacto””.¹¹²

Con esto finalizamos la breve presentación del autor. Goffman presenta una obra rica y compleja. En este análisis de la comunicación en el arte de la Capoeira del grupo Oriaxé Rosario hacemos uso de dos de sus conceptos más relevantes: Ritual y Performance.

Ritual:

Siguiendo la bibliografía aquí trabajada en todas las obras más importantes de Goffman está presente la idea del carácter ritual de toda interacción cara a cara.¹¹³

En los estudios sobre Goffman de Marta Rizo García, la autora busca aquello que deriva de los conceptos del autor para la reflexión en torno a la comunicación. Con respecto al concepto de ritual, para Rizo García:

“Desde su perspectiva, más que un suceso extraordinario, el ritual es parte constitutiva de la vida diaria del ser humano, por lo que se puede decir que la urdimbre de la vida cotidiana está conformada por ritualizaciones que ordenan nuestros actos y gestos corporales. En este sentido, los rituales aparecen como cultura encarnada, interiorizada, hecha cuerpo, cuya expresión es el dominio del gesto, de la manifestación de las emociones y la capacidad para presentar actuaciones convincentes ante los otros con quienes interactuamos”.¹¹⁴

La autora citada, deriva ideas importantes para el campo de la comunicación del concepto de ritual de Goffman. Siguiendo a Goffman, ella dice que el ritual además de ser un código de conducta, es un complejo de símbolos, porque transmite información significativa para otros. Además vincula a los rituales con los movimientos del cuerpo, con la kinésica, es decir, el ámbito de la gestualidad y los movimientos corporales; y la proxémica, es decir, el uso del espacio en la interacción, en el sentido de que la ritualización actúa sobre el cuerpo

¹¹⁰ *Ibídem.* p, 4-5.

¹¹¹ Herrera Gómez, Manuel y Soriano Miras, Rosa María (2004). *La teoría de la acción social en Erving Goffman*, papers 73 (59-79), Universidad de Granada, Departamento de Sociología. p, 60.

¹¹² *Ibídem.* p, 75.

¹¹³ Rizo García, Marta. Op, cit. p, 4.

¹¹⁴ *Ibídem.* p, 6.

produciendo la obligatoriedad y asimilación de posturas corporales específicas en cada situación de interacción cara a cara específica.¹¹⁵

En vista del fuerte componente ritual que la bibliografía específica atribuye al arte de la Capoeira. El concepto de Goffman aparece como pertinente para pensar este factor en el análisis del caso de estudio seleccionado.

Performance:

Citando a Goffman en “The Presentation of Self in Everyday Life”, Herrera Gómez y Soriano Miras dicen que una de las características de la acción social es que siempre posee una dimensión comunicativa de “presentación de sí mismo”.¹¹⁶

Los autores también señalan la introducción de otra obra del autor de Palo Alto titulada “Behavior in Public Places (1963)”, diciendo que “Goffman indica que cuando las personas están la una ante la otra “puede funcionar no solo como instrumentos físicos, sino también como instrumentos de comunicación”, siendo las informaciones que los participantes emiten comunicaciones “incorporadas” (...).¹¹⁷

Si bien todo esto anterior tiene su relación; en referencia al concepto específico de performance, para Herrera Gómez y Soriano Miras:

“En las diferentes situaciones de interacción todo individuo se presenta a sí mismo, a través de sus acciones, que por ello son siempre comunicativas. Dicha acción tiene como finalidad presentar un determinado perfil de persona caracterizada por ciertos atributos positivos. Su intención es que tal pretensión de “identidad” sea tomada seriamente y, con tal fin, busca gestionar y controlar lo más posible -mediante sus acciones y comportamientos- la “impresión” que los otros recaban de él. Por tanto, la acción social siempre es performance, representación para un público (...) Goffman describe el esfuerzo y las estrategias que activan los individuos para presentar una imagen “idealizada” de sí mismos, esto es, ventajosa para ellos y veraz para los otros. En esta perspectiva, el actor social, como tradicionalmente ha sido concebido por la sociología (como actor portador de roles), se convierte en un “actor” en el sentido propio de la metáfora dramática”.¹¹⁸

Sobre ese actor de Goffman, los estudiosos del autor citados dicen que ese actor aparece como capaz de cooperar activamente con otros, pero también de “jugar a cooperar” o de ordenar manipulaciones en su contra.¹¹⁹ Recordemos sobre este punto lo que desarrollamos sobre la “mandinga” y la “malicia” en el fenómeno de la Capoeira. El parecido es rotundo. Los aportes de Goffman parecen ser certeros, esta vez para la interacción específica que en este trabajo abordamos.

Tenemos, siguiendo a estos académicos retomados, que la performance es un concepto asociado a que en las situaciones de interacción los individuos se presentan a sí mismos a través de sus acciones y que esta presentación, es una representación para un público. Ahora bien, podemos ampliar el concepto siguiendo al mismo Goffman en su obra “La presentación de la persona en la vida cotidiana”. En la misma pondrá performance entre paréntesis después de la palabra “actuación”. Para Goffman, performance es actuación y para él:

¹¹⁵ Ibídem. p, 7.

¹¹⁶ Herrera Gómez, Manuel y Soriano Miras, Rosa María. Op, cit. p, 62.

¹¹⁷ Ibídem. p, 62-63.

¹¹⁸ Ibídem.

¹¹⁹ Ibídem. p, 76.

“puede definirse como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes. Si tomamos un determinado participante y su actuación como un punto básico de referencia, podemos referirnos a aquellos que contribuyen con otras actuaciones como la audiencia, los observadores o los coparticipantes”.¹²⁰

También en ese mismo texto, Goffman explica: “He estado usando el término “actuación” para referirme a toda actividad de un individuo que tiene lugar durante un periodo señalado por su presencia continua ante un conjunto particular de observadores y posee cierta influencia sobre ellos”.¹²¹ Ahí introduce ligado a este de actuación/performance, el concepto de “fachada” o “front”. Para Goffman la fachada es la parte de la actuación del individuo que funciona regularmente de modo general y prefijado, a fin de definir la situación con respecto a aquellos que observan dicha actuación. Distingue también las partes normales de la fachada: En primer lugar habla del “medio” o “setting” por lo cual se refiere al mobiliario, decorado, equipos y elementos del trasfondo escénico que proporciona el escenario donde se desarrolla la acción humana. En segundo lugar habla de la “fachada personal” que son los otros elementos de la dotación expresiva, son lo que se identifican íntimamente con el actuante mismo y que naturalmente le siguen a donde vaya. Entonces, parte de la fachada personal serían, por ejemplo: las insignias del cargo o rango, el vestido, el sexo, la edad y las características raciales, el tamaño y el aspecto, el porte, las pautas de lenguaje, las expresiones faciales, los gestos corporales, etc.¹²²

También muy importante, ligado a la presentación de las personas en cualquier situación de interacción es como vemos siguiendo a Herrera Gómez y Soriano Miras que “el individuo posee una multiplicidad de sí mismos sociales (o de roles). En un contexto de interacción determinado, está llamado a jugar y a identificarse en un rol particular, dejando al resto en un estado de “latencia””.¹²³ Ligado específicamente a la performance en Goffman, para estos dos autores: “La asunción de una distancia de rol es necesaria para gestionar las tensiones que siempre, en cualquier medida, caracterizan a la performance de un actor ante un público”.¹²⁴

Siguiendo los estudiosos de Goffman, traídos al análisis, decimos que el actor jamás es del todo consciente y “dueño” de su propia performance. En referencia a esta cuestión y en su interpretación de Goffman, indican:

“Por eso distingue entre las comunicaciones que el actor transmite intencionalmente y las expresiones que “deja entrever”. Las primeras son acciones dotadas de sentido desde el punto de vista del sujeto. Sin embargo, las segundas comprenden una amplia gama de acciones que los observadores pueden considerar sintomáticas del actor. Estas últimas acciones tratan todos aquellos aspectos del comportamiento no verbal más difíciles de controlar o disimular, a través de los cuales los interlocutores “pueden servirse como medio para verificar la verdad de cuanto es transmitido por los aspectos controlables””.¹²⁵

La performance estaba ligada a la actuación, a la presentación de la persona a través de sus acciones en interacciones específicas. En este último punto traído a cuestión, donde profundizamos en cómo los actores transmiten las informaciones en esas presentaciones

¹²⁰ Goffman, Erving (1997), La presentación de la persona en la vida cotidiana, Buenos Aires, Amorrortu. p, 27-28.

¹²¹ *Ibidem.* p, 33-34.

¹²² *Ibidem.* p, 33-39.

¹²³ Herrera Gómez, Manuel y Soriano Miras, Rosa María. Op, cit. p, 66.

¹²⁴ *Ibidem.* p, 76.

¹²⁵ *Ibidem.* p, 63.

ante los públicos que realizan, aparece una importante cuestión a considerar. En este sentido los aspectos no verbales, donde reside el énfasis de nuestro análisis, son difíciles de controlar o de disimular.

En línea, retomando a Goffman en su obra "Forms of Talk" Herrera Gómez y Soriano Miras indican que la dimensión no verbal funciona como un "canal complementario" de la comunicación, permitiendo la recepción mediante señales visibles de la dirección de la mirada, de las expresiones faciales, de la posturas, etc.¹²⁶ A su vez, basándonos en escritos del mismo Goffman, puede observarse que para él la expresión no verbal refiere a comunicaciones que emanan del individuo, que son más teatrales y presumiblemente involuntarias. Aspectos ingobernables a considerar para controlar la validez de lo transmitido por los aspectos gobernables (lo verbal).¹²⁷

Eso último no mancha lo aprovechable del concepto. La idea de performance resulta interesante para ser aplicada a la reflexión del fenómeno de la Capoeira, incluso en este contrapunto, recordando la predominancia de lo no verbal en este arte.

En línea con esta última parte de los aspectos más o menos controlables. Para Herrera Gómez y Soriano Miras, siguiendo a Goffman "el individuo no solo trata de acreditar una cierta imagen de sí; contextualmente, siempre proyecta una propia "definición de la situación"". ¹²⁸ Sobre este tema, para Marta Rizo García "en todos los casos, dice Goffman, el objetivo del actuante es proponer una definición de la situación que presente cierta estabilidad, que no introduzca una ruptura en la interacción". ¹²⁹

Para agregar otro dato de valor a la cuestión de la definición de la situación, siguiendo al mismo Goffman:

"(...) La información acerca del individuo ayuda a definir la situación, permitiendo a los otros saber de antemano lo que él espera de ellos y lo que ellos pueden esperar de él. Así informados, los otros sabrán cómo actuar a fin de obtener de él una respuesta determinada. (...) Si no están familiarizados con el individuo, los observadores pueden recoger indicios de su conducta y aspecto que les permitirán aplicar su experiencia previa con individuos aproximadamente similares al que tienen delante o, lo que es más importante, aplicarle estereotipos que aún no han sido probados".¹³⁰

Esto de la definición de la situación encuentra relación con lo señalado al respecto de que el actor aparece como capaz de cooperar con otros, pero también de "jugar a cooperar" o de ordenar manipulaciones en su contra. Siguiendo a Goffman:

"Independientemente del objetivo particular que persigue el individuo y del motivo que le dicta este objetivo, será parte de sus intereses controlar la conducta de los otros, en especial el trato con que le corresponden. Este control se logra en gran parte influyendo en la definición de la situación que los otros vienen a formular, y él puede influir en esta definición expresándose de modo de darles la clase de impresión que habrá de llevarlos a actuar voluntariamente de acuerdo con su propio plan. De esta manera, cuando un individuo comparece ante otros, habrá por lo general alguna razón para que movilice su actividad de modo que esta transmita a los otros una impresión que a él le interesa transmitir".¹³¹

¹²⁶ Herrera Gómez, Manuel y Soriano Miras, Rosa María. Op, cit. p, 72.

¹²⁷ Goffman, Erving. Op, cit. p, 14-20.

¹²⁸ Herrera Gómez, Manuel y Soriano Miras, Rosa María. Op, cit. p, 63.

¹²⁹ Rizo García, Marta. Op, cit. p, 7.

¹³⁰ Goffman, Erving. Op, cit. p, 13-14.

¹³¹ *Ibidem*. p, 15-16.

Para concluir la explicación de la performance en Goffman añadiremos un último dato. Siguiendo a los ya mencionados Manuel Herrera Gómez y Rosa María Soriano Miras:

“Algunas situaciones- como en las cárceles- presentan una estructura interactiva más “determinista” que deja poco espacio a las estrategias negociadoras de los individuos, mientras que otras permiten mayores márgenes de acción y de performance. Sin embargo, incluso en las situaciones más rígidamente predefinidas tales definiciones siempre deben ser renegociadas (...)”.¹³²

La performance de Goffman aparece como un concepto lleno de aristas para aplicar al análisis del caso de estudio. Certero para reflexionar en torno a cómo es que los informantes seleccionados entienden, entre otros elementos, la teatralidad, la mandinga, la interacción corporal y la presentación de sí mismos, en la específica situación de un jogo en un roda.

5.2 Una semiótica general para pensar la Capoeira

Para Susana Frutos “En el campo de lo comunicacional, podemos afirmar que los estudios sobre el significado (...) nutren gran parte de la investigación y participan activamente en la constitución de la especificidad del mismo”.¹³³

Hablar de significados nos remite a hablar de signos, semiótica, semiología, entre otras cuestiones. En los trabajos que se incluyen estas cuestiones, generalmente suele remitirse a autores como Saussure y Peirce. Ineludibles en estas temáticas. Sin embargo, este análisis propone utilizar en el tratamiento de estos tópicos, la teoría de los signos de Baruch Spinoza, siguiendo la interpretación que Gilles Deleuze hace de su obra.

En el texto “En medio de Spinoza”, Deleuze entiende a la semiología como “la teoría de los signos”. Ahí nos dice que Spinoza tiene algo para decirnos dentro del proyecto de una “semiología general”.¹³⁴ La manera en la que Spinoza entiende los signos para Deleuze, es muy diferenciada de la concepción del ya nombrado Saussure y será muchas veces puesta en juego con la de Peirce, pero sin dudas dicha concepción es única y muy interesante para los objetivos de esta tesina.

Deleuze explica cómo entiende los signos Saussure:

“Saussure tenía un principio muy simple. No digo que no lo complique, lo complica mucho. Pero el principio muy simple de Saussure es aproximadamente este: los signos son ante todo una entidad convencional. En absoluto digo que era su única tesis, es una especie de punto de partida que le permite a Saussure situar su semiología. Es decir que el signo tiene una relación convencional con aquello que significa. Una relación de institución y no una relación natural. ¿Que sería una relación natural? Sería una relación de semejanza, una relación de continuidad. Pero aquí se trata de una relación puramente convencional: decido por convención que tal palabra remite a tal cosa. Ven, es el famoso principio de la arbitrariedad del signo (...) Así pues, naturaleza convencional del signo”.¹³⁵

¹³² Herrera Gómez, Manuel y Soriano Miras, Rosa María. Op. cit. p. 63-64.

¹³³ Frutos, Susana (2013), Tradiciones, límites y tensiones en las nuevas tramas del estudio de la comunicación, Raimondo, N. y Reviglio, C. comps. Territorios de la comunicación, Ciespal, Quito. 2013. p. 14.

¹³⁴ Deleuze, Gilles (2008), Deleuze en medio de Spinoza. Cactus. Buenos Aires. p. 254.

¹³⁵ *Ibidem*. p. 255.

Entonces, para Saussure el signo es arbitrario, una convención. Es algo que tiene una relación convencional con aquello que significa. Por ejemplo: la palabra berimbau remite al instrumento tradicional de la Capoeira, aquel palo con la calabaza seca y el alambre como cuerda. No hay nada en dicha palabra que sea semejante a aquel instrumento descrito. ¿Porque bajo la concepción de Saussure le decimos Berimbau a eso? Porque es una convención, nos hemos puesto de acuerdo que la palabra berimbau, significa eso, el instrumento. Ese es el principio del signo en Saussure, el signo tiene una relación convencional con lo que significa. Es lo que se conoce como el principio de la arbitrariedad del signo.

Sobre Peirce, Deleuze dice que “no se contenta en absoluto con este carácter convencional, siquiera para delimitar a grosso modo el campo de los signos, el dominio de los signos”.¹³⁶ Cuando habla sobre Peirce señala una observación que le resulta de importancia. Explica ahí que una palabra posee una doble relación: Por un lado con la cosa designada, con un designado. Pero por el otro lado, una palabra tiene uno o varios significados. Esto lo señala con un ejemplo: “Imaginen una lengua, pues las hay, que tuviera dos palabras para designar “buey vivo” y “buey muerto”. “Buey vivo” y “buey muerto” no son la misma palabra. El designado es el mismo, pero hay dos significados, hay dos palabras”.¹³⁷

Esto último que surge cuando Deleuze habla de Peirce tiene un nivel superior que el carácter convencional del signo:

“En otros términos, si se dice que entre una palabra y su designado existe una relación convencional, eso no quiere decir que necesariamente exista una relación convencional entre la palabra y su significado. ¿Por qué? Porque las divisiones de lo significado no preexisten a la división de las palabras. Lo significado se divide según las mismas leyes que las propias palabras. Se dirá que hay isomorfismo. En términos técnicos, se hablara de un isomorfismo del signo y de lo significado. Eso supera la relación convencional”.¹³⁸

Para Deleuze el carácter convencional del signo no es una buena manera de definir los signos. En su interpretación sobre Spinoza, dice que este diría tres cosas del signo y lo convencional no es más que una consecuencia de ellas y no lo que lo determina.¹³⁹

Esas tres cosas que diría de los signos. Son las tres características de los signos para Spinoza, según Deleuze: Variabilidad, Asociatividad y Equivocidad.

Siguiendo a Deleuze sobre la primera de estas características, la variabilidad:

“El primer carácter que Spinoza fija para los signos es lo contrario de la fijeza. A saber su fundamental variabilidad. Cada quien reclama un signo, y los signos de uno son diferentes a los de otro. Lo que es signo para ti, no es signo para mí.

Es ya por eso que el dominio de los signos se distinguirá muy groseramente (...) de los derechos de la naturaleza. Las leyes de la naturaleza no varían para cada uno. Los signos varían para cada uno, según el temperamento de cada uno”.¹⁴⁰

Vivimos en un dominio de variabilidad fundamental de los signos. Todos, vivimos todo el tiempo, en la cotidianeidad, todos los días, reclamando signos constantemente. Al respecto Deleuze señala ejemplos, sencillamente geniales:

¹³⁶ Ibídem.

¹³⁷ Ibídem. p, 256.

¹³⁸ Ibídem.

¹³⁹ Ibídem.

¹⁴⁰ Ibídem. p, 257-258.

“Dime que me amas” es “dame un signo”. “¡Oh, no me amas! ¿Por qué me miras así? ¿Qué es lo que te he hecho?” Esa es la vida de los signos. “Pareces de mal humor”. “Pero no”, dice el otro. “Sí, sí, pareces de mal humor”. “No, te lo juro”. “Si, si, pareces de mal humor”, etc, etc y allí vamos.

(...) Los niños (...) reclaman signos todo el tiempo. Ellos mismos están condenados a los signos, hacen signos. Cuando tienen hambre se ponen a llorar. Todo eso es ciertamente un mundo de signos. “¿Que quiere decir el bebe? ¿Está contento? ¿No está contento?” No salimos de esa vida”.¹⁴¹

Con respecto al segundo carácter, la asociatividad. Siguiendo a Deleuze:

“(…) el signo es un elemento que siempre está tomado en cadenas de asociación. Ven que desde entonces, este segundo carácter es un poco más profundo que el precedente. ¿Por qué? Porque sin duda el hecho de que el signo esté siempre tomado, que sea inseparable de cadenas asociativas es lo que va a explicar que sea fundamentalmente variable. Pues si el signo es inseparable de las cadenas asociativas en las que entra, variara forzosamente según la naturaleza de la cadena”.¹⁴²

En este nivel, nos dice Deleuze, Spinoza sitúa el lenguaje. El lenguaje no se define como un sistema de signos convencionales. Siguiendo la Clase VIII de “En medio de Spinoza”: “El lenguaje no es el signo sino la cadena asociativa en la cual entra el signo. Hay que llamar “lenguaje” al conjunto de las cadenas asociativas en las que entran los signos”.¹⁴³

Para Spinoza hay una asociación entre la palabra y la cosa. Pero nos dice que no hay que aislar esta asociación, porque al hacerlo se pierde algo. Se pierde todo el tejido, toda la red de asociaciones más profundas entre la cosa designada por una palabra y la otras cosas. El lenguaje para Spinoza no puede ser pensado al nivel de una palabra aislada y de lo que designa, solo puede ser pensado bajo la relación entre las palabras en tanto remiten a relaciones entre cosas. Así, hay también relación convencional entre las cosas, sí; pero hay también isomorfismo de las relaciones entre las palabras y las relaciones entre las cosas.¹⁴⁴

Las cadenas asociativas son aquellas que unen las cosas como nosotros unimos las palabras. Una palabra está tomada en una serie asociativa con otras palabras y estas relaciones son isomórficas a las relaciones de las cosas. Deleuze nos da un ejemplo: el campesino cuando escucha la palabra “caballo” piensa en el arado, pero el soldado que escucha “caballo” piensa en la guerra, en ponerse su armadura, etc. Así, no puede ser la misma palabra por ha sido tomada de diferentes cadenas asociativas.¹⁴⁵ Por eso el signo era variable en la primera característica, porque es inseparable de la asociatividad, su segunda característica.

Con respecto a la última de las tres características, la equivocidad. Para Deleuze “en nuestra vida cotidiana no dejamos de decir, pasamos nuestro tiempo diciendo: “ah, sí de acuerdo, ¿pero en qué sentido dices eso?”. Las palabras tienen varios sentidos, tienen muchos sentidos”.¹⁴⁶

Deleuze nos dice “La equivocidad es exactamente esto: un signo posee varios sentidos sin relación entre sí (...) Desde un cierto punto de vista el lenguaje de la analogía remite a lo

¹⁴¹ *Ibidem*. p, 258.

¹⁴² *Ibidem*. p, 259-260.

¹⁴³ *Ibidem*. p, 260.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ibidem*. p, 260-261.

¹⁴⁶ *Ibidem*. p, 263.

mismo, cualquiera sean las diferencias: una palabra posee varios sentidos; esos sentidos no existen sin relación unos con otros, es decir tienen relaciones analógicas”.¹⁴⁷

El sentido equívoco de los signos viene de ahí, de los varios sentidos que estos poseen.

Si bien en la segunda característica se introduce el lenguaje, y los ejemplos giran en torno más a las palabras. En general, a lo largo de la obra aquí retomada, los signos remiten a cualquier cosa. Palabras, el llanto de un bebé, la impresión sobre el aspecto de una persona que deriva en una discusión sobre su estado de ánimo, son signos. Cualquier cosa que signifique algo bajo la consideración de su variabilidad, asociatividad y equívocidad, puede ser un signo. Así, resulta una interesante teoría para analizar las entrevistas realizadas a los informantes del Grupo Oriaxé Rosario y pensar los juegos en las rodas de Capoeira.

Siguiendo a Deleuze, para Spinoza, este mundo de los signos en el que vivimos se trata de un problemático modo de vida. No está bien, reclamar continuamente signos que son equívocos. Se trata de una vida triste. No podemos conocer realmente en un mundo así.¹⁴⁸

Para Deleuze, Spinoza quiere sacarnos de un mundo así. Spinoza quiere sacarnos del mundo de los signos que es un mundo variable, asociativo y equívoco, para llevarnos al mundo de la luz. Esto no se trata de volver claros los signos, porque los signos no pueden ser aclarados, naturalmente son variables, asociativos y equívocos, es su naturaleza serlo, según toda esta teoría. Spinoza quiere desviarse del mundo de los signos y conquistar otro mundo, que es el mundo de la luz. En oposición al mundo de los signos con sus tres mencionadas características el lenguaje de este otro mundo sería un lenguaje de expresiones constantes, sistemáticas y unívocas. Unívocas ante todo. Es decir, compuesto de expresiones en las que cada término (y ya no cada signo, porque el signo es equívoco) tendría un sentido y no más que un sentido.¹⁴⁹

Es necesario explicar mejor eso del “lenguaje unívoco”. Sobre apelar a un lenguaje así, para Deleuze:

“Es comprometerse a construirlo. No está dado completamente hecho. Hacer un lenguaje unívoco no es en absoluto escoger un sentido para una palabra diciendo que ese es el único sentido (...) Siempre podría invocar un sentido original y decir que la palabra no tendrá más que ese sentido. No tiene mucho interés, porque será una decisión arbitraria, convencional. Eso no impedirá que la palabra continúe siendo de tal naturaleza que tenga varios sentidos posibles, aun si olvido los otros sentidos. Comprendan que hace falta una creación extraordinaria para inventar términos e inventar sentidos tales que esos términos no tengan más que un sentido posible. Todo eso está enteramente por inventarse”.¹⁵⁰

Este es quizás uno de los puntos más difíciles de comprender de esta teoría, es complejo, no es sencillo. Pero Deleuze cierra esta cuestión con más contundencia y a buena fuerza de resumen, dice: “Entonces, un lenguaje de la univocidad no es un lenguaje completamente hecho que excluye la equívocidad. Es un lenguaje a crear a partir de nuestro lenguaje de tal manera que nos saque de la equívocidad”.¹⁵¹ El descartar la equívocidad fundamental de nuestro lenguaje en pos de una formación de expresiones unívocas implica como ya mencionamos: creación.¹⁵²

¹⁴⁷ *Ibidem.* p, 264.

¹⁴⁸ *Ibidem.* p, 266.

¹⁴⁹ *Ibidem.* p, 280-281.

¹⁵⁰ *Ibidem.* p, 281-282.

¹⁵¹ *Ibidem.* p, 282.

¹⁵² *Ibidem.* p, 284-285.

Para comprender cómo se alcanza el mundo de la luz es necesario abordar los diferentes tipos de signos en Spinoza. En primera instancia, se distinguen tres tipos y cada uno de estos posee las tres características o caracteres que definen a los signos. Siguiendo a Deleuze “Los tres tipos no son lo mismo que los tres caracteres”.¹⁵³

En este desarrollo teórico, habíamos dicho que cuando hablábamos de signo, nos referíamos a una generalidad de cosas muy grandes. Esta apreciación se confirma cuando Deleuze explica que entendería por signo Spinoza, al abordar el primer tipo de signo.

Para explicar el primer tipo de signo hay que saber que siguiendo al autor, para Spinoza un signo son las percepciones que tenemos. Nuestras percepciones son signos. Estas percepciones son entendidas como efectos, como impresiones. Hay que saber también que las percepciones son afecciones, eso es lo mismo para Spinoza. Su teoría de la percepción es sencilla: la percepción o a la afección es una impresión del cuerpo exterior sobre el propio cuerpo.¹⁵⁴

Para Spinoza, siguiendo a Deleuze, esa impresión del cuerpo exterior sobre el propio cuerpo, el percibir a través de esos efectos, ignorando las causas de ese efecto, es decir, ignorando como es producida la impresión es el primer tipo de signo: los “signos-impresiones”.¹⁵⁵

Los signos-impresiones, en comparativa con la clasificación de Peirce, reciben también el nombre de “indicativos”. Porque este primer tipo de signo indica y enseña más sobre la naturaleza del propio cuerpo afectado que de la naturaleza del cuerpo afectante, que la causa misma. El signo-impresión o signo indicativo es un signo separado de su causa. Estamos ante un primer tipo de signo que nos enseña e indica más estados de nuestro propio cuerpo que de la naturaleza de las cosas. Ejemplo: El sol actúa sobre el propio cuerpo, sabemos que el sol calienta nuestro cuerpo, pero no conocemos que hace que el sol actúe así sobre él. No lo sabemos porque para conocer eso habría que conocer al sol por sí mismo, pero en este mundo de los signos y bajo los signos-impresiones o signos indicativos, sólo conocemos más la propia naturaleza del cuerpo afectado que a del cuerpo afectante.¹⁵⁶

Estamos limitados, nos dice Deleuze, como no tenemos idea de las causas, como todo se reduce a las impresiones de las cosas sobre nuestro cuerpo, el hombre, generalmente, tiene la idea de que la impresión contiene el secreto de todo. Siguiendo el ejemplo anterior: el sol está hecho para calentarnos.¹⁵⁷

Esto último nos lleva a lo que el autor menciona como el “mito de las causas finales”. Vivimos en un mundo en el que tenemos la impresión no solamente de que las cosas están hechas para nosotros sino también que alguien las comanda o que ellas nos comandan a nosotros en función de un bien. Ejemplo continuado: el sol diciéndonos “caliéntate con mis rayos”. Las causas finales nos llevan a los signos imperativos, la segunda categoría de la clasificación. La ilusión de la finalidad realiza el pase del signo indicativo al signo imperativo.¹⁵⁸

¹⁵³ *Ibidem.* p, 285.

¹⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁵ *Ibidem.* p, 285-286.

¹⁵⁶ *Ibidem.* p, 286-287.

¹⁵⁷ *Ibidem.* p, 287.

¹⁵⁸ *Ibidem.* p, 288.

En este punto Deleuze señala que las finalidades son el único medio de evadirse en el mundo de los signos. Para el autor, las finalidades son el veneno del mundo porque son las mismas las que distribuyen los órdenes y las obediencias. Por ellas, no paramos de obedecer, mandar y/o las dos cosas a la vez.¹⁵⁹

Viviendo en un mundo donde los signos entran en un régimen de variabilidad, asociatividad y equivocidad, el sentido de las palabras no se deja de multiplicar. Esto hace que el mundo sea uno en el que las cosas y las palabras están perpetua y necesariamente por interpretarse. Y que se interpreten quiere decir que los signos son equívocos. Hay que interpretar porque los signos son equívocos. Cualquier cosa que se diga se interpreta. La gente de la interpretación son personas que jamás viven las cosas por las cosas mismas. Siempre hace falta que una cosa les recuerde a otra. Esto trata del tercer tipo de signos: los signos interpretativos.¹⁶⁰

Las tres características y los tres tipos de signos describen la realidad del mundo de los signos.

Para emprender la desviación de este mundo y el camino al mundo de la luz, para desviarse del mundo equívoco donde no paramos de reclamar y emitir signos hacia un mundo de expresiones unívocas donde todo se dice en un único y mismo sentido, hay que explicar un cuarto tipo de signo.

En la Clase IX de En Medio de Spinoza Deleuze comienza explicando la naturaleza y la función de este cuarto tipo de signo:

“Es decir, si en el mundo de los signos hubiera signos lo suficientemente extraños para darnos no la certeza, sino la posibilidad de salir. De seguro serían aún equívocos, serían completamente equívocos, puesto que por un lado formarían parte plenamente del mundo de los signos. Pero por otro lado nos darían, si supiéramos emplearlos, una especie de posibilidad de salir del mundo de los signos. Su supiéramos emplearlos... Y bien, yo tengo la impresión de que Spinoza existe constantemente en una especie de funcionalismo. Lo que le interesa realmente son las funciones, como las cosas pueden funcionar. Entonces (...) se trataría de signos que por su naturaleza serían signos, pero que por su función podrían hacernos salir de mundo de los signos”.¹⁶¹

El cuarto tipo de signo se diferencia de las percepciones. Las percepciones de las impresiones de un cuerpo exterior sobre el propio reciben también el nombre de “affectios” o afecciones. Estas van a contraponerse con los “affectus”, es decir, los afectos. Los afectos son el cuarto tipo de signo.¹⁶²

Las afecciones que experimento realizan la propia potencia. Esta última es entendida a lo largo de estas clases de Deleuze retomadas, como la capacidad de actuar. La potencia se efectúa bajo y a través de las afecciones que experimentamos en un momento determinado. El afecto es el aumento o la disminución de la potencia, es el pasaje. Afecto es el pasaje de una afección a otra pero no es una afección.¹⁶³

El afecto como es un aumento o una disminución de la potencia implica dos vectores. Un vector de aumento de la potencia y otro de disminución. Así, el cuarto tipo de signo, los afectos, recibe también el nombre de signos vectoriales. Estos son signos del aumento o la

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*. p, 288-290.

¹⁶¹ *Ibidem*. p, 296.

¹⁶² *Ibidem*. p, 297.

¹⁶³ *Ibidem*. p, 297-298.

disminución de la potencia. Como hay dos vectores los signos vectoriales o afectos son dos: alegría = aumento de potencia y tristeza = disminución de potencia. Alegría y tristeza son los signos vectoriales.¹⁶⁴

Como son dos vectores hay uno malo y otro bueno, uno repliega hacia el mundo de los signos y el otro nos da la posibilidad de desviarnos de él. Para Deleuze el buen vector es la alegría y es cuestión de posicionarse sobre este para tener una posibilidad de salir del mundo de lo equívoco.¹⁶⁵

Posicionarse en el vector alegría no pasa por divertirse o que las cosas nos importen menos, no pasa por despreocuparse de todo, decir eso sería muy simple. Posicionarse en el buen vector implica seleccionar las alegrías y siguiendo a Deleuze “seleccionar las alegrías, tanto como este en mí”,¹⁶⁶ eso significa que en la alegría también hay tristezas. No es sencillo. En la línea de la alegría hay tristeza y en la línea de la tristeza hay alegría, así están ritmadas. Pero las alegrías de las líneas no son de la misma naturaleza.¹⁶⁷

La línea de la tristeza es disminución de la potencia de actuar. Un afecto de disminución de potencia, un afecto de tristeza se experimenta cuando la afección que el propio cuerpo experimenta es la impresión de un cuerpo que no conviene con el propio. Eso disminuye la potencia de actuar. El odio es justamente el esfuerzo por destruir el objeto que nos afecta de tristeza. Suprimir ese objeto otorga una especie de alegría. La alegría que intervienen en la línea de la tristeza es una alegría sucia, es una alegría de imaginar o de hacer que se destruya la causa de la tristeza. Las alegrías de la línea de tristeza son indirectas o parciales.¹⁶⁸

Por el contrario, la línea de la alegría es la que se encadena a partir del encuentro de un cuerpo que conviene con el propio cuerpo. Que esto suceda impulsa nuestra capacidad de actuar. Bajo esta línea no hablamos de odio, hablamos de amor. Las alegrías de esta línea son alegrías completas y directas porque experimentamos alegría producto de la cosa misma. Nuestra potencia aumenta por ello. Por supuesto que en esta línea también hay tristeza. Las únicas tristezas en la línea de la alegría son las tristezas inevitables, ejemplo: el fallecimiento de un ser querido.¹⁶⁹

Es bajo la línea de la alegría que tenemos que situarnos para salir del mundo de los signos. Hay que seleccionar las alegrías. Para lograr esto, para meterse sobre el vector bueno, siguiendo a Deleuze:

- Primero hay que aplicar una regla simple: saber de qué somos capaces, es decir, evitar meterse en las situaciones que puedan llegar a ser fastidiosas para uno mismo. Ya que nosotros fabricamos nuestras tristezas (excepto las tristezas inevitables).¹⁷⁰
- Lo primero lleva a lo segundo. Buscar la línea de la alegría no quiere decir que busquemos placer. Quiere decir que busquemos encuentro con cuerpos que nos

¹⁶⁴ *Ibidem.* p, 298-299.

¹⁶⁵ *Ibidem.* p, 299-300.

¹⁶⁶ *Ibidem.* p, 300.

¹⁶⁷ *Ibidem.* p, 300-301.

¹⁶⁸ *Ibidem.* p, 301-302.

¹⁶⁹ *Ibidem.* p, 302.

¹⁷⁰ *Ibidem.* p, 303.

convienen.¹⁷¹ Es decir, cuyo encuentro de cuerpos, no derive en una disminución de la potencia de actuar sino todo lo contrario.

Quienes realicen la selección de las alegrías, siguiendo a los autores, pueden al menos estar mejor.¹⁷²

Si cumplimos con estos dos puntos no dejamos de aumentar nuestra potencia de actuar. Y así hay un momento variable, según cada quien, en el que se produce un salto. Deleuze dice al respecto:

“Uno ha acumulado su potencia a través de miles de rodeos, seleccionando su línea de alegría. Todo ocurre como si hubiera un momento de esta acumulación de potencia, a un cierto nivel x -puesto que es variable para cada uno- en que de cierta manera se podría decir que uno ha adquirido y posee su potencia. Es decir, la ha aumentado tanto, ha sabido aumentar tanto su potencia (...) que se diría que entra en posesión de ella”.¹⁷³

Podemos reconocer que alguien posee su potencia. Sobre dónde y cómo se da ese reconocimiento, el autor dice:

“En cualquier cosa. En su manera de caminar, en su manera de ser dulce, en su manera de ponerse furioso, en su encanto... no sé, no son cosas muy racionales en las que reconozco eso... en una especie de acuerdo consigo mismo”.¹⁷⁴

Acuerdo consigo mismo es una buena expresión para sintetizar o abordar la cuestión de “poseer la propia potencia de actuar”.

Cuando se posee la potencia algo cambia. El cambio que se produce es que ya no se conoce a los cuerpos exteriores por el simple efecto que tienen sobre el propio cuerpo ya que ese era el dominio de lo equívoco, sino que se los conoce bajo las relaciones que los constituyen en tanto esas relaciones se combinan con las relaciones que constituyen al propio cuerpo, al cuerpo de uno. Ya no se captan los efectos de un cuerpo sobre el propio sino composiciones entre un cuerpo y el de uno. Esto supone una enorme diferencia.¹⁷⁵

Con todo esto las personalidades cambian totalmente de sentido y el mundo se vuelve una composición de composición de relaciones al infinito. Y en línea con esto y muy importante: “(...) ninguna individualidad se perderá, puesto que cada relación, cada proporción de movimiento y de reposo posee su estilo, que me hace decir: “Ah sí, es fulano”, “Ah sí, es tal cosa”, “Ah sí, es el Atlántico, no es el mediterráneo”, “Ah sí, es esto, no es aquello”.¹⁷⁶

Podemos decir sobre el aumento de potencia, la posesión de la propia potencia y los cambios que resultan de ello que según Deleuze “a través de una especie de brinco, de salto, puedo elevarme a la comprensión de algo común, que es una relación compuesta entre el cuerpo exterior y el mío”.¹⁷⁷

Con todos estos cambios a la hora de entender, comprender y relacionarnos con los cuerpos exteriores ya no estamos en el dominio de las afecciones o al nivel del encuentro con cuerpo exterior sobre el mío del cual derivan afectos. Estamos, con estos cambios, en un nivel distinto de composiciones de relaciones y relaciones compuestas. En este nivel las

¹⁷¹ *Ibidem.* p, 303-304.

¹⁷² *Ibidem.* p, 303.

¹⁷³ *Ibidem.* p, 304.

¹⁷⁴ *Ibidem.* p, 305.

¹⁷⁵ *Ibidem.*

¹⁷⁶ *Ibidem.* p, 309-310.

¹⁷⁷ *Ibidem.* p, 310.

propias ideas son necesariamente adecuadas. Porque esta vez las ideas ya no son aumentos o disminuciones de la potencia, afectos pasivos, sino que son acciones, afectos activos. Estos afectos activos son expresiones de la propia potencia y no solamente aumento o disminuciones de esa potencia.¹⁷⁸

En este nivel con la idea de las composiciones de relaciones entre dos cuerpos de los cuales uno es el propio y el otro un cuerpo exterior. Las ideas de composiciones de relaciones nos dan la causa de los efectos. Deleuze dice al respecto:

“Si un cuerpo tiene tal efecto sobre el mío, es o bien porque en sus relaciones se compone con las mías, o bien porque descompone mis relaciones (...) Tengo entonces la causa. La causa de los efectos de un cuerpo sobre el mío es la naturaleza de la composición de las relaciones entre los dos cuerpos o el acto por el cual el cuerpo exterior descompone mis relaciones. Esa es la causa. Si la idea inadecuada era una idea de un efecto separado de su causa -recibo el efecto y no tengo ninguna idea de la causa- vemos bien que este nuevo tipo de idea es necesariamente adecuado”.¹⁷⁹

Las ideas inadecuadas eran los signos. Ahora, producto de los cambios que producen el poseer la propia potencia de actuar, el nuevo tipo de idea por el que se capta relaciones entre dos cuerpos y nos da la causa de los efectos, se llama siguiendo a Deleuze “noción comunes”.¹⁸⁰

La noción común no es común simplemente por ser objetiva o invariable. Lo es por ser común a la parte y al todo. Ese es, siguiendo a Deleuze, el sentido que Spinoza le da a la noción común. El primer carácter de la noción común es que expresa la causa y el segundo es que es común a la parte y al todo. Por esto, las nociones comunes no pueden ser inadecuadas como sí lo eran los signos que eran ideas de un efecto separado de su causa. Las nociones comunes son necesariamente nociones adecuadas y solo pueden formarse cuando uno de los cuerpos que entra bajo la noción común es el propio cuerpo sino sería todo muy abstracto.¹⁸¹

Finalmente, con las nociones comunes, las alegrías acciones y las relaciones complementarias, pisamos lo adecuado y abandonamos lo inadecuado. En otras palabras, con las nociones comunes salimos del mundo de los signos. Siguiendo a Deleuze:

“Hemos salido del mundo de los signos. ¿Por qué? Una noción común es forzosamente unívoca. Hemos salido completamente de la equivocidad del signo. Cuando han alcanzado el dominio de las composiciones de relaciones, están en la univocidad. ¿Por qué las nociones comunes son forzosamente expresiones unívocas? Por una razón muy simple. Una vez más, ellas son comunes porque son comunes al menos a dos cuerpos. Desde entonces, siendo comunes al menos a dos cuerpos, se dicen en un único y mismo sentido del otro cuerpo y del mío. No pueden decirse en varios sentidos. (...) No puede haber equivocidad al nivel de las nociones comunes. Por una simple razón, que la equivocidad me dice que una misma cosa, un mismo término, una misma noción no se dice en el mismo sentido para la parte y para el todo, para esto y para aquello. Por el contrario, las nociones comunes no pueden tener más que un único sentido”.¹⁸²

Deleuze nos habla de los tres géneros de conocimiento en Spinoza. Hasta ahora hemos abordado los dos primeros. El primer género que hace referencia a las afecciones y a los

¹⁷⁸ *Ibidem.* p, 310-311.

¹⁷⁹ *Ibidem.* p, 311-312.

¹⁸⁰ *Ibidem.* p, 312.

¹⁸¹ *Ibidem.* p, 313-314.

¹⁸² *Ibidem.* p, 315.

afectos que derivan de ellas, es decir el mundo de los signos. El segundo género lo llama razón y hace referencia al conjunto de las nociones comunes unívocas y de los afectos activos que derivan de ellas. Con este segundo género salimos del mundo de los signos, estamos en terreno de univocidad, en el mundo de la luz. En el tercer género que falta sigue profundizando este nuevo mundo y si el segundo es razón, el tercero es para Deleuze: la intuición.¹⁸³

En el tercer género de conocimiento, superamos las nociones comunes con “esencias”. Hablamos de esencias o de los cuerpos considerados en sus esencias. Siguiendo al autor citado “Una noción común no nos da todavía una idea de la esencia de los cuerpos. En efecto, lo que nos da es una relación compuesta que conviene a un cierto número de cuerpos (...) la noción común no enuncia la esencia de ninguna cosa. Puesto que la esencia de una cosa es su potencia singular y no la relación común entre dos cosas”.¹⁸⁴

Aquí nos elevamos de las nociones comunes al conocimiento de las esencias singulares de cada cosa. Es en su individualidad, en su singularidad, que cada cosa tiene una esencia. Y la esencia es su grado de potencia tomado en sí mismo. Las nociones comunes son trampolines para llegar al conocimiento de las esencias. En este tercer momento cuando nos captamos a nosotros mismos en la propia esencia, a los cuerpos exteriores en sus esencias.¹⁸⁵

Ya muy filosófico, Deleuze nos dice que en este segundo y tercer género de conocimiento: experimentamos que somos eternos. Esa eternidad es parte de la experiencia personal, es algo muy ligado a “saber lo que vamos a hacer y lo que hacemos en la vida”. Conduciendo la vida y componiéndola de nociones comunes y de ideas esencias estamos más cerca de ser eternos, porque al morir es poco de sí lo que muere.¹⁸⁶

El mundo de los signos es parte de nuestra cotidianeidad, es difícil escapar a ellos, es parte de todas nuestras interacciones. Comportándonos ya emitimos signos y todo el tiempo, también los reclamamos. Es parte de la comunicación. Sin embargo también, Deleuze sobre Spinoza, teoriza una posibilidad de desviarse de este mundo y mantener interacciones precisamente no equívocas. Así, con el fin de proponer un análisis interesante a nivel de los significados es pertinente retomar la teoría de Deleuze-Spinoza para el análisis de nuestro caso de estudio.

5.3 Elementos de una comunicación no verbal

Hemos hablado de que en el mundo de los signos, los signos y los significados que todo el tiempo emitimos y reclamamos, son variables, asociativos y equívocos, lo que algo es para alguien no lo será para otra persona y ese algo puede tener varios sentidos, todo está por interpretarse. Así, siguiendo esta teoría, cada gesto, comportamiento y/o postura, cada conducta no verbal realizada no puede tener un significado particular, excepto que logremos desviarnos de este mundo cotidiano en el que vivimos al mundo de la luz: lugar de ideas unívocas con único sentido.

¹⁸³ *Ibidem.* p, 320.

¹⁸⁴ *Ibidem.* p, 319.

¹⁸⁵ *Ibidem.* p, 319-320.

¹⁸⁶ *Ibidem.* p, 320-322.

Algo similar ocurre (en primera instancia y solo en primera instancia) con la Escuela de Palo Alto que anteriormente desarrollamos o al menos pueden (inicialmente) ponerse de acuerdo en esta cuestión con Deleuze y Spinoza. Siguiendo a Winkin, para los autores de la Universidad Invisible:

“(…) no se puede aislar cada componente del sistema de comunicación global y hablar de “lenguaje del cuerpo”, “lenguaje de los gestos”, etc., asumiendo con ello que cada postura o cada gesto remite inequívocamente a una significación particular”. Como ocurre con los enunciados del lenguaje verbal, los “mensajes” procedentes de otros modos de comunicación carecen de significación intrínseca: sólo en el contexto del conjunto de los modos de comunicación, relacionado a su vez con el contexto de interacción, puede adquirir sentido la interacción”.¹⁸⁷

Hemos trabajado con autores para los que la significación en primera instancia no remite a significados particulares. Para Deleuze y Spinoza porque es parte de la cotidianidad que vivimos, para la Escuela de Palo Alto porque las significaciones dependen del contexto donde tengan lugar las interacciones. Sin embargo con esto no queremos decir que Palo Alto y Spinoza, piensen igual. Sintetizando: para ambos la significación no puede remitir a significados definidos o intrínsecos, pero lo que para Palo Alto se resuelve con un análisis de contexto, para Spinoza/Deleuze cualquiera sea el contexto, será un contexto de este mundo, y el mundo es naturalmente uno dotado de signos naturalmente equívocos. Coinciden en primera instancia, pero luego se distancian, mucho, mucho; en Spinoza es mucho más difícil llegar a sentidos unívocos, eso implicaría desviarnos del mundo tal y como es.

Ahora bien, en el ámbito de los modos de comunicación no verbal, hay mucha bibliografía que trabaja bajo concepciones teóricas y metodológicas de investigación muy diferentes a la de los autores ya desarrollados. Existen muchas obras que definen los diferentes elementos de una comunicación no verbal, autores que a través de estudios empíricos se animan a atribuir significados puntuales a gestos, posturas, movimientos y a armar esquemas clasificatorios. Estas también logran conceptos e ideas interesantes para interrogar, pensar y analizar la comunicación en el arte de la Capoeira. Este tipo de autores y obras son las que retomamos en este apartado.

En el trabajo donde María José Jiménez Páez estudia la comunicación en un grupo de Capoeira en Ecuador ofrece una clasificación de la comunicación no verbal de acuerdo al libro de Knapp “La comunicación no verbal, el cuerpo y el entorno”:

“Cinésica: movimientos del cuerpo realizados ya sea mediante las extremidades, expresiones faciales, gestos, conducta de los ojos y la postura.

Características físicas: referente al físico o forma del cuerpo del individuo, su presentación personal, sus rasgos físicos.

Conducta táctil: caricias, golpes, roces.

Paralenguaje: aspectos no somáticos del habla, como el tono, volumen, la voz, el ritmo, el timbre, los silencios.

Proxémica: análisis del uso y percepción del espacio personal.

Artefactos: objetos externos al cuerpo que actúan como estímulos en la comunicación.

¹⁸⁷ Winkin, Yves. Op, cit. p, 23.

Factores del entorno: elementos que influyen directamente en la comunicación.”¹⁸⁸

Iniciamos con esta clasificación e iremos relacionado y profundizándola con otros autores.

Proxémica o Cinésica (también puede encontrarse como Kinésica o Quinésica en otros textos) son conceptos recurrentes a la hora de pensar los elementos no verbales en la comunicación.

La Cinésica/Kinésica/Quinésica se trata de una disciplina. A grandes rasgos, estudia y refiere a los movimientos del cuerpo y a los gestos. Conducta de los ojos y posturas, son ejemplos del tratamiento bajo esta área.

En este punto no podemos dejar de profundizar en la cabeza y el rostro, foco de gran parte de la expresión no verbal. Para Leopoldo García y Tomás Motos “el rostro es ciertamente el más rico y el más sensible de los emisores corporales”.¹⁸⁹

Profundizando en la cuestión del rostro, siguiendo a los autores vemos que:

“Por el rostro nos mostramos a los demás. Las facciones y la expresión natural de la cara dan a la persona su individualidad, ya que es la parte del cuerpo más diferenciada morfológicamente y la más delicadamente modelada. Tal es así, que se puede afirmar que el rostro es la persona misma. De ahí que se utilicen las fotografías del rostro en pasaportes, carnés y otros documentos de identificación (...) La cara es la manifestación primitiva del yo. Es la imagen del individuo”.¹⁹⁰

La cara es portadora de los ojos. Gracias a ellos vemos a los demás y los demás nos ven. Para los autores citados, en las comunicaciones interpersonales, lo primero que los interlocutores contemplan mutuamente es justamente el rostro. Dicen que la cara es vidente, visible y vista. La potencialidad comunicativa de la misma se explica porque es en esa zona que se localizan los órganos de los principales sentidos.¹⁹¹

Para García y Motos “El rostro revela a nuestros interlocutores información cifrada en mensajes silenciosos”.¹⁹² Las expresiones de la cara se limitan a cambios: en la posición de los ojos, boca, cejas, músculos faciales y también en la sudoración frontal.¹⁹³

Sobre el rostro y la cabeza, resta hacer dos últimas consideraciones:

Por un lado, cuando García y Motos nos hablan de “técnicas de comportamiento facial” se refieren que los humanos estamos capacitados para alterar o controlar nuestras emociones. La cara es una zona especial en la comunicación de sentimientos y actitudes. Para los autores, no se suele liberar la expresión de los sentimientos, nos han educado para controlarlos, y mostrar máscaras en vez de rostros. Es siguiendo a Ekman y Friesen que dicen que hay reglas de exhibición de las expresiones faciales, lo cual permite la falsificación y el control de las mismas. Todo esto lo ilustran con un ejemplo: La sonrisa forzada “por educación” ante sucesos que producen frustración o rabia.¹⁹⁴

Por el otro lado está la cuestión de la mirada. Un elemento recurrente en la bibliografía específica de Capoeira. Al respecto, siguiendo a los autores que recientemente citados:

¹⁸⁸ Jiménez Páez, María José (2014), Estudio de la comunicación en el arte de la Capoeira: Caso Grupo Rumi Zumbi-Quito, Universidad Politécnica Salesiana Sede Quito. p, 14-15.

¹⁸⁹ García, Leopoldo y Motos, Tomás (1990), Expresión corporal, Editorial: Alhambra. p, 26.

¹⁹⁰ *Ibidem*. p, 25-26.

¹⁹¹ *Ibidem*. p, 26.

¹⁹² *Ibidem*. p, 27.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ *Ibidem*. p, 27-28.

“Mirar es tocar a distancia. Cuando hablamos miramos a los ojos de nuestro interlocutor para demostrar que el canal de comunicación continúa abierto.

Que los ojos son un canal extraordinariamente adecuado y constantemente utilizado para transmitir múltiples y callados mensajes es un tópico común en la literatura”.¹⁹⁵

De todas las partes del cuerpo los ojos son la más importante a la hora de transmitir información. Mantener la mirada con alguien es prueba del deseo de iniciar una conversación. Por el contrario esquivar la mirada manifiesta una repulsiva al diálogo. Sin embargo, la mirada fija es un signo y un síntoma de amenaza. En la propia sociedad la mirada fija es tabú. No demorar demasiado la mirada en otras personas es señalado como una regla tácita sobre su manejo en lo cotidiano.¹⁹⁶

Refiriéndonos ahora a lo relativo a la proxémica, es decir al análisis del uso y percepción de los espacios personales, retomaremos las consideraciones de Marc-Alain Descamps.

Edward T. Hall fue pionero en tema de las distancias interpersonales con su libro “La dimensión oculta”. Sus estudios comienzan con el análisis de las distancias entre los animales. Partiendo de estos, con la ayuda de Träger establece distancias para sus estudios en los hombres. Descamps dice presentar de forma más sistematizada, los resultados empíricos de esos estudios.¹⁹⁷

Así, siguiendo al autor encontramos ocho tipos de distancias distintas:¹⁹⁸

1. Distancia íntima cercana (0 a 15 cm): Acá el contacto es real o muy cercano. Se percibe el calor del cuerpo del otro perfectamente. Los olores corporales son muy sensibles. Las ocasiones en las que se da esta distancia son las relaciones madre-hijo, las relaciones sexuales, los deportes de lucha, los medios de transporte desbordados en las horas pico, donde la situación es muy peligrosa por sus evocaciones.

2. Íntima lejana (15 a 45 cm): Aquí ya no existe el contacto. Es posible, recibir golpes sin ninguna previsión posible. Todavía es posible sentir el calor de un cuerpo y los olores corporales, como el aliento. Es la distancia de ocasiones como un niño acompañado de sus padres o cualquier otra situación familiar o conyugal. Es la distancia de los transportes públicos cuando las personas están cerca pero no pegadas y la de los ascensores.

3. Personal cerca (45 a 75 cm): La distancia de las relaciones de confianza. Uno puede ser tomado por sorpresa porque está al alcance de la mano. A esta distancia es raro sentir el calor de un cuerpo y los olores corporales, sólo se perciben en el caso de que sean muy fuertes. Es la distancia propicia para las confidencias y para la entrevista psicológica.

4. Personal lejana (0,75 a 1,25 m): En esta distancia uno ya no puede ser agarrado, está fuera de alcance, se tiene un territorio privado que libera de la influencia física. El calor de un cuerpo ya no se siente y si se perciben los olores se dice que la persona huele mal. Esta es la distancia de las personas desconfiadas que no permiten que nadie se les acerque más y la distancia para los asuntos personales. Acercarse a esta distancia es declarar que se tiene intenciones de confidencia.

5. Social cercana (1,25 a 2,10 m): Aquí se mantiene al otro a distancia. Uno está obligado a mirar a la otra persona por partes y si esto se deja notar parece insolente, es “mirar de

¹⁹⁵ *Ibidem.* p, 29.

¹⁹⁶ *Ibidem.*

¹⁹⁷ Descamps, Marc-Alain, *El lenguaje del cuerpo y la comunicación corporal*, Editorial: Deusto. p, 124-126.

¹⁹⁸ *Ibidem.* p, 126-128.

arriba abajo”. Es la distancia para la entrevista con un extraño, para los negocios con un cliente. Se mantiene la situación de extraños.

6. Social lejana (2,10 a 3,60 m): Se mantiene la distancia. Es necesaria una mirada constante ya que es el único vínculo con la otra persona. Desviar la mirada es una prueba de huida, es la mirada huidiza. Es la distancia de las relaciones formalistas e impersonales o de pequeños grupos.

7. Pública cercana (3,60 a 7,50 m): A esta distancia no se puede ya determinar el color de los ojos, la cabeza parece más pequeña, el cuerpo pierde su volumen y parece plano más allá del cuerpo humano; se ve a una persona en visión central y a las demás en visión periférica. Es la distancia de las reuniones para las conferencias o la enseñanza.

8. Pública lejana (más de 7,50 m): Es la distancia escénica, del teatro, la de las grandes concentraciones o de la prudencia. Acá ya no se ve el rostro ni las expresiones, esta distancia permite la mentira. Nada es ya natural, todo debe exagerarse para ser percibida según las convenciones teatrales. Las posturas son estereotipadas y estilizadas como en el mimo, los gestos son simbólicos (brazos extendidos en V). Por supuesto, esta gesticulación es imposible en televisión. Ahí los actores y los jefes de estado, por ejemplo, tuvieron que aprender a manejar sobriamente su rostro mediante guiños de ojos, muecas, movimientos de cejas.

Notamos en comparación con lo profundizado en Cinésica que nuevamente la mirada sostenida y prolongada hacia alguien representa agresión y desviar la mirada representa huida. Aquí la mirada es necesaria para mantener un vínculo pero cuando hablamos de una distancia ya de tipo lejana. Por último, Descamps habla de mentira y posibilidad de manejar y controlar los gestos en la distancia más lejana de todos los tipos, en las más cercanas, por el contrario, nos habla de distancias en confianza, entre otros adjetivos similares.

En la distancia íntima cercana (0-15 cm) de Descamps, se da lo que en la clasificación inicial de María José Jiménez Páez es Conducta Táctil. Para añadir datos sobre la comunicación por el tacto, retomamos a Flora Davis. Siguiendo a la autora:

“(…) el tacto posee una clase especial de proximidad, puesto que cuando una persona toca a otra, la experiencia es total e inevitablemente mutua. La piel se pone en contacto con la piel, en forma directa o a través de la vestimenta, y se establece una inmediata toma de conciencia de ambas partes. Esta toma de conciencia es más aguda cuando el contacto es poco frecuente”.¹⁹⁹

Solo resta abordar a dos últimos autores que trabajan en conjunto. Paul Ekman y Wallace V. Friesen describen 5 cinco categorías de conducta no verbal.

Para los autores una conducta no verbal es en una persona, todo movimiento o posición del rostro y/o del cuerpo. Al respecto, para establecer su clasificación de 5 conductas, nos hablan de origen, uso y codificación; es decir, de qué manera un comportamiento llegó a formar parte del repertorio de una persona, las circunstancias en las que se utiliza ese comportamiento y el principio de su relación con lo que ese comportamiento significa.²⁰⁰ Para ellos es necesario considerar estas cuestiones en el análisis de las conductas no verbales. Teniendo en cuenta esos tres puntos, tejen su clasificación:

¹⁹⁹ Davis, Flora (1975), El lenguaje de los gestos. Tema: “El cuerpo es el mensaje” y “Comunicación por el olfato y por el tacto”, Editorial: Emece, Buenos Aires. p, 171.

²⁰⁰ Verón, Eliseo; Prieto, Luid. J; Ekman, Paul (1971). Lenguaje y Comunicación Social. Tema: “Origen, uso y codificación: Bases para cinco categorías de la conducta no verbal” de Paul Ekman y Wallace V. Friesen, Editorial Nueva Visión. p, 51.

1. Emblemas:

Los emblemas difieren de casi todos los otros comportamientos no verbales en lo que respecta a su uso, conciencia e intencionalidad. Los emblemas son aquellos actos no verbales que tienen una traducción verbal directa. Esta definición o traducción verbal del emblema es conocida por todos los miembros de un grupo, una clase o una cultura. Un emblema puede repetir, reemplazar o contradecir alguna parte de la conducta verbal concomitante, lo fundamental que determina la presencia de un emblema es si resulta posible reemplazarlo por una o dos palabras sin modificar la información transmitida.²⁰¹

Un emblema es frecuente cuando algo impide el intercambio verbal: ruido; circunstancias externas como una representación teatral, por ejemplo; la distancia; un acuerdo; o algún menoscabo orgánico como por ejemplo los sordomudos. Los emblemas constituyen la conducta no verbal más fácil de comprender, poseen un significado muy específico y aceptado. Casi siempre la gente tiene conciencia del uso que hace de los mismos, sabe cuándo utilizarlos, puede repetirlos ante la solicitud y asume la responsabilidad en cuanto a la comunicación en tal sentido. Un ejemplo de emblema: es blandir el puño, emblema con código de acción.²⁰²

2. Ilustradores:

Siguiendo a los autores los ilustradores “son movimientos directamente vinculados al habla, que sirven para ilustrar lo que se dice verbalmente”.²⁰³

Por tal motivo y por aislar de nuestro análisis lo que remite a lo verbal en la Capoeira, no merece la pena desarrollar este tipo de conducta.

3. Manifestaciones de afecto:

Para Ekman y Friesen, el elemento básico en las manifestaciones de afecto es el rostro. Algunos movimientos corporales constituyen manifestaciones afectivas, aunque en general este tipo de movimientos representan una respuesta al afecto y son pertinentes a la forma en que una persona maneja el afecto parcialmente expresado, es decir, la consecuencia del afecto en la conducta antes que la manifestación de afecto misma.²⁰⁴ Siguiendo a los autores:

“(…) las manifestaciones faciales de afecto están, en cierta medida, programadas neurológicamente y son constantes en la especie. Creemos que los rasgos faciales (en particular las cejas, las arrugas de la frente, la posición de los párpados, las arrugas alrededor de los ojos y de la nariz, y las posiciones que asumen la boca y los labios) están relacionados con la manifestación de siete estados afectivos primarios: felicidad, sorpresa, tristeza, temor, rabia, asco, desprecio e interés”.²⁰⁵

Sobre estos estados afectivos los autores también dicen que en determinados instantes el rostro transmite fusiones de afectos, emociones múltiples, antes que un único estado

²⁰¹ *Ibídem.* p, 59-60.

²⁰² *Ibídem.* p, 60-63.

²⁰³ *Ibídem.* p, 63.

²⁰⁴ *Ibídem.* p, 66.

²⁰⁵ *Ibídem.*

emocional. Las fusiones pueden estar dictadas por las circunstancias que las provocan o por hábitos aprendidos que asocian una emoción con la otra y varían según los individuos, las familias, las clases sociales o bien dentro de una cultura. Estas combinaciones pueden no solo producirse como fusiones sino en una secuencia de tiempo, en un orden demasiado rápido.²⁰⁶

Como la realimentación es muy buena en el caso de la conducta facial, para los autores se tiene conciencia de lo que ocurre al alterar los movimientos faciales es decir que es posible controlar, inhibir y disimular con nuestro rostro.²⁰⁷

En este punto también hay consideraciones sobre la mirada. Para los autores si las personas se miran continuamente implica luchas por el poder o problemas de suspicacia o desconfianza.²⁰⁸

Las manifestaciones afectivas encierran información personal en mayor medida que la mayoría de los emblemas.²⁰⁹

4. Reguladores:

Este tipo de conducta no verbal se trata de actos que sirven para mantener y regular la naturaleza de ida y vuelta en la conversación entre dos o más individuos que interactúan. Están relacionados, así con el flujo de la conversación, el ritmo del intercambio. Puede señalar al interlocutor que preste atención, que espere, etc. Ejemplo de reguladores: gesto de asentimiento con la cabeza, contacto con los ojos, leves movimientos hacia adelante, pequeños cambios en la postura, cejas levantadas, etc.²¹⁰

Los reguladores no encierran en sí mismos un contenido de mensaje, sino que transmiten información necesaria para imprimir determinado ritmo a la conversación.²¹¹

Este tipo de conducta además no es tan intencional. Cuando los hacemos no sabemos que estamos manejando el sistema de comunicación, para los autores no son deliberados, sino hábitos casi involuntarios y muy sobreaprendidos.²¹²

5. Adaptadores:

Estos movimientos se aprenden a comienzos de la vida de cada persona y evolucionan sufriendo modificaciones en el desarrollo. Al llegar a la adultez solo se puede observar un fragmento del adaptador aprendido. Los adaptadores pueden ser de tres tipos: adaptadores del yo o autoadaptadores, adaptadores interpersonales y adaptadores objetales.²¹³

Los adaptadores del yo o autoadaptadores se aprenden en relación al control o manejo de una variedad de problemas o necesidades. Así, se aprenden por ejemplo a fin de cumplir eficazmente las funciones de ingestión o excreción, se aprenden a fines de la higiene y el cuidado personal o para modificar el atractivo del rostro o del cuerpo. Un ejemplo que dan

²⁰⁶ *Ibidem.* p, 67-68.

²⁰⁷ *Ibidem.* p, 68.

²⁰⁸ *Ibidem.* p, 68-69.

²⁰⁹ *Ibidem.* p, 69

²¹⁰ *Ibidem.* p, 70-71.

²¹¹ *Ibidem.* p, 71.

²¹² *Ibidem.* p, 71-72.

²¹³ *Ibidem.* p, 74-75.

los autores sobre estos adaptadores es_ cuando alguien se limpia los labios con la lengua puede estar relacionado a la sequedad de los labios pero si aparece un chasquido de la lengua contra el paladar puede tener que ver con un adaptador originalmente aprendido para eliminar de la boca y labios residuos de alimentos.²¹⁴

Al respecto de los adaptadores interpersonales, siguiendo a los autores:

“(…) se originan en movimientos aprendidos en contactos interpersonales tempranos y quizás prototípicos. Incluyen los movimientos necesarios para dar algo a otra persona o recibir algo de ella; movimientos relacionados con el hecho de atacar o protegerse de un ataque; movimientos necesarios para establecer afecto e intimidad, o bien retraimiento y huida; movimiento destinados a establecer contacto-sexual, tales como invitaciones, coqueteos y atenciones, y movimientos necesarios para consumir la relación sexual”.²¹⁵

Por último los adaptadores objetales son movimientos aprendidos originalmente durante la ejecución de alguna tarea instrumental: manejar un auto, utilizar una herramienta, etc. Tales movimientos se repiten, también aquí solo en parte, durante la conversación. Estos adaptadores a diferencia de los otros dos se aprenden más tarde, no reflejan una experiencia infantil o adolescente.²¹⁶

Concluida la descripción de las cinco conductas en el párrafo anterior, podemos considerar una generalidad explícita en el texto. Siguiendo a los autores:

“(…) la conducta no verbal parece eludir los intentos de engañar, sea proporcionando indicios de un engaño, esto es, información con respecto a la presencia de un engaño, o bien una filtración, esto es, la revelación de la información retenida. Pero sabemos que el comportamiento no verbal puede mentir, quizás no con tanta eficacia como la conducta verbal, pero tampoco es posible confiar en todo lo que se ve”.²¹⁷

Esta clasificación de conductas no verbales de Ekman y Friesen, al igual que las anteriormente desarrolladas en este punto, es retomadas en este trabajo a la hora de pensar y analizar la comunicación en el arte de la Capoeira. Cabe aclarar, una vez más, que en este trabajo jugaremos con equívocos e inequívocos. Las teorías seleccionadas para el marco teórico sobre comunicación obligan a ello. Otro ejemplo, además del ya señalado al comienzo de este apartado, sobre las diferentes concepciones entorno a los significados de los autores retomados es que en esta misma clasificación a veces las conductas no tienen intención de comunicar, son simplemente involuntarias, cosa que jamás, por ejemplo, admitiría la Escuela de Palo Alto para quien toda la conducta incluso hacer nada y el silencio mismo, implica una intención de comunicación. No obstante, aclarando las diferencias, el análisis puede aprovechar los diferentes enfoques teóricos y apreciar el objeto de estudio de forma más completa.

²¹⁴ *Ibidem*. p, 75-76.

²¹⁵ *Ibidem*. p, 79

²¹⁶ *Ibidem*. p, 81.

²¹⁷ *Ibidem*. p, 54.

5.4 Sobre el contexto exterior a la roda para un capoeirista

Reservamos un detalle importante de la bibliografía específica sobre Capoeira aquí retomada para dar inicio a este último apartado del marco teórico.

Siguiendo a Wellington de Oliveira Siqueira “(...) el jogo puede iniciarse en una roda y nunca terminar dentro de la misma. Los amantes del jogo pueden pasar varios años encontrándose en diferentes rodas y procurar que el jogo se reinicie a partir del punto en que fue encontrado”.²¹⁸ Esto resulta una apreciación muy fuerte sobre el jogo, rico en interrogantes: ¿sucede esto en el caso de estudio? ¿Qué sucede entre ambos para que la conversación sea retomada en cada roda? ¿Las rodas terminan pero los jogos continúan cuando dos capoeiristas se reencuentran en otra roda? ¿Qué sucede entre roda y roda? ¿El vínculo interpersonal entre dos capoeiristas interviene en el diálogo corporal del jogo? ¿La conversación que se puede dar en un jogo se da por el estado de conversación entre ambos interactuantes fuera de la roda?

El presente análisis contempla analizar estas cuestiones en el caso Oriaxé Rosario, preguntándose principalmente acerca de cuánto puede incidir lo que sucede fuera del jogo entre dos capoeiristas en lo que sucede en el interior de aquel diálogo corporal. Hacer esto supone, al menos, delinear una breve descripción de lo que sucede fuera del jogo, fuera del contexto de una roda de Capoeira; delinear la sociedad, la vida en sociedad de la que los capoeiristas también son parte.

Como lo que interesa analizar en este trabajo es la comunicación en la Capoeira en el caso seleccionado y el foco está puesto en los jogos desarrollados en las rodas, la descripción del contexto exterior (por esto, aquí en este apartado debe entenderse de un modo general, a la sociedad o las características de la vida en sociedad que actualmente nos atraviesan) será breve. Se trata de tener consideraciones teóricas sobre este contexto general para pensar que ocurre entre los capoeiristas dentro y fuera de los jogos y las rodas, y esto con el único objetivo de seguir explorando la comunicación hacia el interior de este arte marcial, hacia el interior del mismo jogo, de la misma roda.

Así, en primer lugar entenderemos al contexto exterior al jogo y a la roda, a la sociedad en general y a la vida en ella a través del modelo dramático de Goffman. Se han adelantado datos al respecto en el apartado de Palo Alto pero resumimos esta idea a fin de describir e ilustrar este contexto.

La vida cotidiana a través de este enfoque podría entenderse como un gran teatro. Goffman compara el teatro y la vida social. Para este autor:

“(...) en el escenario el actor se presenta, bajo la máscara de un personaje, ante los personajes proyectados por otros actores; el público constituye el tercer participante de la interacción, un participante fundamental, que sin embargo no estaría allí si la representación escénica fuese real. En la vida real, estos tres participantes se condensan en dos; el papel que desempeña un individuo se ajusta a los papeles representados por los otros individuos presentes, y sin embargo estos también constituyen el público”.²¹⁹

²¹⁸ de. O Siqueira, Wellington. Op, cit. p, 41.

²¹⁹ Goffman, Erving. Op, cit. p, 11.

Cualquier persona es un actuante que lleva a cabo una presentación frente a un público. Al actuar en el marco de la vida cotidiana las personas cumplen el papel o el rol que asignan a cada uno de los personajes que representan. Como el público no tiene acceso a la verdad todo recae en la apariencia. En toda esta idea dramática de la vida el control de las impresiones por parte de los actuantes se hace muy fuerte.²²⁰ Para Goffman, el controlar la conducta de los otros, en especial el trato con que le corresponden es parte de los intereses que los individuos pueden tener independientemente de sus objetivos particulares.²²¹

Muy útil también para describir el contexto general que hace de fondo a todo lo que pueda suceder entre dos capoeiristas fuera del joga y la roda son las consideraciones sobre la influencia de las nuevas tecnologías. Las nuevas tecnologías, internet, las redes sociales, impactan en las formas de relacionarnos. Para Javier Serrano Puche, vivimos en una sociedad hiperconectada, la tecnología digital influye en la comunicación interpersonal y hasta en la expresión de la propia identidad; para este autor las personas se relacionan tanto en un ámbito online como en otro offline, lo digital se constituye en un nuevo espacio de interacción.²²²

Las relaciones sociales ya están hibridadas entre lo online y lo offline. El medio online está consolidado como un nuevo espacio. Las interacciones que tienen lugar en este entorno digital son erróneamente calificadas como virtuales pero son tan reales como las que se llevan a cabo en el mundo presencial, la diferencia está en que estas no tienen la corporeidad que acompaña las relaciones en el mundo físico. Siguiendo al autor, las relaciones mediadas por la tecnología pueden complementar y en ocasiones sustituir a la comunicación interpersonal cara a cara.²²³

La sociedad actual es una “Sociedad multipantalla”, vivir es estar pegado a la pantalla y conectado a la red. Las pantallas son intermediario casi inevitable en las relaciones con el mundo y los demás.²²⁴

Para Serrano-Puche, en las interacciones mediadas por la tecnología, las personas pueden controlar el grado de implicación a asumir, mucho más que en los encuentros cara a cara, atados a las exigencias de la corporeidad y la simultaneidad temporal de las interacciones del mundo físico. Así, las interacciones digitales no facilitan una comunicación a la vieja usanza que comprometía mucho al yo sino que facilitan una comunicación fragmentaria, cambiante, efímera y removible.²²⁵

Para concluir con la breve descripción del contexto exterior, el contexto de la vida en sociedad en la que están sumergidos los capoeiristas y en las que existen hoy en día los jogos y los rodas, describimos a las sociedades como capitalistas siguiendo a Maurizio Lazzarato.

Para Lazzarato “en el capitalismo contemporáneo la empresa no existe fuera del producto y del consumidor que lo expresan”.²²⁶ El mundo de la empresa y su realidad se confunde con las relaciones que la empresa, los trabajadores y los consumidores mantienen entre ellos. El capitalismo está subordinado al problema de efectuar mundos. El autor invierte la

²²⁰ Rizo García, Marta. Op, cit. p, 6.

²²¹ Goffman, Erving. Op, cit. p, 15-16.

²²² Serrano-Puche, Javier (2013). Vidas conectadas: tecnología digital, interacción social e identidad, Historia y Comunicación Social, Vol N° 18 Especial Noviembre. p, 353.

²²³ *Ibidem.* p, 354.

²²⁴ *Ibidem.* p, 355.

²²⁵ *Ibidem* p, 355.

²²⁶ Lazzarato, Maurizio (2006). Políticas del acontecimiento, Buenos Aires, Tinta Limón. P, 109.

definición marxista para decir: “el capitalismo no es un modo de producción, sino una producción de modos y de mundos”.²²⁷

El capitalismo contemporáneo no llega primero con las fábricas, estas llegan después. El capitalismo contemporáneo en Lazzarato llega en primera instancia a través de imágenes y palabras.²²⁸ La comunicación y el marketing son protagonistas en esta cuestión.

En este capitalismo no hablamos del cuerpo encerrado del obrero. Hablamos del cuerpo obeso (lleno de mundos de la empresa) o del cuerpo anoréxico (que rechaza ese mismo mundo) que mira por televisión los cuerpos asesinados por el hambre, la violencia y la sed de la mayoría de la población mundial. Hablamos de un cuerpo marcado por las palabras y los logos de las empresas.²²⁹ Nótese lo violento que es este capitalismo.

La metáfora del elástico en Lazzarato es útil para describirlo. Siguiendo al autor: los trabajadores no están más encerrados en las cadenas de puesto de trabajo, están atados por un elástico a su empresa. El asalariado puede libremente tirar del elástico, puede moverse, no está encerrado. Pero donde el elástico se estira una fuerza de aviso se ejerce sobre la persona. Aparece la presión, la presión de los resultados a alcanzar. Y este control no se ejerce de forma periódica, es omnipresente. En este capitalismo vivimos obsesionados y bajo presión.²³⁰

La descripción de lo que sucede fuera de los juegos y las rodas, de este contexto que es parte de la vida de los capoeiristas, nos da como resultado una sociedad dramática, hiperconectada y capitalista. Los conceptos y nociones de esta caracterización serán aprovechados en el análisis de la comunicación en la Capoeira del grupo Oriaxé Rosario, con las intenciones descritas en los primeros párrafos de este apartado.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ *Ibidem*. p, 113.

²²⁹ *Ibidem*. p, 114-115.

²³⁰ *Ibidem*. p, 120.

6. Análisis crítico-interpretativo:

El recorrido más contextual del arte de la Capoeira y sus conceptos fundamentales, y el posterior recorrido por el marco teórico específico de comunicación son necesarios para dar herramientas. Herramientas sobre este arte marcial a quienes no las tengan y herramientas sobre comunicación a quienes tampoco las tengan, y esto con la intención de que la mayor cantidad de posibles lectores puedan comprender este trabajo.

Si bien ya hemos hecho posicionamientos teóricos e interpretaciones críticas al respecto de la bibliografía trabajada, en este apartado inicia formalmente lo agudo del análisis propuesto. Volcaremos el posicionamiento, las ideas, conceptos y nociones desarrolladas hasta el momento en el trabajo de campo realizado para explorar la comunicación en el arte de la Capoeira del grupo Oriaxé sede Rosario.

No obstante algo redundante, vale la pena repetir que aunque las teorías y conceptos empleados para el análisis no sean epistemológicamente congruentes en su totalidad, todas hacen referencia o resultan interesantes de aplicar al dominio de lo no verbal, énfasis de esta tesina. Así, se ha hecho a lo largo de los apartados una justificación de las diferencias teóricas en pos de aprovechar justamente estas, y poder lograr un análisis lo más completo posible.

Cada subtítulo de este análisis trabaja con conceptos y nociones de algunos de los autores desarrollados. La distribución se da de manera que no haya justamente problemas epistemológicos.

Así Winkin y sus consideraciones sobre Palo Alto, los conceptos de Performance y Ritual en Goffman, y el axioma señalado como pertinente en Watzlawick pueden ser muy útiles a la hora de indagar las especificidades comunicacionales de un jogo y una roda.

Si bien hemos establecido diferencias en torno a la comprensión de los significados y los sentidos de las cosas entre los autores retomados, la parte más semiótica recae en las ideas de Spinoza y Deleuze. Su profunda "semiótica general" resulta muy interesante para explorar el mundo de los signos de los capoeiristas entrevistados y una manera de analizar cómo estos informantes entienden que se comunican en este arte.

Las clasificaciones de los diferentes elementos de una comunicación no verbal, provenientes de investigaciones teóricamente distintas a las otras trabajadas, merecen un apartado. Un punto de vista distinto, abundante en estudios, que puede aportar en la reflexión sobre la comunicación en Oriaxé Capoeira. Resulta interesante llevar estas categorías al análisis de las entrevistas.

Por último, y quizás el más interpretativo, nacido desde un disparador de la bibliografía específica sobre Capoeira, un apartado estará consagrado a la cuestión exterior al jogo y su impacto en él. Se trata de pensar en torno a las ideas de una sociedad dramática, hiperconectada y capitalista, lugar donde se desarrollan los posibles vínculos entre los capoeiristas que luego se encuentran en el interior de las rodas. Se trata de pensar lo que sucede con los capoeiristas dentro del jogo/roda y así mismo en el contexto exterior que también forma parte de sus vidas. Pensar que ocurre fuera para seguir explorando adentro. Determinar la influencia que para la comunicación en la Capoeira puede tener el contexto y la interacción exterior.

Como describimos en la introducción, para los fines de este trabajo se han realizado nueve entrevistas en profundidad a capoeiristas del Grupo “Oriaxé Capoeira Rosario” y la selección de los mismos se ha hecho en referencia a la escala de graduación del Grupo. Como adelantamos, la madurez del capoeirista es reflejada en la corda de su uniforme. Siguiendo la “Libreta única del capoeirista”, documento interno y personal de cada miembro de la Asociación Argentina de Capoeira y estudiante del Grupo Oriaxé, cada color de corda exige ciertos requisitos: determinadas nociones, habilidades alcanzadas o adquiridas y ciertos compromisos a asumir.

Además en consultas realizadas para los fines de este trabajo constatamos que la sede Rosario, suele establecer como criterio a la hora de dar el salto a la próxima corda un cierto requisito temporal. La asistencia a treinos (entrenamientos) y rodas es importante en la escala de cordas. Este requisito temporal (que según consultas es similar a la sede central de Oriaxé de Buenos Aires) junto con las consideraciones señaladas de la Libreta del Capoeirista funcionan a modo de indicador. Esto fue central para seleccionar como informantes a capoeiristas con diferente maduración y recorrido. La relación “cantidad de años practicando Capoeira-madurez dentro del arte” reflejada en el color de la corda de los capoeiristas es una constante y una guía troncal adoptada en el desarrollo del análisis comunicacional que aquí proponemos.

Requisitos temporales escala de cordas o cordeles:²³¹

Corda o cordel verde: 6 meses como mínimo.

Corda o cordel verde-amarelo: 2 años más desde la corda verde.

Corda o cordel amarelo: 3 años más desde la corda verde-amarela.

Corda o cordel azul-amarelo (Monitor): 3 años más desde la corda amarela.

Corda azul (Instructor 1° grado): Depende de la elección del Mestre del Grupo otorgarla. Pero por las consultas podemos atribuir también un aproximado de unos 3 años más desde la última corda.

Otros requisitos por corda o cordeles:²³²

Corda o cordel verde: -

Corda o cordel verde-amarelo: 70% asistencia y participación en rodas oficiales, rendís 4 primeras secuencias de Bimba.

Corda o cordel amarelo: 70% asistencia y participación en rodas oficiales. Rendir 8 secuencias de Bimba y Cintura Despressada. Poder ejecutar toques fundamentales del Berimbau. Tocar todos los instrumentos de la batería. Cantar ladainhas y corridos.

²³¹ Consulta a Instructor Shaolin. Ver en Anexos.

²³² Libreta del Capoeirista, Asociación Argentina de Capoeira y Grupo Oriaxé. Ver en Anexos.

Corda o cordel azul-amarelo: Todo lo anterior y poder ejecutar todos los toques tradicionales de berimbau. Haber realizado curso de monitores.

Corda o cordel azul: Todo lo anterior incluyendo 70% de asistencia, haber ido a Bahía, tener grupo propio, y participar activa y comprometidamente con el grupo. Aprobar el examen teórico.

A modo de orientar mejor el análisis, establecemos un número a cada informante. Señalamos que informantes corresponden a cada color de corda:

Corda o cordel verde: Informante 1 y 2.

Corda o cordel verde-amarelo: Informante 3 y 4.

Corda o cordel amarelo: Informante 5 y 6.

Corda o cordel amarelo-azul: Informante 7.

Corda o cordel azul: Informante 8 y 9.

Las nueve entrevistas en profundidad se realizaron teniendo en cuenta varios ejes temáticos que fueron pensados teniendo en cuenta los objetivos del trabajo. Así, se planteó un cuestionario abierto: para cada eje algunas preguntas tentativas.²³³

El tesista en su rol de entrevistador llevó a cabo la técnica elegida teniendo en cuenta los ejes como algo central y las preguntas tentativas como ideas y opciones de recorrido, jamás siguiendo un orden preestablecido para las mismas, siempre adaptándose a los entrevistados y al flujo de la entrevista, atendiendo a su propia reflexividad en el proseguir de la realización de preguntas y re-preguntas.

Se consideró que al apegarse a un orden de preguntas totalmente prediseñado se corría el riesgo de limitar la exploración. Por eso la idea fue buscar en todo momento el cuidado de la emergencia de los posibles y nuevos sentidos.²³⁴

Aclaración sobre citas durante el desarrollo de los próximos puntos de análisis:

* Todos los fragmentos o citas de capoeiristas, cualquiera sea su nivel en la escala de maduración o corda, son parte de las entrevistas en profundidad realizadas. Las mismas están todas disponibles en el CD de Anexos que acompaña a esta tesina.

²³³ Cuestionario con sus ejes y preguntas tentativas disponible en Anexos.

²³⁴ Ver Guber, Rosana (1991), *El Salvaje Metropolitano*, Legasa, Buenos Aires.

6.1 Hacia una comunicación en el arte de la Capoeira

La teoría general de Palo Alto abordada desde Winkin, y los conceptos aquí retomados de Goffman y Watzlawick pueden ayudarnos a explorar cómo se presenta, que la caracteriza y cómo se da la comunicación en la Capoeira del Grupo Oriaxé Rosario.

En el intento de lograr una mayor comprensión lectora, dividimos este apartado bajo tres subtítulos: un primer punto enfocado a desarrollar como se da la comunicación en este arte marcial y en este caso de estudio en particular, de modo general, sirviéndonos de las ideas anteriormente desarrolladas en el texto “La nueva comunicación” con Winkin. En el segundo punto desarrollaremos acerca de lo que resulta ser en este trabajo, una característica fundamental para la Capoeira: los rituales. Abordaremos la cuestión a través de lo que Goffman tiene para decirnos de los mismos. También a través de este último autor, trabajaremos el tercer punto dedicado a la performatividad en el jogo y en la roda.

6.1.1 Un modelo para pensar la comunicación en la Capoeira

De acuerdo a la interpretación realizada de las entrevistas, diremos que a nivel general la comunicación en el jogo y en la roda es para los informantes seleccionados una que se asemeja mucho más al modelo orquestal descrito en el marco teórico en oposición al también señalado modelo telegráfico.

Ya desde el comienzo de la escala de maduración, las cordas verdes van en línea con esta apreciación. Noción que se mantiene y extiende hasta las cordas que se encuentran habilitadas para dictar clases dentro del caso del grupo de estudio.

En una de las entrevistas, al momento de conversar sobre el jogo, el informante dice:

“Yo creo que se construye a través de lo que uno propone y como el otro responde. Es como un ida y vuelta constante. Porque tal vez vos estás pensando en hacer un determinado giro, una determinada postura, lo que sea, y el otro te responde y te desestabiliza. Te saca del eje y lo vas construyendo, es totalmente incierto cuando uno joga (...) En el jogo de la roda, es mucho más incierta la reacción del otro, creo que ahí es donde se construye. Porque en realidad tu movimiento en gran parte es reflejo de la respuesta del otro”.

Vemos en la cita que se describe el jogo, aquel diálogo corporal, con ideas que remiten mucho más una comunicación de tipo orquestal: el ida y vuelta constante entre los capoeiristas; y una propuesta y respuesta que podría sintetizarse en un efecto que retroactúa sobre su causa, un feedback, característica del modelo de comunicación con el que se identifica la Escuela de Palo Alto.

Es parte de toda una generalidad en el grupo Oriaxé, las ideas orquestales se hacen presentes en todos los niveles de cordas entrevistados. Así lo podemos ver en otra de las entrevistas, también en referencia al jogo. En esta, uno de los informantes expresa:

“uno, con toda esta gestualidad que uno dice ya sea una sonrisa, una cara de bronca, cara de pícaro, un movimiento, un gesto, está proponiendo algo, está planteándole algo a la otra persona, está haciendo una propuesta. Y esa persona con esa propuesta a su vez responde con algo, con otra cosa, y en ese ida y vuelta se genera el jogo, el juego (...) Es lo que uno lleva ahí que propone algo en ese juego, y

la otra persona con esa propuesta también responde acorde a lo que le esté pasando adentro (...)."

Para llegar a un nuevo señalamiento sobre lo adecuado de lo orquestal en la Capoeira, resulta pertinente, sumar otra cita a la anterior. Así, en otra de las entrevistas, también se indica:

"El jogo básicamente es, por llamarlo de alguna manera, acción y reacción, o varias acciones y reacciones. O sea, uno propone y el otro responde, ese que está respondiendo después propone y así (...)."

Con esto, puede verse cómo se comienza a desdibujar la idea de emisor-receptor como principio-fin de la comunicación que existe en el modelo telegráfico. Esa propuesta y respuesta del jogo genera un entrelazamiento de movimientos, y esto implica de nuevo como señalamos arriba, de similar forma al modelo de Wiener que adopta la Universidad Invisible, que se mantenga "un régimen constante, un mismo proceso circular en el que las informaciones sobre la acción en curso nutre a su vez (feedback) al sistema".

Las ideas que denotan el mencionado "feedback" son parte de todas las entrevistas, incluso en algunos casos se utiliza directamente dicho término. La Escuela de Palo Alto puede sentirse orgullosa de la penetración del concepto en lo cotidiano.

Por otro lado, en las entrevistas, se arrojan apreciaciones en torno a lo que ocurre en las rodas y en los jogos, o más precisamente, en los jogos que se dan dentro de la roda, como la siguiente:

"(...) cuando estas dentro de la roda mirando al otro puedes saber más o menos lo que está intentando hacer o lo que va a hacer, entonces también estás todo el tiempo intentando imaginar o prever el movimiento del otro (...) Tenés que intentar mirarlo a él pero mirarte a vos en los movimientos del otro, porque vos también tenes que responder a eso".

En otra de las entrevistas se establece que en los diálogos corporales que denominamos jogos, los capoeiristas no pueden "dejar de entrar" y no pueden esperar que el otro haga lo que quiera sin ser interrumpido.

También relevante para ilustrar, en una de las entrevistas, se expresa:

"Pero como en Capoeira la esencia es esto del movimiento imprevisto, de no saber lo que se va a dar en el movimiento. Si ocurre un movimiento extraño no va a ser una falla o un error, a lo sumo un movimiento nuevo o será algo no pensando; pero sobre eso no pensado hay que continuar. Entonces no es una falla, es un desafío que hay que enfrentar dentro de la roda".

Vemos con esto último que, más allá de que el modelo de Shannon (el telegráfico) es entendido por los autores de Palo Alto como un modelo verbal y consciente, no hay posibilidades en la comunicación dada en un jogo (preponderantemente no verbal según nuestro recorte y posicionamiento teórico) de esperar el mensaje, codificarlo y descodificarlo, analizar, extraer su sentido y luego emitir otro mensaje a modo de respuesta.

Vemos como el jogo en la roda no implica una linealidad, no implica la espera, la recepción del mensaje y su procesamiento para luego emitir una respuesta, como sí ocurriría en la teoría matemática de la comunicación con el modelo de Shannon.

No hay chances de acuerdo a la interpretación de las entrevistas y del marco teórico que hacemos en este trabajo de que el capoeirista espere, el mismo ya piensa su respuesta desde que el otro realiza o comienza a realizar su movimiento, su conducta o como dicen los entrevistados: "su propuesta". Hasta podemos decir que el capoeirista emite su

respuesta desde que el otro está tan solo pensando cual va a ser su mensaje y no ha siquiera hecho un movimiento con su cuerpo. En una dinámica de intercambio como esta no hay tiempo para vacilaciones.

Estamos muy lejos en los jogos y rodas de una comunicación lineal entendida como transmisión de un punto a otro.

Hasta el momento hemos indicado lineamientos bajo los que todas las cordas entrevistadas se presentan similares. Ahora bien, durante las entrevistas, surgen dos focos en las que los entrevistados tienden tanto a asemejarse como a diferenciarse pero arrojando ricos datos sobre el jogo y la roda. Estos dos focos son: por un lado la cantidad de interactuantes en formar parte de los jogos y rodas, y por otro lado, cuestiones referidas a la temporalidad y la espacialidad también en estas expresiones tradicionales de este arte marcial.

Intentamos detallar esto para seguir explorando la comunicación hacia el caso de estudio. Hacia el final del recorrido por toda la escala de maduración de cordas entorno a estos dos focos, más allá de sus diferencias y particularidades, nos proponemos encontrar generalidades entre todos los entrevistados.

En referencia al primero de estos focos, comenzaremos diciendo que cuando desarrollamos en las primeras páginas de esta tesina las generalidades sobre el jogo y la roda, dijimos que este primero era un diálogo corporal que se daba de a dos y que la roda era el espacio donde este primero se desarrolla, un círculo que conforman los capoeiristas participantes, con presencia de la batería musical. Es decir que en la circunferencia algunos tocan instrumentos, otros hacen palmas y en el interior de esta, otros juegan.

Ahora bien, ya en el inicio de la escala de cordas, en las entrevistas con las cordas verdes, nos encontramos con apreciaciones como la siguiente:

“(…) principalmente es con la persona que está jugando, pero yo le doy una entidad fuerte a lo que pasa en el contexto. Porque en realidad uno está jugando rodeado y contextualizado. Cuesta pensarme en un jogo de dos personas, si bien es así, sino que también influye en la batería, las palmas de los compañeros, la persona que está esperando para jugar con vos o con otra persona”.

En la cita, la informante arroja sus ideas entorno a su percepción de la comunicación en jogo y roda. Este fragmento del trabajo de campo realizado puede ilustrar muy bien qué es lo que ocurre en los inicios de la escala de maduración.

De acuerdo a nuestra interpretación, vemos que para las cordas verdes si bien un jogo en la roda es entre dos capoeirista, la comunicación que existe trasciende el “mano a mano” o a la pareja comunicativa que este supone siguiendo mucha de la bibliografía específica sobre Capoeira.

Observamos que la comunicación en esas manifestaciones tradicionales de la Capoeira que aquí abordamos, es más grupal, son más de dos los que se están comunicando: los que juegan si bien están concentrados el uno para con el otro, miran e intercambian con los de afuera, con los que hacen palmas; los que hacen palma o tocan los instrumentos también pueden generar algún tipo de intercambio con aquellos que están jugando. Se juega de a dos, pero la comunicación trasciende, engloba a toda la roda. El jogo es parte de la roda y esta última constituye un gran intercambio, una gran conversación de la que participan todos los capoeiristas presentes.

Con respecto a las cordas verde-amarelas, ambos entrevistados de este nivel de maduración dentro de la Capoeira del grupo Oriaxé, han hecho una distinción entre el

número de personas que integran la comunicación de un jogo y luego de una roda, más fiel a lo que señalaba la bibliografía específica sobre Capoeira.

Señalamos que las cordas verde-amarelas han diferenciado más en cuanto a cantidad de personas intervinientes, han distinguido más en cuanto al número de personas intervinientes en la comunicación del jogo y de la roda, han diferenciado más entre los que jogam y los que no pero conforman el círculo siendo parte de la roda. Sin embargo... al igual que las cordas verdes, la idea de una comunicación constante entre todos los presentes también hace presencia, con un detalle añadido muy interesante:

“(...) para mi es una comunicación constante de que estamos todos conectados con esas cosas, a eso iba también (...) las palmas de todos, el berimbau, el berimbau de al lado con su repique, esas cosas para mi forman la comunicación”.

Vemos con las cordas verde-amarelas que los factores más musicales serían aquello que comparten tanto los que estarían jogando dentro del círculo como quienes también forman parte de él. Lo musical sería aquello que los conecta y mantiene a todos comunicados entre sí.

En lo que respecta a las cordas amarelas, con ellas se puntualiza el buen grado de focalización en el compañero con quien se comparte el jogo, a la manera, una vez más, de la bibliografía específica sobre Capoeira trabajada que entiende al jogo como diálogo corporal entre dos personas. Sin embargo, también vuelve a aparecer la cuestión de trascender a esa pareja comunicativa. El jogo es de a dos pero la roda data de una gran comunicación.

Las cordas amarelas también salen de la pareja comunicativa de dos personas del jogo. Para ellos, la interacción de la roda o mucho mejor: el jogo contextualizado dentro de la roda, es más significativo para expresar la comunicación en la Capoeira. Ahora bien, mientras las cordas verdes y cordas verde-amarelas remiten como partícipes de la comunicación no solo a los jugadores, sino también a todos los que componen el círculo de la roda, es decir aquellos que hacen palmas y los que tocan en la batería, con las cordas amarelas incorporamos una novedad. Si bien hay indicios de presencia de esta idea anteriormente, no tan explícita y desarrollada como en esta instancia de la escala de cordas. Así, en una de las entrevistas con las cordas amarelas, aparece lo siguiente:

“(...) uno se comunica con uno mismo para empezar y después de ahí se comunica con todo el resto, con los que haya, con los que se sumen, incluso con los que no están (...) La comunicación es con todo, con los seres, con el medio, con el mundo, con la naturaleza, con todo. No sé cuántos, no te podría dar un numero porque para mí la conexión va más allá de las personas, es más abarcativo, es con todo lo que nos rodea”.

Luego de decir lo que la última cita indica, la misma informante, más adelante en su entrevista, suma:

“cuando uno está en un jogo no solo presta atención a la otra persona, sino como te decía, presta atención a esa persona, se comunica con los que están en la roda y los que están afuera de la roda”.

Las cordas amarelas introducen en la comunicación a aquellos que están fuera de la roda, aquellos que pueden pasar y simplemente observar la roda desde afuera del círculo e incluso a los que no están o a la naturaleza, etc.

La única corda amarela-azul entrevistada repite el ejercicio de definir diferenciando cuántos son en el jogo y en la roda. Pero cuando hace esto, solo lo hace a modo de ejercicio práctico. En esta instancia de la escala se vuelve a coincidir con la idea de que la mejor expresión para referirse a la comunicación capoeirista es una más global, más de la roda y su interacción general, más de los jogos contextualizados dentro una roda. Podemos verlo en apreciaciones como la siguiente:

“En el jogo, los jugadores son los que se están comunicando entre ellos. No dejando excluido a los demás participantes de la roda que son pasivamente partícipes de esa comunicación” o cuando indica: “(...) todas las personas que estén dentro de la roda están comunicando de alguna manera algo de sí mismos para los demás”.

Por otra parte, en el caso particular de esta corda, vemos que también se suma a las ideas planteadas por las cordas amarelas, de una comunicación que no solo incluye a quienes forman el círculo y a los que jogam dentro, sino que también incluye a aquellos que no forman parte de ellos y observan desde afuera.

En línea con esto último, la corda amarela-azul, también incluye a “los que no están”. Este punto que fue mencionado por las cordas amarelas pero no profundizado, encuentra en esta instancia una ampliación:

“(…) en Capoeira nos comunicamos (...) no solo entre nosotros presentes, sino con otras personas que no están. Quizás con personas que ni siquiera fueron contemporáneas a nosotros, nos comunicamos a través de la historia que ellos sintieron o con lo que ellos se transmitían entre ellos y quisieron transmitir para nosotros”.

“(…) yo creo que la comunicación en la roda se puede dar con todos los que estén presentes. Y a su vez, aquellos que están presentes, si en algún punto se conectan con otras personas que no estén presentes, partícipes de la Capoeira. Como por ejemplo cuando se hace una roda en homenaje a un Mestre ya fallecido, de alguna manera nos estamos comunicando con él también”.

Al respecto de las apreciaciones de los informantes sobre que “uno se comunica consigo mismo” o sobre las de “comunicarse con quienes no están” en el sentido de remitir a capoeiristas históricos que pasaron a la posteridad, no ahondaremos en la cuestión, por el simple hecho de que para Palo Alto, la comunicación implica una interacción, supone un intercambio entre personas. Personas que puedan comportarse. Personas en plural, dos como mínimo. Lo desarrollamos con Watzlawick, más específicamente en el primero de sus axiomas, muy característico como dijimos, de toda la concepción teórica de la Universidad Invisible.

No obstante estas últimas ideas que aparecen con cordas de un alto grado de maduración en nuestro caso de estudio exceden la terminología de Palo Alto, son las ideas sobre los participantes de la interacción en jogo y roda excediendo a los que forman el círculo o a los que dialogan corporalmente dentro, lo que resulta significativo.

Con las cordas azules entrevistadas volvemos a retomar una cuestión repetida en torno a quienes son y cuántos son los que forman parte de la interacción dentro del jogo y la roda, no excediendo en esta oportunidad los conceptos de la Universidad Invisible. Volvemos a ver que el jogo puede entenderse a modo de la bibliografía específica de Capoeira como interacción en la que intervienen dos personas, no obstante la pareja comunicativa en el Caso Oriaxé Rosario queda desbordada, al intervenir los demás capoeiristas parte de la roda en ese diálogo o viceversa.

La pareja comunicativa queda relegada por el conjunto. Es la grupalidad, el conjunto de interactuantes de la roda, lo más acertado a la hora de pensar la comunicación en este arte. Si bien el jogo es de a dos, la interacción se da no solo entre ellos sino entre estos con los que componen el círculo, los que componen el círculo entre ellos y quizás como vimos con las cordas amarelas, entre algunos de estos con los de afuera.

En línea, en el trabajo de campo realizado, uno de los informantes de corda azul arroja:

“No hay una línea de importancia dentro de lo que es una roda, todo está sucediendo al mismo tiempo y todo está sucediendo porque otro está ahí para que eso suceda. Desde la misma forma del círculo a lo que está sucediendo ahí, todo va hacia el centro, es una idea de que todo está yendo hacia un mismo punto y ese punto es un punto en común y es un punto que formamos todos. Sea que estés jogando, sea que estés tocando un instrumento, o afuera de la batería, haciendo palmas, formando solo el círculo es como que cada uno está ahí y está generando que eso suceda (...) todas las piezas que están son igual de importante”.

Aparece muy claro en esta cita y resulta muy interesante: en la Capoeira de Oriaxé Rosario, las cosas suceden porque el otro está ahí para que eso se dé, pero además es uno el que tiene que estar también para que las cosas sucedan. Para que sucedan las rodas, los jogos, la interacción, y para que así podamos pensar en una comunicación en este arte marcial.

Repasada toda la escala de cordas, podemos decir al final de este primer trayecto sobre los dos focos indicados, que si bien los entrevistados en ocasiones pueden diferenciar a modo de la bibliografía específica sobre Capoeira que el jogo es de a dos y ya en la roda intervienen varias personas, en general, en el caso del grupo Oriaxé Rosario se trasciende a la pareja comunicativa que formalmente implica el jogo. Los que jogam pueden interactuar con los que forman el círculo y viceversa; incluso ambos pueden interactuar a su vez con quienes pasan, observan e interactúan desde afuera de la roda; incluso vimos que para algunos entrevistados se puede interactuar con la naturaleza y con quienes no están, cuestiones que, como vimos, exceden la teoría de Palo Alto.

Así, la pareja comunicativa deja de ser pareja. En el caso de estudio, en general solo es definición de manual o explicación con fines prácticos, la grupalidad que supone aquí este concepto de jogo, la interacción general total que supone todo el contexto de una roda, parece más fiel para referir a la comunicación en la Capoeira del Grupo Oriaxé Rosario y para responder a las preguntas en torno a la cantidad de interactuantes intervinientes en las expresiones que hemos definido como tradicionales de este arte desde un primer momento.

Después de todo el recorrido corda a corda y la crítica interpretativa sobre cuántos son los interactuantes que forman parte en las expresiones tradicionales del arte marcial que abordamos, comenzamos ahora para seguir explorando la comunicación hacia el caso de estudio, el segundo foco comentado, es decir, aquel que remite a cuestiones de la temporalidad y la espacialidad en la que tienen lugar el jogo y la roda, cuestiones acerca de lo que no es fácil no reflexionar luego del trabajo de campo realizado.

Al respecto, con los entrevistados de cordas verdes nos encontramos con apreciaciones en torno al jogo como la siguiente:

“(…) puede terminar cuando otra persona pide jugar o cuando se termina el jogo porque los dos convienen eso. O porque uno lo tiró al otro, puede pasar también. Creo que termina siempre cuando alguien compra, al menos en mi caso”.

También los informantes del inicio de la escala de maduración, arrojan apreciaciones sobre la roda como la siguiente:

“Como obviamente todo tiene un principio y un fin, llega un momento, más allá de que todos tengamos la voluntad de seguir jugando, todos tenemos que ir a casa. Pero si es por nosotros seguimos (...) Y ahí nos llevamos todo por dar el último golpe, la última actuación hasta que llega el momento que finaliza. Si no llega ese momento seguimos jugando, seguimos cantando y participando. Y sinceramente no queremos que termine”.

Esto nos hace reflexionar que en el caso de las cordas verdes, el jogo y la roda junto con la comunicación que los caracteriza, son propios del espacio capoeirístico. Los capoeiristas de cordas verde entrevistados se comunican como lo hacen en esta arte, en los momentos que entran en contacto con ella. Siguiendo estas entrevistas realizadas, el jogo y la roda, junto con lo particular de la comunicación en ellos, finaliza. Jogo y roda tienen principio y tienen final. Pese al amor y la pasión por esta arte y el no querer que termine, el momento de volver a casa y de realizar otras actividades, llega.

Cuando en las entrevistas una de las cordas verde-amarelas daba su punto de vista sobre la roda y cuestiones ligadas a ella, expresa:

“es la reunión de las personas que quieren estar ahí en ese momento para comunicarse y para compartir”.

Muy similar a lo anterior, con las cordas verde-amarelas continuamos por el mismo camino: la comunicación entre capoeiristas, en sus expresiones más tradicionales, se limita al momento y al lugar de realización de la roda.

En contraposición con la idea de jogo y roda limitados a la espacialidad y temporalidad del momento propiamente dicho, como ocurre con las cordas verdes y verde-amarelas. Las cordas amarelas exceden por mucho el límite de lo que veníamos viendo con las otras. Las rodas y los jogos, empiezan desde antes y duran mucho, mucho; incluso excediendo nuevamente la terminología conceptual de Palo Alto.

Al respecto, en las entrevistas con las cordas amarelas, podemos encontrarnos con apreciaciones como las siguientes:

“para mí un jogo no empieza cuando estás al pie del berimbau, empieza mucho antes”.

“Para mí, cuando yo inicie Capoeira la roda empezaba desde que decían “nos juntamos a tal hora a hacer una roda”, y en ese horario no empezaba la roda. En ese horario yo me encontraba con gente que amaba hacer Capoeira y empezábamos a hacer Capoeira. Y ese era el día de roda, y después empezaba lo que sería tradicional la roda y era todo parte, todo lo que había pasado antes era parte de lo que se daba después en la roda, por eso para mí la roda empieza ya, ahora hay una roda. Va más allá de todo ese aspecto tradicional (...)”.

“(...) la roda a lo mejor dura un día o unas semanas en los recuerdos. ¿Te acordas lo que paso ayer? Y a lo mejor pasaron diez días. Y la roda se queda con uno. O uno se queda con la roda en realidad. Y las rodas pueden durar minutos, los jogos pueden durar segundos, pero pueden quedar de por vida”.

Hasta incluso podemos encontrarnos con ideas como la siguiente:

“Un jogo es en todo momento. Desde el momento que empezás Capoeira se inicia un jogo. Es como que no empieza cuando estás en la roda y vas a entrar con una persona, ya se está dando desde que empezaste Capoeira. Ahí se inicia un jogo, yo creo que no termina”.

Así, la roda para los amarelos comienza con los momentos previos, con el momento de encuentro previo entre quienes van a participar de la roda y todo lo que conlleva y sucede ahí; incluso mucho antes: desde que uno empieza Capoeira se inicia el jogo.

La roda, es en todo momento. Los jogos y las rodas pueden quedar en el recuerdo del capoeirista de por vida. Y por último, podemos decir que hasta superan la terminología de Palo Alto, porque como indican: el jogo “no termina”, y siguiendo el primer axioma de Watzlawick: la interacción no es infinita.

También sobre lo vinculado a cuestiones espacio-temporales del jogo y la roda, el monitor, la corda amarela-azul entrevistada, ofrece dos tipos de ideas distintas: unas para alguien ajeno a Capoeira y otras que por descarte podríamos decir que son más propias de quienes vivencian en primera persona esta arte marcial.

Para este informante y en este nivel de la escala de maduración, para un ajeno al arte marcial puesto bajo análisis, el jogo en el contexto de roda inicia ya incluso desde antes de que los capoeiristas se saluden:

“(…) para alguien ajeno a Capoeira es más fácil pensarlo de esta manera. Dos personas que están dentro de la roda se acercan y van a iniciar el jogo. Puede ser porque el que comanda la roda los llama para que ellos joguem, o se pudieron haber encontrado en el punto de inicio del berimbau y van a jugar. Se saludan siempre. La mayoría de las veces mediante un contacto corporal que por lo general es un saludo con las manos. Y es posible que a veces no haya contacto, el saludo sea simplemente una mirada pero el saludo está. Es de alguna manera una forma de decir que a partir de ese momento van a jugar, pero no necesariamente inicia ahí. A partir de ese momento, a veces ahí empieza la astucia y la picardía, uno amaga a saludar y el otro confiado baja la guardia y ya en ese momento puede entrar en algún movimiento”.

Una apreciación interesante sobre lo espacio temporal, surge con las apreciaciones de este entrevistado entorno a su otro tipo de ideas: para aquellos que vivenciaban la Capoeira en primera persona:

“Quizás dentro de tres jogos, quizás dentro de dos rodas, ni siquiera en esa misma roda, yo eso lo voy a tener guardado y me voy a acordar que una vez me derribaste y alguna vez quizás nos volvamos a encontrar y entremos a jugar devuelta y vos quizás sin acordarte pero yo lo único que hago es continuar el jogo anterior”.

Para la corda amarela-azul el jogo con un capoeirista puede recontinuarse sucesivamente a lo largo de los encuentros con una persona particular en distintas rodas.

En una síntesis del inicio-fin del jogo y la roda este informante, arroja:

“Formalmente en un jogo, inician, se saludan, entrar al círculo, intercambian movimientos de ataque y defensa, de acrobacia, y ya sea porque alguien pide jugar con uno de nosotros o porque el berimbau marca que el jogo ha finalizado, porque uno de nosotros está cansado o, te agrego, porque la roda se termina en ese momento. Formalmente sería el momento final del jogo. Inicialmente, no sé, estamos jugando hoy vos y yo pero empezamos hace cuatro semanas, por decirte algo” o cuando agrega: “(…) así como un jogo puede iniciar mucho tiempo antes o terminar mucho tiempo después, pensar que en la roda puede pasar lo mismo”.

Podemos ver con esto último que traslada los que sucede con el jogo a la roda en general. Así, al igual que como veíamos con las cordas amarelas, el jogo inicia mucho antes de que en el contexto de roda, previo al saludo; y lo mismo para roda. Podemos terminar de observar que para el informante el jogo al igual que la roda encuentran final, así eso implique una continuación en otras circunstancias espaciales-temporales. Una interacción que encuentra continuación en otras circunstancias, pero que puede concluir, vuelve a caer bajo las concepciones teóricas de Palo Alto, donde la interacción implica más de un mensaje o conducta y no admite el infinito.

En lo que corresponde a las cordas azules entrevistadas, podemos decir que las mismas retoman algunas cuestiones mencionadas a partir de las cordas amarelas. Para las cordas azules, Capoeira no se manifiesta en un momento y lugar determinado del día, concepción a la que sí se manifiestan más cercanas las cordas verdes.

Además hay fragmentos en las entrevistas con los instructores, las cordas azules, que recuerdan a lo que vimos con las cordas amarelas al respecto de que la temporalidad de la roda es más amplia que su realización misma.

Con otras de sus apreciaciones también podemos ver que en la roda y en los jogos la importancia radica en el momento de estar en ellos, contexto en el que, de acuerdo a uno de los entrevistados, incluso el capoeirista pierde la noción del tiempo.

Por otro lado, también podemos ver que la interacción no es infinita para las cordas azules, la roda y los jogos encuentran un final, quedándonos así bajo los términos de Palo Alto. Sin embargo, los dos entrevistados en este punto de la escala de maduración nos ofrecen dos concepciones distintas de ese cierre o final.

Siguiendo a uno de ellos:

“Cuando no tenemos espacios que respetar de horarios, hemos visto que pueden durar lo que el cuerpo esté decidido a vivir. Mientras haya dos personas que sigan pasando va a seguir existiendo esa roda. También hay diferentes factores, no es necesario por una cuestión de que algo se extienda en el tiempo continuarlo, si uno ve que es un momento en el cual es como el clímax de la roda y es la forma de que sea un cierre como para que todos terminen con una energía ahí arriba, es ese el momento (...) cuando nosotros terminamos una roda y terminamos ahí con ganas de más, es como algo muy lindo, porque terminar y ya estás pensando en las ganas de que sea la otra roda (...)”.

Así, la roda continúa mientras se manifiesten ganas de seguir pasando a jugar y finaliza en el momento de mayor auge de interacción. El resultado es pensar a futuro o mejor dicho, desear a futuro, la próxima roda.

En cambio, para la otra corda azul entrevistada:

“Una conversación que creo yo termina cuando alguna de las dos personas ya no tiene más palabras o ya no tiene nada que aportar (...) Cuando uno propone, propone y propone y la otra persona no tiene con que responder o no tiene más palabras, por decirlo entre comillas, ahí es como ya dio un cierre el jogo”.

De acuerdo con la interpretación que hacemos de esta cita, pensando en los autores propuestos, podemos decir que el jogo termina cuando la retroalimentación y el feedback, también lo hacen.

Mientras para el primero la finalización de la roda se da en el momento de mayor auge de interacción, para el segundo, de acuerdo a lo expuesto en el párrafo anterior y a la parte de la entrevista en la que arroja “termina cuando la energía fluyó y ya la gente o tiene más nada que aportar”, vemos que la misma puede terminar en el momento en el que la interacción comienza a menguar. Así considerando el marco teórico, para las cordas azules, una roda puede llegar a su fin tanto en los momentos de mayor interacción y retroalimentación como cuando esto se desgasta o deja de existir.

Consideramos que estas dos distintas percepciones pueden referir tanto a la riqueza y complejidad que ofrece el arte marcial aquí analizado como una simple diferenciación de la particular emergencia de sentidos en las entrevistas realizadas.

Con esto llegamos al final del desarrollo del segundo gran foco que indicamos y que surge durante el trabajo de campo. Así, a lo largo de todo este segundo trayecto en que partimos de un jogo y una roda acotados al específico espacio-temporal de su realización, con principio y con fin; pasamos por concepciones que comprenden que la roda comienza ya desde los momentos previos a ella; concepciones más metafóricas en las que el jogo comienza cuando uno se inicia como practicante de Capoeira; otras en las que jogo y roda no finalizan su interacción, superando con esto incluso las propias categorías de Palo Alto; atravesamos también, ideas en las que los jogos tienen principio y fin pero que pueden recontinuarse a través del reencuentro en diferentes rodas; hasta concepciones del jogo y la roda que retoman algunas cuestiones de los últimos puntos pero hacen hincapié en la importancia de concentrarse y vivenciar el momento, pudiendo finalizar la roda misma tanto en el momento de mayor auge de interacción como en el de menor auge o ante la desaparición del feedback en el diálogo. Todas apreciaciones espacial-temporales del jogo y la roda válidas que aportan en la exploración de una comunicación en el caso aquí puesto bajo análisis.

Al principio de este apartado señalamos algunas coincidencias generales de todos los entrevistados que acercan la comunicación de la Capoeira, del jogo y la roda, del caso de estudio, al modelo orquestal de la llamada Escuela de Palo Alto, entre las que destacamos la retroacción sobre la causa que nutre al sistema constantemente (feedback) y al desvanecimiento de la linealidad y de un emisor-receptor como principio y origen de la comunicación en pos de un proceso circular.

Ahora bien, luego de los recorridos por los dos focos y análisis corda por corda, donde puntualizamos diferencias y puntos en común, vemos otra generalidad presente a lo largo de las entrevistas, en línea con las consideraciones comunes ya señaladas al comienzo. Si se presta atención a las entrevistas, puede observarse que los capoeiristas hacen referencias constantes, ya sea cuando refieren a jogo, a rodas o a ambas en relación, al compartir de la interacción, a la grupalidad y al encuentro entre cuerpos. Es en todo eso que una vez más en identificación con las ideas de la Universidad Invisible podemos decir que los capoeiristas del Grupo Oriaxé Rosario, no se identifican con la linealidad del modelo telegráfico ni constituyen el principio ni el fin de la comunicación, sino que simplemente participan de ella.

Podemos decir por todo esto, que la comunicación en la Capoeira del Grupo Oriaxé Rosario, está más cerca del modelo orquestal, y así como este lo está, también lo está la comunicación en nuestro caso de estudio (de hecho, parece aún más indicado) del primer sentido de la palabra “comunicación”, tanto en francés como en inglés, es decir: la puesta en común, la participación, la comunión.

6.1.2 Lo ritual en el jogo y en la roda

En este punto, ponemos en juego el concepto de Goffman: Ritual.

Los informantes claves y la interpretación de los datos brindados por ellos durante el trabajo de campo, indican el fuerte componente ritual que tiene la Capoeira de nuestro caso de estudio.

Muchas veces durante las entrevistas, los informantes asemejan a Capoeira con la vida. Con Goffman esto adquiere su confirmación. Siguiendo a los estudiosos de este autor que retomamos en el desarrollo del marco teórico podemos decir, siguiendo las entrevistas, que al igual que ocurre en la vida diaria del ser humano, el ritual es una parte constitutiva de la comunicación del joga y la roda dentro del grupo Oriaxé Capoeira Rosario.

En las entrevistas con las cordas verdes, una de las informantes dice que hay que “cumplir ciertas cuestiones”. Define estas cuestiones como arraigadas, no formalismos en sí, pero sí cuestiones a respetar. Cuestiones que tienen que ver con el respeto a la batería, la manera en la que saludar al compañero, como iniciar el joga, los movimientos corporales a realizar cuando se saluda a la batería, entre otras.

Siguiendo lo desarrollado en el marco teórico los rituales para Goffman ordenan los actos y los gestos corporales, produciendo obligatoriedades y asimilación de ciertas posturas. De acuerdo a nuestro marco teórico estas cuestiones a cumplir a las que hace referencia no son otra cosa que rituales o mejor dicho actos y gestos corporales productos de los mismos rituales, que se presentan y son parte de la comunicación en este arte.

Cada nivel de corda presenta particularidades en sus apreciaciones y nos brinda ejemplos a través de los cuales pensar los rituales de la Capoeira en términos goffmanianos. Hacia el final del trayecto corda por corda, también nos proponemos señalar generalidades y/o puntos en común.

Así, las cordas verdes, las primeras en nuestra escala de maduración, arrojan ideas como la siguiente:

“(…) cuando tenes ganas de jogar te vas al lado de la batería, a uno de los costados y eso quiere decir que vos estas esperando para jogar (…) Cuando compras tenés que extender la mano, pedir permiso para entrar a la roda, haces un saludo al berimbau y lo que hago yo después porque lo aprendí así (…) es hacer una medialua y después ahí arrancas a jogar (…)”.

Vemos con la cita de esta informante que el joga, el diálogo corporal, no comienza hasta completar todos los pasos que ella señala. Más allá de que sospechemos que por “medialua” quiso hacer referencia al “aú” movimiento más característico en las entradas al joga en el contexto de una roda, lo importante radica en que en dicho fragmento se excluye del joga estas cuestiones, es decir, actos, movimientos corporales, productos de los rituales de la roda ligados al momento de entrar a jogar. En la cita puede verse claramente: “después ahí arrancar a jogar”, o sea, después de todos esos movimientos corporales. Que haya ciertos actos corporales productos de los rituales de la roda ligados a iniciar un joga en la misma, que son excluidos del mismo, es decir que quedan para los propios capoeiristas por fuera del diálogo que se desarrolla en el interior de una roda, constituye una cuestión significativa de las cordas verdes en relación al ritual.

Vemos también con las cordas verdes que las mismas atribuyen a la idea de joga una cuestión de libertad, sin condicionamientos y normas. Sin embargo al hablar de roda o con la aparición del término, sí podemos encontrar narraciones de situaciones con actos y gestos corporales interiorizados. En un momento dicen, por ejemplo:

“La norma es mantener el círculo cerrado, para que no se disperse la energía (…)”.

Esto hace referencia a que los capoeiristas que participan de la roda tienden a moverse y ubicarse cerrando el círculo todo el tiempo, ritual de la roda ligado a su conformación

espacial que ordena parte de los actos de desplazamiento de los capoeiristas que forman parte de la roda.

También relevante, con las cordas verdes entrevistadas aparece la cuestión del uniforme:

“Es una ofrenda y es un respeto la investidura a lo que vos estás haciendo. (...) Vos estás representando (...) Vos tenes que ser una persona impecable en la vida entonces en ese uniforme (...) el uniforme tiene que ver con ese ritual, con lo que vos estás expresando “acá me presento yo”, es un documento, algo donde a vos te presenta quien sos vos, donde vivís, a quien representar y cómo te moves desde ese lugar al que vos representas y cómo transmitir todo lo que recibís a través de alguien que está marcando la línea. Una institución, un colegio, un entorno gira para representar Capoeira y vos no podés hacer algo fuera de lo común. Eso sí, lo tenes que respetar y es algo que lo tenemos incorporados todos”.

El uniforme es para las cordas verdes, algo incorporado. Toma unas de las características que señalamos de los rituales: es cultura encarnada, interiorizada. Una vez puesto, siguiendo el fragmento citado, el uniforme es un elemento que ordenará los actos y las conductas fuera de la roda, en pos de manifestar una conducta apropiada de acuerdo o en línea con los valores transmitidos por el Grupo Oriaxé. De acuerdo a las ideas ya desarrolladas acerca de los aportes más importantes del concepto de ritual de Goffman en el campo de la comunicación, podemos decir siguiendo a Marta Rizo García que en el caso de las cordas verdes portar el uniforme supone presentar una actuación convincente ante los otros con los que interactuamos.

Ahora bien, con respecto a las cordas verde-amarelas, diremos que algunas partes de las entrevistas realizadas nos conducen a pensar que estas cordas se suman a la cuestión señalada con las cordas verdes, de movimientos corporales productos de cuestiones rituales que quedan por la propia expresión de los capoeiristas, por fuera del diálogo corporal propiamente dicho. Ejemplo de ello, puede ser el siguiente fragmento:

“(...) depende de cómo sea, si es Angola o es Regional, empieza así o así, con un saludo, entran los jugadores, se saludan, esperan la indicación de la batería para entrar, porque ya que estamos la batería comanda todo y da las órdenes, entonces esa batería, ese berimbau da la orden de entrar, los jugadores se saludan y entran. En Regional haciendo aú y empieza el jogo. En Angola haciendo una acrobacia especial que se llama “queda” y entrar a jugar”.

Fácilmente puede observarse en la cita: el jogo empieza o se entra a jugar después de esos movimientos de entrada. “Aú” y “queda” movimientos corporales asimilados por las obligaciones de los rituales de la roda y sus procedimientos ligados a las diferentes modalidades de Capoeira, no son incluidos dentro del jogo, el jogo empieza después de ellos.

Sin embargo, en otras partes de las entrevistas con las cordas verde-amarelas se hacen visibles algunas cuestiones diferenciales o contradictorias con lo señalado en el último párrafo:

“Y el fin del jogo también, se da muy marcado por la batería. A veces, según mi conocimiento que todavía tengo que seguir expandiendo, se da a través de lo que sería la compra, más que nada en Regional. La compra significa, uno entra, pide permiso y separo, meto la mano entre el espacio que hay entre los jugadores cubriéndome. Porque uno cuando entra a comprar ya forma parte del jogo, entonces compra hacia el lado del que está el jugador con quien quiere jugar”.

En dicho fragmento vemos cómo el informante describe todo el empleo del gesto corporal de “comprar”, movimiento producto también de los rituales procedimentales ligados a la

entrada y salida de los jogos en la roda. Pero acá la simple presencia del capoeirista ingresando irrumpiendo en la roda para comprar, lo hace parte del jogo, ya empieza a jugar desde ese momento.

En otras partes de las entrevistas de las cordas verde-amarelas vemos que el jogo comienza con el saludo entre los capoeiristas y el “aú”, por ejemplo, los movimientos repetidamente señalados como “de entradas” que con las cordas verdes quedaban fuera del diálogo corporal propiamente dicho, son en estas apreciaciones parte del jogo.

Más allá de estos señalamientos contrarios al interior de las entrevistas con las cordas verde-amarelas, lo que si podemos válidamente indicar es que en algunas oportunidades, en sus propias palabras, los capoeiristas de cordas verdes o verdes-amarelas excluyen ciertos movimientos, adoptados como obligatorios y asimilados por rituales de la roda ligados a las entradas, los diferentes toques y modalidades de Capoeira, de lo que ellos mismos entienden que es parte del diálogo corporal, que venimos denominando: jogo.

Otro punto que puede desprenderse con el trabajo de campo realizado con las cordas verde y verde-amarelas es que el saludo entre los capoeiristas se perfila como una de las asimilaciones y obligaciones corporales más importantes de los rituales de la roda.

Volviendo a lo particular de las cordas verde-amarelas, nos parece oportuno cerrar el paso por este punto de la escala de maduración con una última cuestión que nos resulta de lo más rica. Nos referimos a un ritual muy particular que se hace presente a la hora de jugar y que aparece con las entrevistas realizadas a los informantes con esas cordas: una especie de ritual ligado al respeto característico de las rodas y jogos del caso puesto bajo análisis. Al respecto, uno de los fragmentos de las entrevistas dice lo siguiente:

“(…) está el respeto más que nada a la otra persona. Lo que es entrar con un cero o un verde sabiendo que vos sos una corda más alta, el cuidado hacia el otro, nadie te va a decir que no le tires una “vengativa” y lo hagas volar pero se supone que esas cosas a alguien con poca experiencia no se las tenes que hacer, o sí pero marcándoselo, decir “mira, acá podrías haber entrado (...)”.

Con la cita podemos visibilizar que el respeto al otro, bajo la situación de jugar con un capoeirista de primeras graduaciones, va a ser una cuestión incidente en la adopción y realización de los movimientos de ese jogo. El respeto, a modo de ritual, obliga a asimilaciones de movimientos más cuidadosos.

En lo que corresponde a las cordas amarelas y la cuestión ritual, vemos definido en primera instancia, algo que ya aparece anteriormente en la escala de maduración. Vemos que el concepto de “jogo” aparece ligado a la libertad y a la creación; y los rituales y las expresiones corporales adoptadas aparecen acompañando la temática de “roda”. O mejor: las cuestiones rituales aparecen generalmente con el jogo en los contextos de una roda. La sola idea de jogo no suele vincularse a asimilaciones obligatorias de ciertas posturas.

Una de las informantes de corda amarela señala que hay rodas abiertas o cerradas. La roda abierta es parte de un caso excepcional, casos de muestras o exhibiciones del grupo aquí puesto bajo análisis. El movimiento y ubicación de los capoeiristas en círculo cerrado o abierto se desenvuelven de acuerdo a los rituales de conformación espacial de la roda. Vemos con esto la ligazón que Marta Rizo García indicaba entre el concepto de ritual en Goffman con la proxémica, es decir, con el uso del espacio en la interacción.

Otro punto a tratar en este punto de la escala de maduración surge cuando durante en las entrevistas nos encontramos con apreciaciones como las siguientes:

“Por ejemplo en un jogo cuando el berimbau está tocando Sao Bento Grande de Bimba, los dos que entran a jugar entran a jugar con aú (...) Cuando se entra a jugar en Angola hay que hacer una especie de reverencia a los berimbau con una “queda” o apoyando la cabeza (...).”

“Hay rituales como por ejemplo en Angola estar sentados, estar abajo, bien abajo con el cuerpo, en cuclillas. Eso es un ritual, estar de pie parados, o estar agachados dependiendo de la música que haya, ya es un ritual”.

Al respecto de estos fragmentos, con las cordas amarelas también vemos de forma clara, algo que ya hemos introducido con las cordas verde-amarelas y que aparece a lo largo de todas las entrevistas. Nos referimos a como la ritualización actúa sobre el cuerpo de los capoeiristas produciendo la asimilación de posturas corporales específicas con los distintos toques del berimbau. Profundizamos con las cordas amarelas como la música y los toques tradicionales de la Capoeira ligados a las diferentes modalidades o estilos que vimos en los primeros apartados de este trabajo producen ciertas obligaciones corporales y de conducta.

Con las amarelas también retomamos la cuestión de que algunos actos corporales productos de ritualizaciones de la roda, pueden ser asimilados como movimientos por fuera del jogo, movimientos y expresiones corporales anteriores al inicio del diálogo corporal propiamente dicho. De acuerdo a nuestra interpretación para los capoeiristas entrevistados de este punto de la escala de maduración el saludo entre compañeros queda también por fuera de la comunicación entendida como jogo, iniciando el mismo con una entrada en aú o “de parado”.

Otras de las cuestiones rituales puntuales que señalan las entrevistas con las cordas amarelas tienen que ver con las “chamadas”, “volta ao mundo” y las persignaciones.

Las chamadas son parte de movimientos y expresiones corporales ligadas a rituales del jogo y, según lo que vimos con la bibliografía específica sobre Capoeira retomada (la vimos como chamadas ou passo a dois), exclusivamente a rituales del jogo en la modalidad de Capoeira Angola. La chamada implicaba que dentro del mencionado diálogo corporal, uno de los capoeiristas se detenga en un lugar del círculo de roda levantando la mano, que el otro capoeirista responda, pegando palma con palma para luego caminar juntos, generando un momento de mucha expectativa.

Las persignaciones, por su parte, son un gesto interiorizado en algunos capoeiristas debidos a una especie de cruce de rituales de inicio y fin de un jogo en una roda con rituales ligados a la religión y creencias particulares de cada persona. Pudiendo observarse, ese tipo de asimilación gestual, en situaciones en las que consideren evadieron un gran peligro durante el jogo o al momento de entrar o salir de jugar.

En lo que corresponde al a corda amarela-azul, el único informante con esta corda, en una parte de su entrevista, arroja:

“(...) el que comanda la roda los llama para que ellos juguem, o se pudieron haber encontrado en el punto de inicio del berimbau y van a jugar. Se saludan siempre. La mayoría de las veces mediante un contacto corporal que por lo general es un saludo con las manos. Y es posible que a veces no haya contacto, el saludo sea simplemente una mirada pero el saludo está. Es de alguna manera una forma de decir que a partir de ese momento van a jugar, pero no necesariamente inicia ahí. A partir de ese momento, a veces ahí empieza la astucia y la picardía, uno amaga a saludar y el otro confiado baja la guardia y ya en ese momento puede entrar en algún movimiento peligroso y ya tirarlo al piso”.

Vemos con esto que los movimientos corporales asimilados por la fuerza de la ritualización son incluidos, siguiendo a este informante, dentro del jogo, porque el mismo inicia desde antes de saludarse.

Como ya vimos con la corda amarela, para la corda amarela-azul los rituales de entrada y salida de jogos de una roda, también se ligan directamente a la ritualización de los diferentes toques y modalidades de Capoeira que el grupo Oriaxé Rosario desarrolla. En realidad son los rituales de esas modalidades, las que determinan la asimilación de la gran mayoría de los gestos y movimientos interiorizados.

Por último, a señalar dentro de este punto de la escala de maduración, así como destacamos al saludo de inicio como uno de los movimientos más interiorizados a lo largo de las entrevistas. Constatamos una vez más la presencia del abrazo como gesto interiorizado clave al final de todo jogo del grupo analizado.

En cuanto a nuestra última parada de este trayecto, las cordas azules, diremos que en ellas se repiten, algunas cuestiones ya señaladas con anterioridad, ligadas a interiorizaciones de movimientos corporales producto de la ritualización de los diferentes toques y modalidades de Capoeira; la relevancia de los gestos de saludo y de abrazos; y la idea de que el término jogo está más unido a la libre creación, libreta y no condicionamientos corporales, y que es con el jogo en el contexto de roda con el que aparecen las obligaciones corporales mencionadas. Como indica uno de los informantes: La roda es el gran ritual de la Capoeira.

En una de las entrevistas con las cordas azules después de destacar las ya mencionadas chamadas y el passo a dois, surge algo particularmente rico: con el jogo en la roda aparece la simple noción de estar en movimiento todo el tiempo, las palmas, el tocar instrumentos e incluso el gingado. La metáfora de la ginga, como ya mencionamos, movimiento básico dentro de este arte marcial, como “moverse estando en el lugar”, nos da siguiendo el marco teórico empleado en el análisis y el trabajo de campo realizado, una pauta muy fuerte: la ritualización de la Capoeira imparte una asimilación de estar en movimiento constantemente.

Como esta última, vimos consideraciones particulares referidas a la cuestión ritual en el análisis de cada distinto tipo de corda de buen aporte. Pero parece pertinente cerrar este punto retomando lo general en torno a todas las entrevistas.

De acuerdo a nuestra interpretación y la aplicación del concepto de ritual de Goffman, por un lado podemos decir que notamos un alto nivel de componente ritual en los jogos y rodas del grupo abordado de similar forma a como los autores retomados indican que ocurre en la vida cotidiana, ordenando, asimilando e interiorizando actos y gestos corporales.

Decimos que en general, en el caso del grupo Oriaxé Rosario, en reiteradas oportunidades los capoeiristas entrevistados excluyeron ellos mismos muchos movimientos corporales, gestos y actos productos de ritualizaciones que implica la roda con sus diferentes toques y modalidades de lo que ellos mismo comprenden por jogo.

Por otra parte, también señalamos que en muchas oportunidades durante las entrevistas la simple idea de jogo y Capoeira hace referencia a cuestiones ligadas a libertad, creación y no condicionamiento, por el contrario, las obligaciones corporales aparecen ligadas a la temática y al concepto de roda o específicamente y mejor dicho también al jogo contextualizado dentro de la roda.

6.1.3 Lo performativo de la Capoeira

El concepto de performance de Goffman, puede ser muy aplicado en el caso de estudio generalmente cuando los entrevistados hacen referencia a la mandinga, picardía y/o astucia que hay que tener a la hora de jugar.

Al igual que en los puntos anteriores abordaremos cada tramo de la escala de cordas y sus particularidades, concluyendo con los puntos común a todas las etapas de maduración.

En el caso de las cordas verdes las referencias a la mandinga son muy generales, un aspecto no tan profundizado. Suena lógico si pensamos en el poco tiempo que estos entrevistados practican Capoeira y recordamos que al comienzo de esta tesina decíamos que la misma se aprende con la experiencia y de parte de capoeiristas más experimentados.

No obstante, en este punto inicial de la escala, se hace referencia a la mandinga como estrategia, en especial, en casos puntuales de jogos en que un capoeirista intenta derribar a otro. La siguiente cita puede ser ilustrativa de cómo puede visibilizarse esta cuestión durante uno de estos diálogos corporales:

“eso es la astucia que tiene que tener el capoeirista... para darte una idea, yo en un momento del jogo pongo una mano, elevo la mano y entonces tu vista se enfoca en la mano que yo estoy levantando. Entonces ahí aprovecho tu distracción y hago algo para tumbarte. De eso se trata la astucia, la estrategia. Y también es bueno porque es creativo, vos siempre estás creando algo y él está atento observándote a vos para no caer en lo que sería esa mandinga, esa astucia, esa estrategia para derrumbarte”.

También, con las cordas verdes, el capoeirista busca la manera de tratar que el compañero (con el que comparte el jogo) no logre armar una estrategia para derribar.

Todo esto nos lleva a ver desde ya, en el caso cordas verdes, una cuestión de performance en términos de Goffman. Los capoeirista actúan para un público que en este caso solo se limita al otro capoeirista con el que se joga. Ambos plantean una performance, actúan para el otro. Y esto porque una performance o como vimos una actuación en Goffman es a nivel general la actividad total de un individuo (participante) dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre otros participantes. En el diálogo corporal de un jogo ambos intentan influir el uno en el otro, y de acuerdo a la interpretación de las entrevistas de las cordas verdes, ambos son conscientes de que así será, que es parte de ese diálogo corporal que se establece.

Ya con muchos más años en este arte marcial, las cordas amarelas ya son un caso con el que vemos cómo el concepto de performance puede relacionarse de forma aguda con la mandinga, astucia o picardía en la Capoeira.

Durante el trabajo de campo realizado uno de los informantes de esta corda, expresa:

“Creo que dentro de cada uno tenemos o más exteriorizado o menos, la picardía y el malandragem (...) en lo que es Capoeira tiene que ver con esto de darle confianza al otro, de ser astuto, de llevar al otro a donde uno quiere que vaya. Y creo que en la vida cotidiana eso se ve. En el trabajo, en la escuela, los docentes, los amigos. Y a veces hay que ser astuto para no dejarse llevar hacia esos lugares... Hacia el alcohol, la droga, el cigarrillo. Tiene que ver de los dos lados. Se puede ser malandro, pero se puede ser aún más malandro y saber que eso a lo que me está llevando no me corresponde y tener esa picardía, esa astucia para darse cuenta de esas cosas rápidamente para no pisar el palito, para no caer en la trampa del otro”.

Consideramos que con el párrafo anterior puede sentenciarse la relación y correspondencia directa entre la performance de la vida social cotidiana en Goffman y la posibilidad de llevar el concepto a las expresiones tradicionales del arte marcial aquí abordada.

En la cuestión de cómo decir las cosas a través del cuerpo para mostrar una cosa que no es, en la cuestión de llevar al otro donde uno se proponga con astucia, engaño y mandinga que se vivencia en un jogo puede verse el concepto de performance. Los capoeiristas llevan a cabo una performance en el mismo sentido de la vida cotidiana, donde las personas lo hacen todo el tiempo. Así, ocurre en un jogo, lo que hemos visto con Goffman: “Independientemente del objetivo particular que persigue el individuo y del motivo que le dicta este objetivo, será parte de sus intereses controlar la conducta de los otros (...)”.

En referencia a otra cuestión a tratar, en el marco teórico desarrollamos, siguiendo varios estudiosos de Goffman, que para este autor de la Escuela de Palo Alto los actores jamás son del todo conscientes y “dueños” de su propia performance. Y al respecto señalamos:

“Por eso distingue entre las comunicaciones que el actor transmite intencionalmente y las expresiones que “deja entrever”. Las primeras son acciones dotadas de sentido desde el punto de vista del sujeto. Sin embargo, las segundas comprenden una amplia gama de acciones que los observadores pueden considerar sintomáticas del actor. Estas últimas acciones tratan todos aquellos aspectos del comportamiento no verbal más difíciles de controlar o disimular, a través de los cuales los interlocutores “pueden servirse como medio para verificar la verdad de cuanto es transmitido por los aspectos controlables””.

Por conclusión de eso, también señalamos que los aspectos no verbales, donde reside el énfasis de nuestro análisis, son difíciles de controlar o de disimular. Esto también nos llevó a indicar que según la obra “Forms of Talk” de Goffman, para Herrera Gómez y Soriano Miras, la dimensión no verbal funciona como un “canal complementario” de la comunicación permitiendo la recepción mediante señales visibles de la dirección de la mirada, de las expresiones faciales, de la posturas, etc. Y que para Goffman, las expresiones no verbales refieren a comunicaciones que emanan del individuo, que son más teatrales y presumiblemente involuntarias. Aspectos ingobernables a considerar para controlar la validez de lo transmitido por los aspectos gobernables (lo verbal).

De acuerdo a nuestra interpretación, las entrevistas con las cordas amarelas pueden servir para reflexionar en torno a todo esto último.

Así, vemos que es parte de la comunicación en la Capoeira poseer características propias que podrían parecer contradictorias (eso ya se ha dado antes en este trabajo) y en este punto de la escala de cordas puede verse con los siguientes fragmentos, discordantes entre ellos, sobre lo que ocurre en jogos y rodas:

“En un jogo no focalizamos en una persona, en que te quiero decir, como me respondes o que me quieres decir vos o como te lo digo para mostrarte una cosa que no es, para engañarte por un ratito. Son las cosas que tiene de divertida la Capoeira”

“En Capoeira no se puede tener máscaras. Las puedes tener una, dos, tres, cuatro. Algunos meses. Pero después de un tiempo eso no está más. Si nos gusta las partes fuertes, si nos gusta la parte de la música, si nos gustan dos o tres cosas juntas, si nos gusta las acrobacias, bueno eso se deja ver rápidamente entre cada uno de los individuos (...) en Capoeira creo que no es tan fácil ocultar algo que uno siente en la expresión corporal. Se hace muy difícil ocultar porque sale solo, aflora”.

En lo que respecta a lo ligado al concepto de performance en Goffman, vemos que para las cordas amarelas coexiste esto de que no es posible ocultar ni usar máscaras pero a su vez

es esencia de la comunicación el guiar al otro hacia dónde se quiere, controlar su conducta ocultando.

Todo esto lleva a pensar muy en línea con Goffman, cuando el autor dice que el actor no es dueño de su propia performance y distingue entre las comunicaciones que el actor transmite intencionalmente y las expresiones que “deja entrever”.

Sin embargo, vimos que en Goffman estas que se dejan entrever para él son acciones ligadas a aquellos aspectos del comportamiento no verbal más difíciles de controlar o disimular, a través de los cuales uno puede servirse para verificar la verdad de cuanto es transmitido por los aspectos controlables.

En vista de que ya hemos señalado la preponderancia de lo no verbal y tanto la posibilidad de los capoeiristas de disimular el comportamiento con fines a influir o controlar la conducta, en referencia al caso de la mandinga o astucia en un jogo (donde incluso es señalado como esencia de la Capoeira en una de las entrevistas) así como su contrapartida correspondiente, podemos decir que si bien un capoeirista establece una performance y puede no ser dueño del todo de ella porque justamente hay cuestiones se “dejan entrever”, de acuerdo a la interpretación de las entrevistas, las expresiones no verbales en la Capoeira no constituyen un simple canal complementario con el que controlar otros aspectos controlables, como sí indica Goffman en algunos textos de su producción. En el caso de la comunicación en el arte de la Capoeira del Grupo Oriaxé sede Rosario, lo no verbal es preponderante, constituyendo tanto engaño como transparencia, y tanto aspecto fundamental del control de la performance como el único aspecto para dejar de ser dueño de ella.

Otra cuestión a destacar con las cordas amarelas es la ligada a la cuestión de la definición de la situación en Goffman. Como ya vimos con Herrera Gómez y Soriano Miras: “en todos los casos, dice Goffman, el objetivo del actuante es proponer una definición de la situación que presente cierta estabilidad, que no introduzca ruptura en la interacción” y en esto, para el mismo Goffman “(...) la información acerca del individuo ayuda a definir la situación, permitiendo a los otros saber de antemano lo que él espera de ellos y lo que ellos pueden esperar de él. Así informados, los otros sabrán cómo actuar a fin de obtener de él una respuesta determinada”.

Al respecto, en una de las entrevistas, una de las informantes, dice:

“hay muchas personas que ocultan a través del rostro sus verdaderas intenciones, porque también en la Capoeira se juega mucho con eso de la picardía, del esconder cosas y sorprender al otro. Y eso también, cuando vas conociendo, cuando vas viendo, vas afilando también un poco esa visión de saber si esa persona está ocultando algo. Todo eso, visualmente, cuando se lleva un tiempo observando, haciendo, va como percibiendo esas cosas”.

La experiencia dentro del arte y la permanencia y años de recorridos dentro del grupo, permiten conocer y leer con más herramientas; tener mayor información sobre aquello que los otros capoeiristas del grupo intentan hacer en un jogo. Podemos decir que la información sobre ellos ayuda a definir la situación de los posibles juegos.

Siguiendo la escala de graduación con la que decidimos plantear y orientar el análisis, en el medio de las cordas hasta el momento mencionadas en este apartado, se encuentran las cordas verde-amarelas. De acuerdo a la crítica interpretativa realizada, podemos decir que las mismas continúan ligando la performance a la mandinga, la astucia y la picardía.

En referencia al ser mandingueiro a la hora de jugar, en las entrevistas con las cordas verde-amarelas, los informantes dicen “estar aprendiendo” o que “no les sale mucho eso”. Si por su falta de experiencia las cordas verdes planteaban generalidades, las cordas verde-amarelas constituirán un buen punto medio, continuando con las ideas de sus compañeros verdes y arrojando nuevas apreciaciones interesantes. Ya con las cordas amarelas, como vimos, la mandinga ya constituye una de las esencias del jogo.

Para las cordas verde-amarelas, la mandinga se trata de “hacer que el otro pueda jugar tu juego”. Tal como es expresada en las entrevistas, nos permite nuevamente pensarla a través de la idea de performance. Al igual que en las situaciones cotidianas de Goffman, para poder hacer que otro juegue tu juego, no hay más opción que influir en el otro y pretender controlar su conducta.

De acuerdo al trabajo de campo, entre aquello que ayuda a influir en el otro capoeirista para los propios objetivos o fines durante el jogo, se encuentran: amagues, movimientos de pasajes que engañando ocultan segundas intenciones, gestos actuados, la mirada, etc.

Una buena manera de sumar datos ricos y reflexionar en torno a las diferentes cordas, puede partir de una apreciación de un informante de corda verde-amarela durante las entrevistas:

“uno puede buscar distraerlo para entrar en un golpe, a mí no me sale mucho eso, pero capaz que el objetivo de otro es jugar nada más, sin golpe y hace todo un jogo de floreo. Entonces depende mucho, más que de la persona también del momento, a lo mejor entras un día con el objetivo de entrar a todas rasteiras y otro día nada más tenes ganas de hacer acrobacias y jugar con el otro más tranqui”.

Para las cordas verdes la distracción resulta vital a la hora de ser mandingueiro. Vemos con las cordas verde-amarelas, que la distracción también puede ser opción. Un capoeirista puede distraer para lograr un objetivo, en este caso un golpe, pero también, puede tener un objetivo mucho más cooperativo y simplemente como vemos, entrar a jugar con “más floreo”, es decir más acrobacias.

Al igual que los actores en Goffman, el capoeirista en un jogo aparece como “capaz de cooperar activamente con otros, pero también de “jugar a cooperar” o de ordenar manipulaciones en su contra”.

Estando tan ligadas la mandinga con el concepto de performance en Goffman y siendo para las cordas amarelas una esencia de la Capoeira a la hora de jugar. Podemos decir que las cordas amarelas “juegan a cooperar” y a ordenar manipulaciones en contra de los capoeiristas, de forma más significativa que los capoeiristas de cordas menores en la escala de graduación.

En lo que respecta al próximo punto de la escala de maduración, es decir, la corda amarela azul entrevistada, en ella volvemos a retomar la cuestión contradictoria de la imposibilidad de fingir y la esencia del ocultamiento y la mentira, ligada a la mandinga. Entendemos esta cuestión de la misma forma que hicimos con los amarelos, porque se da bajo similares apreciaciones.

Existe un fragmento de la entrevista con el informante de esta corda que resulta interesante señalar:

“en un jogo puntualmente, la comunicación se da de a dos principalmente. Pero a modo de teatro. En una obra de teatro, los que aparentan estar comunicando son los actores que están sobre el escenario. Sin embargo, a pesar de que el público no

participe activamente, el mensaje que se están transmitiendo entre los actores no es solamente para los actores, es para el público. Esa comunicación llega al público. En el jogo, los jugadores son los que se están comunicando entre ellos. No dejando excluido a los demás participantes de la roda que son pasivamente partícipes de esa comunicación”.

Apreciaciones como esa simplifican la tarea de buscar una correspondencia entre el jogo y la roda y el concepto de performance. Cuando Goffman habla de este concepto, se refiere como ya dijimos a la actuación para un público. Pero siguiendo esta última cita, la concepción de ese público ya no solo remite como con las cordas verdes al coparticipante del jogo, sino que se expande hacia el resto de los partícipes de la roda. El jugador, al igual que los actores en Goffman, plantea una actividad durante un periodo señalado por su presencia continua ante el conjunto particular de observadores señalados en el cual posee una cierta influencia sobre ellos.

En el último punto de la escala, con las cordas azules, vemos también una fuerte posibilidad de aplicación del concepto de performance.

En primera instancia, volvemos a ver la ligazón del mismo con la cuestión de la mandinga y la malicia necesaria a la hora de jugar. Vuelve a retomarse también cuestiones ya vistas con las otras cordas. Por ejemplo, al igual que en la vida cotidiana de Goffman, el capoeirista tiende a influir en la conducta del otro y a ordenar manipulaciones en su contra.

También señalado anteriormente, con las cordas azules volvemos a ver la cuestión de que el cuerpo, a través de sus movimientos y gestos, puede ayudar en la performance de cada capoeirista. Sin embargo, también acá existe la contrapartida ya señalada: lo mismo que ayuda a conservar la performance, es lo que puede no hacerlo. Ambos aspectos vuelven a convivir y puede verse en las siguientes frases de los informantes pertenecientes a este punto de la escala de maduración:

“(…) el rostro es un buen engañador, es una buena trampa. Yo puedo estar riéndome, feliz, sonrisa de oreja a oreja y sin embargo pum, te pego una patada en la panza o lo que sea. El otro no se lo espera”.

“En cambio, cuando estamos en el cuerpo, ahí es muy desde el ser, no hay demasiadas capas que puedan sacarnos (...) y encontrarnos desde el cuerpo, donde ya ahí no podemos estar enmascarando nada”.

En la entrevista de las cordas azules puede decirse de la misma forma que con las cordas amarelas, que lo no verbal dentro de un jogo, es lo que permite mantener la performance como lo que también permite que se derrumbe.

Otra de las cosas que se repiten en este punto de la escala es que conocer cierta información del capoeirista da cierta ventaja a la hora de definir la situación, ayudando a saber qué se puede esperar de una persona a la hora de jugar. También podemos decir que son las miradas, gestos y ciertos movimientos son lo que ayudan a detectar las intenciones del otro capoeirista dentro del jogo. Por último, también ya visto, las cordas azules están más cerca, en el sentido de Goffman, de “jugar a cooperar” con el otro que de “cooperar activamente”.

Ahora sí, en lo particular que este nivel de corda nos aporta, encontramos en primer lugar, la siguiente apreciación:

“En Capoeira todos tenemos un personaje, de algunas manera todos construimos un personaje que tiene que ver con nuestro temperamento y con lo que queremos mostrar en esa puesta en escena. Siempre uno construye un personaje, es como el

teatro, no sé si soy yo el de la roda, pero yo sé que antes el resto soy así y me quiero mostrar así. Todos construimos una especie de personaje, y lo que puede variar es como ese personaje se siente ese día”.

El fragmento citado no hace otra cosa que ofrecernos una analogía directa con lo más puro del concepto de performance: una presentación para un público. Ocurre como lo desarrollaron los estudiosos de Goffman que retomamos en el marco teórico:

“En las diferentes situaciones de interacción todo individuo se presenta a sí mismo, a través de sus acciones, que por ello son siempre comunicativas. Dicha acción tiene como finalidad presentar un determinado perfil de persona caracterizada por ciertos atributos positivos. Su intención es que tal pretensión de “identidad” sea tomada seriamente y, con tal fin, busca gestionar y controlar lo más posible -mediante sus acciones y comportamientos- la “impresión” que los otros recaban de él”.

Producto del trabajo de campo con las cordas azules y la interpretación de acuerdo al marco teórico, vemos que al igual que en la vida social en la teoría de Goffman, el capoeirista en la roda determina cómo manejar y exponer los rasgos de su persona, construyendo una pretensión de su identidad. Siguiendo a Goffman es mediante el control de sus comportamientos (gestos, expresiones, movimientos) la forma en la que intentará controlar la impresión que los otros reciban de él. Así, de acuerdo con la teoría, más allá de que el capoeirista pueda o no manejar los rasgos que quiere presentar de su persona, en la compleja y reveladora situación de una roda, al momento de hacerlo, no hará otra cosa que preocuparse por su “fachada personal”, es decir la parte de la fachada que lo acompaña a donde vaya, es decir su dotación expresiva: insignias de rango o cargo, edad, porte, expresiones faciales, gestos corporales, entre otras cuestiones.

Por último para cerrar el fin del recorrido, también rico de señalar, diremos que ya hemos visto que ocurre en la roda cuando los capoeiristas se conocen o tienen información del capoeirista con el que mantendrá un jogo, cuestión a la que referimos en varias oportunidades a la definición de la situación en Goffman. Ahora bien, con las cordas azules también podemos ver qué ocurre cuando no se tiene información alguna del otro capoeirista:

“Si voy a una roda donde no conozco a nadie, voy a empezar a analizar a las personas que tengo en mi entorno más o menos por lo que me está mostrando. Por la gestualidad, por ahí si no conozco a nadie probablemente elija para jugar a alguien que esté sonriente, que este con buena energía. O no, capaz que si me gusta jugar fuerte y medirme, elija a alguien que yo vea que tiene más antigüedad o que esté más pila o este con más ganas de jugar fuerte. Es con la energía que yo voy a esa roda que voy a ir buscando, haciendo la búsqueda de cómo voy encontrando a los demás”.

Así, vemos que cuando el capoeirista se fija en la gestualidad y los otros aspectos procede de forma similar a la que Goffman establece que se hace cuando no se conoce al otro individuo. Como ya vimos en el marco teórico: “Si no están familiarizados con el individuo, los observadores pueden recoger indicios de su conducta y aspecto que les permitirán aplicar su experiencia previa con individuos aproximadamente similares al que tienen delante o, lo que es más importante, aplicarle estereotipos que aún no han sido probados”.

Vistas, con eso último, todas las cordas en el recorrido de la aplicación del concepto de performance de Goffman, solo resta repasar cuales son las generalidades encontradas a lo largo de todas las entrevistas al respecto de esta noción trabajada.

Así, podemos decir que en general, los modos no verbales preponderantes en la comunicación establecida en los jogos y en las rodas de Capoeira constituyen tanto

transparencia como engaño, tanto la base de la performance como aquello que puede ocasionar que el capoeirista deje de ser dueño de ella.

A partir de la particular expresión de los entrevistados, la emergencia de sentidos del trabajo de campo y/o la interpretación realizada de las entrevistas también podemos decir que a medida que se madura en este arte, en el caso de estudio, se toma conciencia de que la actuación realizada es una para un público más amplio, para toda la roda y no solo para el coparticipante del jogo mismo y además que a medida que se madura dentro de este arte también se tiende a “jugar a cooperar” más que a cooperar.

6.2 Los capoeiristas en el mundo de los signos

Sobre la semiótica general de Spinoza y la interpretación que de su obra hace Deleuze, analizamos en este apartado los significados que los capoeiristas atribuyen a aquello que hacen en su arte y como es jugar en una roda en un mundo caracterizado por estos autores.

Habíamos visto en el marco teórico que los signos pueden remitir a cualquier cosa. Palabras, el llanto de un bebe, la impresión sobre el aspecto de una persona que deriva en una discusión sobre su estado de ánimo, podrían ser signos. Spinoza, según Deleuze, se aleja de considerar los signos por la famosa característica de la arbitrariedad. Acá, esa arbitrariedad a lo sumo se desprende de las tres características que se le atribuyen a los signos. Cualquier cosa que signifique algo bajo la consideración de su variabilidad, asociatividad y equivocidad, puede ser un signo.

También vimos que el mundo de los signos es bastante problemático para estos autores, porque no está bien, para ellos, reclamar continuamente signos que son equívocos. Se trata de una vida triste porque en un mundo así no podemos conocer a los demás y a las cosas, realmente.

El mundo de los signos, fundamentalmente variable, asociativo y equívoco, es siguiendo toda esta teoría, el mundo de nuestra cotidianeidad. Variable porque lo que es un signo para alguien no lo es para otro alguien y porque todo el tiempo reclamamos signos constantemente; variabilidad dada por su asociatividad, porque los signos están tomados en diferentes cadenas asociativas: no pensamos, por ejemplo, en lo mismo ante la misma palabra; y equívoco porque todo el tiempo nos preguntamos en qué sentido nos dicen o son las cosas, causa por la que los signos tienen varios sentidos. Así de complicado es para Deleuze-Spinoza, la vida que llevamos. Esto, por supuesto es parte de todas las comunicaciones en la que participamos y Capoeira no es la excepción.

Vemos siguiendo las entrevistas realizadas, que en las rodas y a la hora de jugar, expresiones tradicionales del arte marcial que aquí analizamos, los capoeiristas del caso de estudio están sumergidos en este mundo de los signos.

Durante el desarrollo del marco más contextual sobre el arte marcial en cuestión dijimos que en los movimientos de Capoeira coexistía la metodización, la precisión y definición “correcta” de su realización con el desdoblamiento de los mismos, la improvisación y la realización particular de los mismos. Sea una o la otra, de acuerdo a la crítica interpretativa realizada, los movimientos de ataque, esquiva y desplazamiento que puedan darse durante

el diálogo del jogo en la roda, son propios del mundo de los signos, están condenados a la interpretación constante. Para Deleuze, en Spinoza ocurre eso, hay signos condenados a la equivocidad.²³⁵

Los capoeiristas están todo el tiempo observándose, están a la expectativa, pensando que puede estar haciendo el otro, esto es: interpretando todo el tiempo que quiere decir cada movimiento.

En una parte de una de las entrevistas realizadas, unos de los informantes se refiere a la posibilidad de creación que admite el jogo y dice:

“es lo que te permite la Capoeira. Somos dos que jogamos y el mismo movimiento vos lo puedes hacer de dos o tres maneras y yo también, cada uno pone su impronta”.

Nada más lejos de lo unívoco, los movimientos son equívocos, en el desarrollo del diálogo corporal no es fácil dar respuesta a tantas posibilidades distintas en la ejecución de lo que puede ser un movimiento.

Otra fragmento de las entrevistas que puede servir para justificar la correspondencia con lo que venimos diciendo es el siguiente:

“(…) muchas veces tiene que ver con la lectura que hagas del cuerpo del otro”.

Vemos así, que lo mismo que Deleuze ve en Spinoza ocurre en la Capoeira. Todo el tiempo emitimos signos y todo el tiempo lo reclamamos. Por defecto, porque así es el mundo: los signos son equívocos, asociativos y variables.

Las entrevistas están llenas de indicios, como los ya citados, que datan de la presencia del mundo de los signos que describimos en los jogos y rodas de Capoeira.

Los diferentes tipos de signos (indicativos, imperativos, interpretativos, vectoriales) abundan en las entrevistas.

Por ejemplo, en una parte de una de las entrevistas, una de las informantes, dice:

“Además es algo muy desmoralizador o frustrante cuando te golpean a vos o cuando golpean a un compañero”.

Estamos, con esto último, ante un notable signo indicativo o signo-impresión dentro del caso de estudio. La impresión del golpe sobre su cuerpo o la observación del golpe sobre un compañero, le producen frustración, la desmoralizan. Sabe que el golpe le produce eso, pero siguiendo a Deleuze, sabe más de su propio cuerpo, el cuerpo afectado, que del cuerpo afectante, desconoce la causa del cuerpo afectante.

La misma informante, más adelante en su entrevista, cuenta que ocurre después del golpe en un jogo:

“pero en general, puede ser que al que le pegaron se ponga con toda la bronca de querer devolvérsela, que es lo que pasa”.

Estamos, en esta oportunidad, ante un ejemplo de signo vectorial, vector tristeza por supuesto, el golpe descompone las relaciones del capoeirista que lo recibe, el cuerpo no le conviene, hubo un mal encuentro, el capoeirista sufre una baja en su potencia de actuar y buscar descargarse “devolviéndosela” al otro capoeirista (menos radical que decir que busca destruir aquello que le provoca tristeza como en los ejemplos que vimos en el marco teórico, pero va en esa línea).

²³⁵ Deleuze, Gilles. Op, cit. p, 294.

Bastante similar para ejemplificar pero no obstante un caso interesante, en otra de las entrevistas, una de las informantes cuenta:

“Ponele, una vez una de las primeras veces que entre a una roda vi a alguien que no conocía, entró y me tiro. Y yo me quede... no fue como que me enoje pero no es lo mismo que cuando me tiran ahora. Yo recién empezaba y no lo conocía a él, no era como si entraba Shao - se refiere a uno de los instructores del caso de estudio- y me tiraba que por ahí ya lo conocía. Y eso me chocó un poco, ahora por ahí no me pasa”.

La capoeirista del fragmento rememora toda una situación que puede identificarse con un signo indicativo. Lo mismo, sabe más sobre sí, sobre su propio cuerpo afectado, que del cuerpo afectante. Que en aquella situación de jogo le hayan entrado y como producto de ello haya caído al suelo le dice más sobre su propia naturaleza, es decir, que la caída la afecta, pero no conoce en realidad la causa por la que el otro capoeirista actuó como lo hizo, tirándola al piso. La sensación que experimenta de estar en el piso luego del movimiento de entrada que impacta en ella es un signo separado de su verdadera causa.

Por otro lado, también podemos decir que el signo más imperativo de todos es el berimbau. Sobre este instrumento, a lo largo de todas las entrevistas nos encontramos con apreciaciones como las siguientes:

“Hace que te lleve, te empuja, como una voz que te habla al oído y te dice “movete más”, emite un sonido que te llega adentro. Y eso hace que tu cuerpo se movilice de otra manera”.

“Uno hace caso a lo que dice el berimbau”.

“(...) el berimbau es la palabra mayor (...) Es quien va a comandar la roda desde el inicio, desde que nos llama a formar la roda hasta que finaliza la roda, el berimbau puede iniciar un jogo o puede terminarlo, por más que sea un jogo de compra. Si algo de lo que ve quien está al mando del berimbau, siente que está mal, puede terminar algún jogo”.

Al igual que en los imperativos de Deleuze, por el berimbau: los capoeiristas obedecen y mandan. El berimbau es el que guía el desarrollo de los jogos y la roda. Pero diferimos en un aspecto, o en realidad los entrevistados lo hacen. Por el contrario a Deleuze, para los capoeiristas no hay nada dañino en él. Para el autor retomado, los signos imperativos son el veneno del mundo. Muy distante de ello, para los capoeiristas entrevistados, el berimbau es un instrumento caracterizado como mágico, bondadoso y digno de respeto, entre otros. Hablamos así de un signo con efectos imperativos sin dudas, pero por el contrario de peligroso, es uno ligado, a lo largo de todas las entrevistas, a la conservación y a las tradiciones de la Capoeira hasta nuestros días.

Falta tratar otro de los tipos de signos mencionados. En una de las entrevistas, cuando uno de los informantes aborda la cuestión de la recepción de golpes durante el jogo, dice:

“(...) ¿Cómo lo recibís? ¿Cómo lo das? primero, porque hay que saber cómo dar un golpe, no saber la técnica, sino con que sentimiento das un golpe. Porque quien lo recibe hasta el gesto de la cara de quien lo da, la satisfacción, la tranquilidad, si me quiso cuidar, sino, si lo hizo a propósito, si me lo hizo con maldad, quizás estaba con esto que hablábamos antes, venía con una energía exterior y la introdujo a la roda, porque estaba fastidioso por un tema externo a Capoeira y lo metió adentro de la roda y bueno, creo que eso se ve, eso se lee en los movimientos de cada uno y como se lo toman va a depender de eso, del juego que tenga en ese momento cada uno (...)”.

Vemos en esto, siguiendo a Deleuze, un ejemplo de signo interpretativo en Spinoza. Como los signos son equívocos hay que interpretarlos. Todo está por interpretarse en el mundo de los signos, como lo hace el informante en el último fragmento citado: el contacto físico puede significar violencia o no serlo y representar tan solo algo que es parte del juego. Cuando uno recibe el golpe puede interpretar el golpe de quien lo dio y ver en él tranquilidad, satisfacción, maldad, percibir cuidado o no. La intención del golpe es interpretativa.

También vemos así que no solo los movimientos de ataque, esquivas y desplazamiento son lo que está por interpretarse, sino que otros gestos (como lo del rostro, por ejemplo, si seguimos el último fragmento citado) tampoco quedan exceptos de ser constantemente interpretados durante lo particular de los diálogos corporales que venimos llamando juegos.

Casos como el anterior se repiten. Por ejemplo, en otras de las entrevistas, cuando uno de los informantes relata que un mensaje puede dejar un movimiento de ataque que impacta en el rostro, dice:

“Desde elevar la guardia, o sea, la defensa corporal de uno hasta esto de “avivate, movete, no te quedes quieto... a ver si yo te hago esto ¿cómo respondes?”. También depende con la potencia con la que entre el golpe en sí, el movimiento de patada en sí. Si es una patada que va a arrancar cabeza el mensaje es netamente agresivo “preparate porque se viene un juego picante, se viene algo fuerte”. Si la patada es a marcar es el típico mensaje del instructor que te dice “ey, levanta la guardia, levanta la guardia”... o también puede ser “a ver, te estoy provocando”, te provoqué este estímulo a ver que pasa a ver como reaccionas. Y ahí vos decidís”.

Vemos con esto que el impacto del movimiento de ataque o no (una patada a marcar, es una patada que se detiene antes del impacto) constituye puros signos interpretativos, emanan equívocidad, pueden tener varios sentidos: elevar guardia, necesidad de moverse más, necesidad de “avivarse”, también puede significar una agresión y por eso hay que prepararse, puede tener un sentido de provocación, etc.

En la interpretación que hacemos de esta última cita de acuerdo a Deleuze y Spinoza, vemos que así el capoeirista no experimenta, vive ni interpreta el golpe con impacto o a marcar, por sí mismo. Al igual que como ocurre con los signos interpretativos en Spinoza siguiendo a Deleuze, es necesario que una cosa les recuerde a otra: en este caso, los golpes significan aquellas diferentes observaciones que quien le enseña este arte al capoeirista, le ha indicado en entrenamientos, juegos y rodas, pasadas.

En general, gran parte del juego y la roda está relegada al mundo de los signos. No es posible alcanzar o desviarse totalmente de este mundo, hay signos condenados a la variabilidad, asociatividad y equívocidad. Sin embargo vemos, llevando las ideas de Spinoza a las entrevistas, que hay posibilidad como diría Deleuze, de “Estar mejor”. Estar mejor en las comunicaciones que se establecen en los juegos y en las rodas.

Debemos retomar para esto como es que Spinoza, nos dice Deleuze, emprende la desviación del mundo de los signos donde no paramos de reclamar y emitir signos hacia un mundo de la luz, como ya vimos, de expresiones unívocas donde todo se dice en único y mismo sentido.

Para comenzar el camino hacia ese mundo de la luz, debemos hablar del único tipo de signo que todavía no hemos mencionado. El vectorial pero vector alegría (ya hemos dado ejemplos de signo vectorial pero del vector tristeza). Los signos del vector alegría, también son signos, pero con un buen empleo de los mismos (recordemos que para Deleuze,

Spinoza es muy funcionalista... le interesa cómo las cosas “pueden funcionar”) tenemos la posibilidad de desviarnos del mundo de los signos.

En explicación y complementación del párrafo anterior: en los ejemplos de los otros tipos de signos, nos hemos movido en base a percepciones de los cuerpos exteriores sobre el propio. Como vimos en el marco teórico, esto también recibe el nombre de “afecciones”. Las afecciones experimentadas realizan la potencia, esto es a grosso modo: la capacidad de actuar de cada uno. Los “afectos” por el contrario son el pasaje de una afección a la otra, no una afección. El afecto como es un aumento o disminución tiene dos vectores: alegría = aumento de potencia o tristeza = disminución de potencia. Así llegamos a los signos vectoriales de la alegría. El buen vector es el que nos saca del mundo de los signos con ese buen empleo del mismo. El buen vector, es por supuesto, siguiendo a Deleuze, el vector alegría.

De acuerdo al marco teórico desarrollado en esta tesina, la línea de la alegría es la que se encadena a partir del encuentro de un cuerpo exterior que conviene con el propio cuerpo. Que esto suceda, impulsa nuestra capacidad de actuar. Bajo esta línea no hablamos de odio, como con la línea de la tristeza, hablamos de amor. Las alegrías de esta línea son alegrías completas y directas porque experimentamos alegría producto de la cosa misma. Nuestra potencia aumenta por ello.

Para comenzar a salir del mundo de los signos, para tener una posibilidad de ello, siguiendo a los autores aquí retomados, hay que seleccionar estas alegrías. Hacerlo supone para Spinoza, al menos “estar mejor” en este mundo de los signos. Seleccionarlas, como vimos, implica hacer dos cosas: evitar situaciones fastidiosas y evitar cuerpos que no convengan.

Si no se llevan a cabo estas dos, se corre el riesgo de quedarse en mundo de los signos. Durante las entrevistas, hay algunos ejemplos bien definidos de situaciones en las que no se cumple con ninguno de estos dos puntos. En una de las entrevistas, por ejemplo, uno de los informantes, expresa:

“alguien que tiene sus primeras rodas y entra, y si se lleva puesto al otro o entra ya queriendo hacer un súper movimiento que no domina y genera como ese bloqueo o está todo el tiempo queriendo hacer algo más de lo que todavía está, pero no porque quiera mostrarse sino porque la misma energía del momento... no es fácil tampoco estar en una roda por primera vez y sentir toda esa energía que te está envolviendo y si vos venís con adrenalina, que te gusta lo que estás viendo, como que quieres hacer todo a la vez. Y al hacer todo a la vez, tanto en la roda como en la vida, querer hacer todo a la vez te va a llevar a que te golpees varias veces”.

Vemos con el ejemplo, como los principiantes en este arte, pueden no llegar a evitar meterse en situaciones fastidiosas o incluso crearlas ellos mismos.

Hay relatos, en otras entrevistas, de informantes que dicen que realizar un movimiento no dominado y que por ello ponga en peligro físico al compañero de jogo es un error grave. En uno de esos relatos, uno de los capoeiristas entrevistados ha llegado incluso a lamentarse insultándose a sí mismo.

La persona es, según Deleuze y Spinoza, la que crea sus propias tristezas, hacer cosas que uno no domina dentro de la roda, puede conducir a un descenso de la propia potencia o capacidad de actuar del capoeirista.

Ahora bien, en medio de tanto mundo de los signos y de acuerdo a la interpretación realizada podemos decir que no todo es así, y no todo es descenso de potencia. En medio de todo este mundo, los capoeiristas pueden estar mejor. Hay señales de esto.

Hay varias intervenciones dentro de las entrevistas por la que podemos pensar que los capoeiristas pueden llegar a estar mejor dentro del “oscuro” mundo de los signos. Por ejemplo, cuando uno de los informantes dice:

“Yo siempre pienso desde que empecé en que desde el momento en que uno decide entrar a la roda es responsable el mismo de lo que puede llegar a pasar. Si uno no es consciente o no está preparado para lo que pueda ocurrir y entra igual, quizás pueda ocurrir que pase algo, una lesión o un golpe que no esperaba o lo que fuera, y que produzca desagrado y no le guste lo que haya pasado. Y eso va enturbiando un poco la comunicación. Si uno está consciente de lo que puede ocurrir, no es que va a entrar sabiendo que va a ser golpeado (...) Al contrario, siempre está la intención de cuidar a la otra persona. Sin embargo cuando uno decide entrar a la roda, tiene que ser consciente que esas cosas pueden ocurrir, porque son parte de la Capoeira. El contacto es parte de la Capoeira (...) Se trata de cuidar un poco a las personas que recién empiezan hasta que logren entender el mundo de la Capoeira, que representa estar jugando y a medida que van comunicándose más, es más que haya contacto. Porque es un contacto entendido desde la historia de la Capoeira, entendiendo lo que están representando. Este contacto es liberación (...)”.

Vemos esta última cita muy relacionada a uno de los puntos centrales en la selección de las alegrías y con ello unas ideas que pueden ayudar a “estar mejor” en un mundo tan confuso como lo es el de los signos. El capoeirista debe ser consciente de todo lo que puede implicar el estar en una roda y saber de qué es capaz en las acciones que realice, para evitarse momentos fastidiosos. El capoeirista que es consciente de ello y citando nuevamente la Libreta del Capoeirista del Grupo Oriaxé, documento ya mencionado en este trabajo, el capoeirista que sabe que tiene que estar dispuesto a golpear y ser golpeado²³⁶ se aleja de ser un equívoco y de ponerse a fabricar tristezas.

Así como en el texto “En Medio de Spinoza”, el mal bailarín dentro de un boliche o el mal nadador en el mar son un equívoco, el capoeirista que no esté dispuesto a recibir un golpe, o a caerse y tocar el suelo por un movimiento del compañero de jogo, aquel capoeirista que se llene de bronca y odio, aquel sea puro ego (uno de los principales enemigos de los capoeiristas de acuerdo a las entrevistas) no solo sostendrá malos encuentros, no solo no podrá seleccionar alegrías, no solo sufrirá descensos constantes en su potencia sino que se replegará al mundo de los signos y constituirá un completo equívoco.

Con respecto al otro punto importante para lograr seleccionar alegrías, nos encontramos durante una las entrevistas con los capoeiristas menos experimentados con apreciaciones en las que se manifiesta que al momento de decidir jugar y de pasar a jugar con alguien en una roda, entran en juego las afinidades interpersonales. En algunas apreciaciones de las entrevistas, según informantes, ante mayor afinidad se logran jogos más relajados y se sienten más cuidados.

Al respecto, no le parecería nada mal a Spinoza, siguiendo a Deleuze, que un iniciado de este arte adoptará una postura como esta en la que busque personas interpersonalmente afines para jugar, si esto garantiza encuentros que le convengan, porque esto conlleva un aumento en la capacidad de actuar.

No obstante, en general, después del trabajo de campo realizado, consideramos que el grupo, y el conocerse treino a treino y roda a roda, termina generando un terreno propicio, en la mayoría de los casos, de buenos encuentros.

²³⁶ Libreta del Capoeirista, Asociación Argentina de Capoeira y Grupo Oriaxé. Ver en Anexos.

Continuando, si los capoeiristas seleccionan sus alegrías, y no paran de hacerlo, en cierto momento, como vimos, pueden volverse “dueños” de su propia potencia. Y esto genera un cambio importante.

El cambio, como vimos en el marco teórico, es que ya no se conoce a los cuerpos exteriores por el simple efecto que tienen sobre el propio cuerpo. Ese era el dominio de lo equívoco, lo que ocurre en todos los casos de signos indicativos, imperativos, interpretativos y vectoriales de tristeza que trabajamos en este apartado. El cambio provoca conocer los cuerpos exteriores bajo las relaciones que los constituyen, en tanto esas relaciones se combinan con las relaciones que constituyen al propio cuerpo, al cuerpo de uno. Ya no se captan los efectos de un cuerpo sobre el propio, sino composiciones entre ese cuerpo exterior y el de uno.

Con todos estos cambios a la hora de entender, comprender y relacionarnos con los cuerpos exteriores, ya no estamos en el dominio de las afecciones o al nivel del encuentro del efecto de un cuerpo exterior sobre el propio del cual derivan afectos que son pasiones. Estamos, con estos cambios en un nivel en el que las propias ideas son necesariamente adecuadas. Porque esta vez las ideas ya no son aumentos o disminuciones de la potencia, afectos pasivos, sino que son acciones, afectos activos. Estos afectos activos, son expresiones de la propia potencia y no solamente aumento o disminuciones de esa potencia.

En este nivel las ideas de composiciones de relaciones entre dos cuerpos (uno es el propio y el otro es uno exterior) nos dan la causa de los efectos. Como ya vimos: ahora si un cuerpo tiene tal efecto sobre el propio cuerpo, es o bien porque en sus relaciones se compone con las propias, o bien porque descompone sus relaciones, esa es la causa.

Las ideas inadecuadas eran los signos. Ahora, producto de los cambios que producen el poseer la propia potencia de actuar, el nuevo tipo de idea por el que se capta relaciones entre dos cuerpos y nos da la causa de los efectos, se llama siguiendo a Deleuze “noción comunes”. La noción común no es común, simplemente por ser objetiva o invariable. Lo es por ser común a la parte y al todo. Ese es, siguiendo a Deleuze, el sentido que Spinoza le da a la noción común. El primer carácter de la noción común es que expresa la causa y el segundo es que es común a la parte y al todo. Por esto, las nociones comunes no pueden ser inadecuadas, como sí lo eran los signos. Con las nociones comunes salimos del mundo de los signos porque esta es forzosamente unívoca, para nada equivocada. Son comunes porque son comunes al menos a dos cuerpos. Desde entonces, siendo comunes al menos a dos cuerpos, se dicen en un único y mismo sentido del otro cuerpo y del mío. No pueden decirse en varios sentidos.

Es necesario refrescar todo esto para entender que más allá de lo sumergido que parezcan los juegos en las rodas en el mundo de los signos, también en ellos hay destellos de luz. Y en esto seremos como Spinoza según Deleuze: funcionales. Buscaremos cuando funcionan las cosas.

Durante el trabajo de campo realizado se le ha preguntado a los informantes cual era para ellos la filosofía de la Capoeira (aclaramos que filosofía ha sido tratada de forma más general, como aquello central, esencial o más importante de algo), el resultado de esa interrogación fue una rica emergencia de sentidos. Es en ella donde terminamos de dar cuenta de la presencia de algunas ideas luminosas a lo largo de las entrevistas.

Consideramos que el lenguaje de la Capoeira es puramente creativo y extraordinario. La Capoeira ofrece un lenguaje y una filosofía con ideas que se alejan de lo equívoco. Suena contradictorio si pensamos en lo anteriormente desarrollado sobre la presencia del mundo de los signos en los jogos y rodas, pero pensamos que en la filosofía de la Capoeira y las ideas que esta les brinda a los capoeirista está la llave para provocar más destellos de luz en los diálogos corporales propios de este arte marcial en los que puede abundar tanto la variabilidad, equivocidad y lo interpretativo.

En varias de las entrevistas aparece la cuestión de la caída. Siguiendo la filosofía de la Capoeira del grupo Oriaxé una caída sólo puede significar una cosa, esto es, levantarse. Caer es levantarse. La filosofía de la Capoeira ofrece con esto algo unívoco. Esta idea puede sacarnos de la equivocidad. Si es que los capoeiristas que se relacionan en un jogo, dos cuerpos dialogando corporalmente, han seleccionado correctamente la alegría y se han adueñado de su propia potencia, esta idea unívoca de la caída, puede permitirles dar un salto y con él salir del mundo de los signos, aunque sea solo un instante.

Lo que provoca la caída generalmente es un golpe, una rasteira. Hemos visto ejemplos de lo que ocurre con el impacto de los mismos durante el jogo y han sido ejemplos que nos sumergen en el mundo de los signos. Ahora bien, los capoeiristas entrevistados conocen la puerta para poder desviarse de eso y alcanzar la luz. El siguiente fragmento puede ser muy ilustrativo de la cuestión:

“(...) está bueno ser golpeado, tener ese contacto físico porque aprendes (...) al ser golpeado a veces te sorprendes, como que te saca del enfoque en el que estabas y está bueno porque te hace prestar más atención o te enseña: “capaz que esto no lo tengo que volver a hacer” o “tenía baja la guardia, asique ahora la subo”. Eso está bueno, ese contacto físico está bueno”.

Como esta, hay varias apreciaciones a lo largo de todas las entrevistas realizadas, en las que el golpe significa, aunque sea por un momento, solo una cosa: aprendizaje.

Quizás, tan solo por un momento y automáticamente vuelva la interpretación a la escena como ocurre con este último fragmento citado: después de percatarse de que hay una enseñanza, se comienza automáticamente luego interpretar cual es esta, de que se pudo haber tratado la misma, en que pudo haber consistido, etc. Pero aunque sea por tan solo ese momento, un destello luminoso alumbró los jogos y rodas.

Siendo funcionales, haciendo funcionar las cosas como Spinoza lo haría, podemos decir que si en el diálogo corporal que implica un jogo se cruzan dos cuerpos, dos capoeiristas, y ambos han seleccionado sus alegrías, son dueños de su potencia y ambos entienden que caer implica levantarse automáticamente, que cualquier golpe recibido es tan solo un aprendizaje, si ambos están dispuestos a golpear y a ser golpeado, estamos en una situación en la que se deja poco espacio a relacionarse y conocer al otro cuerpo (al otro capoeirista) bajo ideas inadecuadas, percepciones de un cuerpo sobre el propio cuerpo, por el contrario, ambos no están siendo equívocos, se conocen bajo ideas adecuadas, bajo ciertas nociones comunes, comunes a la parte y al todo, es decir: común a ellos mismos, común a ambos, común al jogo que desarrollan y sobre todo común con la Capoeira y su filosofía. Como vimos, con las nociones comunes alcanzamos un terreno que se constituye apto para que no haya efectos de un cuerpo sobre el propio sino composiciones entre los cuerpos implicados.

En una situación como esa que hacemos funcionar, al mejor estilo spinoziano, según Deleuze: se trata de captar las cosas ya no bajo el efecto que tienen sobre el propio cuerpo,

esperando ese efecto, sino bajo las composiciones de relaciones entre ellas y el propio cuerpo. Cuando se alcanza ese saber vivir, se posee realmente la propia potencia. Antes solo se tendía a aumentarla.²³⁷

Podemos hacer nuevamente una analogía de esta situación donde se visibilizan la presencia de nociones comunes con algunos ejemplos de la clase IX de “En medio de Spinoza”, como por ejemplo el del buen y el mal nadador, y el de la muerte del nadador y del capitán de barco.²³⁸ Y decir así que un capoeirista que cae bajo estas circunstancias, no cae como en los ejemplos de principio de apartado, llenándose de odio y descendiendo su potencia de actuar. Un capoeirista que cae bajo ese saber vivir, cae y toca el suelo tratando de “arrancar un último secreto sobre la composición de las relaciones”.²³⁹ Así los capoeiristas cambian completamente el sentido, con un sentido adecuado a ellos mismos, al jogo que comparten y también con el arte que practican.

Otro momento luminoso del jogo en la roda, podría ser, por ejemplo, las “chamadas”. Con esto puede suceder de forma similar lo mismo que lo anterior. La chamada era aquel momento durante el jogo bajo la modalidad de Capoeira Angola en la que uno de los jugadores se queda en el lugar levantando la mano esperando que el otro capoeirista pegue palma con palma, generando un momento de expectativa. De acuerdo a las entrevistas realizadas, si dos capoeiristas medianamente conocen los rituales de la modalidad de Angola y poseen su propia potencia, en el momento en que uno de ellos se queda quieto y eleva su mano, eso puede significar solamente una cosa: una llamada. Una solicitud de llamado a generar un momento ritual dentro del toque de Angola. Es ese el único sentido en el que los capoeiristas lo entienden. Sin embargo la luz puede, de nuevo, durar solo un momento, automáticamente luego de percatarse de la chamada, comienza la interpretación: lo cual sería algo así: ¿por qué me llama? ¿quiere generar ese momento para meterme un movimiento y derrumbarme? ¿lo hace solo porque está cansado y necesita recuperarse? De nuevo caemos en el mundo de los signos y la noción común queda atrás porque esta última siempre solo puede tener un único sentido.

En Deleuze, las nociones comunes en Spinoza son trampolines para alcanzar el próximo nivel de los géneros del conocimiento. El primero de ellos, lo vimos al comienzo, se trata del mundo de los signos donde conocemos según afecciones, es decir, la impresión del cuerpo exterior sobre el propio. El segundo lo alcanzamos con las nociones comunes, salimos del mundo de los signos y entramos en la univocidad, este según género de conocimiento es la razón. El tercero y último, como vimos en el marco teórico, es la intuición y en él se supera las nociones comunes, alcanzándolo con las “esencias”.

Al respecto, de acuerdo a la interpretación realizada, vemos que salvo algunas apreciaciones en uno o dos entrevistados que nos hacen dudar, en la emergencia de sentidos de las entrevistas es muy difícil alcanzar el entender de las cosas en su individualidad, en su singularidad, en su potencia particular. En el caso de estudio, son las relaciones comunes entre dos cosas las que sí aparecen. En general, la salida del mundo de los signos se da hasta las nociones comunes.

Así, después de todo esto, consideramos siguiendo a Deleuze que al igual que sucede en las conversaciones de lo cotidiano, lo equívoco, variable e interpretativo con lo que nos movemos, también abunda en los jogos y rodas del Grupo Oriaxé Rosario. Sin embargo, el

²³⁷ Deleuze, Gilles. Op, cit. p, 308.

²³⁸ *Ibidem.* p, 305-309.

²³⁹ *Ibidem.* p, 309.

lenguaje y la filosofía de la Capoeira en ese grupo da ciertas ideas e instrumentos a los capoeiristas para encender la luz en este complejo y complicado mundo de los signos. Y con esto ayuda a pujar que los capoeiristas no vivencien los jogos en las rodas en base a puras impresiones exteriores separadas de las verdaderas causas, sino que los jogos constituyan situaciones que permitan adecuadamente a los cuerpos en diálogo conocerse mejor, y mutuamente en y con el arte marcial que practican.

6.3 Entre miradas, abrazos y sonrisas

En esta parte nos proponemos utilizar lo señalado en el apartado de elementos no verbales del marco teórico. Retomamos la clasificación de Knapp en el trabajo de María José Jiménez Páez, las consideraciones sobre cinésica de Leopoldo García y Tomás Motos, lo ampliado sobre proxémica con Marc-Alain Descamps, y los tipos de conductas no verbales de Ekman y Friesen.

En este punto exploramos los elementos no verbales intervinientes en el jogo y las rodas para los capoeiristas entrevistados del Grupo Oriaxé Rosario. Desarrollamos, considerando las diferentes cordas y buscando generalidades entre ellas hacia el final, cuáles son los gestos, movimientos o actos no verbales, entre otros, más reiterativamente mencionados y contrastamos los sentidos y usos atribuidos por los informantes con los de las teorías de los autores indicados. Jugamos en este apartado, por el contrario que en el del mundo de los signos, con los estudios desarrollados en el marco teórico de significaciones más inequívocas.

En lo que corresponde a las cordas verdes entrevistadas, decimos que las mismas señalan fuerte elementos cinésicos y proxémicos, además de elementos referidos a conductas táctiles e importantes consideraciones entorno a los artefactos en lo que corresponde a la clasificación de Knapp utilizada por Jiménez Páez. También hay presencia de fuertes emblemas y manifestaciones de afecto siguiendo la clasificación de Ekman y Friesen.

Con respecto a los elementos cinésicos, los informantes de cordas verdes atribuyen una importancia muy fuerte a la mirada. La mirada es un elemento fundamental en la comunicación establecida en los jogos y en la roda. El siguiente fragmento de una de las entrevistas puede ser ilustrativo:

“(…) una de las cuestiones que a mí más me quedaron de mis primeras clases de Capoeira es que siempre me decían que tenía que mirar a mi compañera. Y no es fácil, porque cuando estás jogando con alguien que no conoces o no tenes mucha confianza esto de sostener la mirada en algo en lo que estás usando tu cuerpo, es un poco difícil salirte de los complejos o lo que sea. Y ahí, yo creo que en gran parte lo corporal pasa por eso, por estar todo el tiempo mirando al otro”.

La mirada para las cordas verdes aparece como un elemento fundamental para evitar golpes y establecer la comunicación en sí. Siguiendo la última cita, todo el tiempo los capoeiristas se miran entre sí.

La consideración de la mirada como elemento fundamental en la comunicación por parte de los informantes de cordas verdes, va muy en línea con las apreciaciones de Leopoldo García y Tomás Motos cuando dicen que “mirar es tocar a distancia” y que mirar demuestra que la comunicación continúa abierta (aunque el “hablar” del jogo no sea precisamente a

través de palabras). Por otro lado, nos alejamos de otras consideraciones sobre la mirada, dada por estos dos autores, en referencia al manejo de la misma en la sociedad. Vimos que para estos dos autores, en la sociedad la mirada fija es tabú y no demorarla demasiado en otras personas es una regla sobre su manejo en lo cotidiano. Muy por el contrario, la mirada dentro de una roda, está lejos de ser tabú, siendo un elemento imprescindible.

También comprendido dentro de la cinésica, los informantes de este punto de la escala de cordas señalan la importancia de prestar atención a las “expresiones del rostro” y que en los jogos y las rodas “hay muchos que juegan mucho con la cara”. En reflexión con lo desarrollado en el marco teórico, decimos que lo relativo al rostro es en Ekman y Friesen lo que recae en las conductas no verbales que definimos como “manifestaciones de afecto”. Este tipo de conducta no verbal, como dijimos tiene al rostro como elemento básico, y en él los rasgos faciales están relacionados a la manifestación de siete estados afectivos primarios. Las manifestaciones faciales en los capoeiristas de corda verde están ligadas a afectos primarios de felicidad. Además, estas manifestaciones, son introducidas por los capoeiristas entrevistados ligándose a cuestiones de transparencias en contraposición con la posibilidad de controlar, inhibir o disimular que Ekman y Friesen introducen cuando hablan de ese tipo de conducta no verbal.

También en Ekman y Friesen, la cuestión de la mirada y cierto movimiento de la cabeza, así como la entienden los informantes, puede constituir una conducta no verbal de tipo “emblema”. Para estos dos autores, los emblemas eran conductas fáciles de comprender, de uso consciente y reemplazable por una o dos palabras. En línea con esa definición, en una parte de las entrevistas, una de las informantes expresa:

“(…) a veces vos miras a una persona y la persona te hace seña de “¿jogamos ahora?” entonces nos ponemos cada uno en una punta de la batería y sabemos que entramos”.

Luego describe la conducta que reemplaza las dos palabras de la pregunta:

“Depende de la persona, pero generalmente es una mirada o un cabezazo. Pero no es con palabras, siempre es con algo físico, que el otro te da a entender que quiere jugar con vos”.

Ahora bien, en lo que refiere a proxémica, en un jogo uno de los informantes, introduce:

“Uno marca la distancia en relación a la confianza (…)”.

Y esa confianza es en relación al propio cuerpo y al grupo, con aquellos que se joga. Interpretamos siguiendo dicha entrevista que a mayor confianza mayor cercanía. El jogo cercano es visto como un jogo “más interactivo” y el jogo a distancia es uno más característico de personas que jogam sus primeras veces y trazan la distancia por su seguridad personal. Además, para el otro entrevistado de corda verde la cercanía en el jogo resulta más estratégica porque según sus propias palabras al achicar el espacio disponible se achican los golpes posibles que pueden recibirse.

En lo que refiere a proxémica para el resto de los que componen la roda, es decir para los que forman el círculo pero no están precisamente jogando dentro, también hablamos de distancias muy próximas. Al respecto, los informantes nos regalan apreciaciones como la siguiente:

“(…) en general, cuando vos estás afuera de la roda estás pegado a tu compañero. Hay una cuestión de que vos formas un bloque, sos una comunidad, estas al lado (…)”.

En general, más allá del caso de la desconfianza de los primeros jogos, para las cordas verdes las distancias manejadas en los jogos y por los que componen la roda son muy cercanas. Corresponden, de acuerdo al marco teórico desarrollado, a lo que Marc Alain Descamps señala en su clasificación de proxémica humana como “distancia íntima cercana” (0-15 cm), “distancia íntima lejana” (15-45 cm) y “distancia personal cercana” (45-75 cm), todas distancias ligadas a las relaciones de confianza y que comprenden la posibilidad de recepción de golpes. La diferencia está en que para el autor la distancia de más cercanía es la más peligrosa por su evocación, y por el contrario para las cordas verdes, el mayor peligro del diálogo corporal existe cuando se da un mayor margen de espacio entre los capoeiristas.

Por otra parte, una de las manifestaciones no verbales más presentes en la comunicación de los jogos y las rodas que señalan las cordas verdes es el abrazo. Elemento muy utilizado, siguiendo las entrevistas, posteriormente a que un capoeirista impacte un golpe o haga caer a otro. Para uno de los informantes de corda verde, con el abrazo se trata de darle a entender al capoeirista que recibe el golpe que eso fue parte de un juego, que el momento pasó y que es posible seguir siendo amigos antes y después del jogo. Para Knapp y su clasificación retomada en el trabajo señalado de Jiménez Páez, el abrazo entraría dentro de lo considerado como conducta táctil.

El abrazo no solo aparece en el jogo sino también en los que observan y hacen palmas y que también conforman la roda. Para las cordas verdes los abrazos que pueden darse entre los que componen el círculo influye en el centro, los que jogam reciben motivación de ellos y esto los incentivaría para realizar un jogo más enérgico.

Por último en lo que respecta a las cordas verdes, decimos que en lo que la clasificación de Knapp se denomina “artefacto”, es decir objetos externos al cuerpo que actúan como estímulo en la comunicación, debemos ubicar la batería de instrumentos y principalmente: el berimbau, que es de acuerdo las entrevistas, el que va marcando el ritmo y la guía del jogo.

En lo que corresponde a las cordas amarelas, las entrevistas con estos informantes mostraron una gran cantidad de elementos cinésicos, consideraciones interesantes sobre proxémica, elementos referentes a conductas táctiles, artefactos e introducción de cuestiones de paralenguaje. Además se contemplan manifestaciones de afecto.

Algunos usos y sentidos en determinados gestos o movimientos se mantienen con respecto al análisis de las cordas verdes, pero otros se diferencian, en particular con aquellos que remiten hacia la cuestión de la mandinga.

En primera instancia decimos que en este punto de la escala de maduración se repite el ya anterior uso de la mirada como elemento importante a la hora de establecer contacto, entre los capoeiristas, para ingresar al centro del círculo a jugar.

Pero en referencia a la mirada también se introducen algunas cuestiones particulares. Con las cordas amarelas el uso de la mirada está destinado no solo al compañero con el que se joga o lo que sucede al interior de la roda, también se utiliza a la hora de mirar que está ocurriendo fuera de ella. Ambas funciones se emplean constantemente, hablamos de una mirada atenta, dentro y fuera de la roda.

También en referencia a la mirada. En una de las entrevistas, uno de los informantes dice:

“(…) se miran a los ojos, o no intencionalmente, porque vos quieres distraer al otro asique no lo miras intencionalmente, miras al suelo para que el otro haga un movimiento que vos quieres que haga”.

Vemos con esta cita que se introduce la utilización de la mirada, o desvío de la misma, como un elemento no verbal o recurso a la hora de influir dentro del jogo, en la conducta del otro capoeirista, cuestión que veíamos muy ligada a la performance de Goffman unos apartados atrás.

Ahora sí, en referencia a otra cuestión, hay con las cordas amarelas dos posturas en las entrevistas que parecen chocar entre sí y que parecen muy oportunas para reflexionar con Ekman y Friesen. Señalamos dos fragmentos de las entrevistas a modo de dar cuenta los puntos contradictorios señalados:

Primera de las ideas/posturas presente en entrevistas con cordas amarelas:

“En Capoeira no se puede tener máscaras. Las puedes tener una, dos, tres, cuatro... Algunos meses. Pero después de un tiempo eso no está más. Si nos gusta las partes fuertes, si nos gusta la parte de la música, si nos gustan dos o tres cosas juntas, si nos gusta las acrobacias, bueno eso se deja ver rápidamente entre cada uno de los individuos (...) en Capoeira creo que no es tan fácil ocultar algo que uno siente en la expresión corporal. Se hace muy difícil ocultar porque sale solo, aflora”.

Segunda de las ideas/posturas presente en entrevistas con cordas amarelas:

“Hay muchas personas que ocultan a través del rostro sus verdaderas intenciones, porque también en la Capoeira se juega mucho con eso de la picardía, del esconder cosas y sorprender al otro. Y eso también, cuando vas conociendo, cuando vas viendo, vas afilando también un poco esa visión de saber si esa persona está ocultando algo. Todo eso, visualmente, cuando se lleva un tiempo observando, haciendo va como percibiendo esas cosas”.

Vemos estas nociones contradictorias en directa relación con lo desarrollado en el marco teórico con Ekman y Friesen, cuando los autores dicen:

“(…) la conducta no verbal parece eludir los intentos de engañar, sea proporcionando indicios de un engaño, esto es, información con respecto a la presencia de un engaño, o bien una filtración, esto es, la revelación de la información retenida. Pero sabemos que el comportamiento no verbal puede mentir, quizás no con tanta eficacia como la conducta verbal, pero tampoco es posible confiar en todo lo que se ve”.

Siguiendo a los autores y reflexionando sobre los últimos fragmentos citados de las entrevistas con las cordas amarelas, podemos decir que en la comunicación del Grupo Oriaxé Rosario es posible que el cuerpo delate y frustre las artimañas corporales que el capoeirista intenta en un jogo, y ese descubrimiento tiene que ver en mayor o menor medida con el “conocer” a la otra persona con la que se joga y la experiencia dentro del arte marcial que aquí analizamos. Pero por otro lado, “no se puede confiar en lo que se ve”. De hecho en la comunicación entre los capoeiristas, esa frase adquiere mucha relevancia porque en repetidas veces durante las entrevistas, a través de la cuestión de la mandinga, hablan de engañar y “mentirle” al otro capoeirista.

Así, en Oriaxé Rosario la conducta no verbal en jogo y en roda en el caso corda amarela puede eludir los intentos de engañar (porque lo no verbal puede ser delator) pero también puede mentir, engañar y aparentar, en mayor medida por ser esencia y componente característico del arte marcial puesto bajo análisis.

Nótese que con el fragmento de las entrevistas que presentamos como la “segunda de las ideas/posturas presente en entrevistas con cordas amarelas” de nuevo aparece la cuestión

visual: si habíamos señalado al comienzo de lo particular con estas cordas que la mirada era utilizada como recurso para la mandinga y la influencia en el otro, también debemos indicar ahora que la observación también es central a la hora de prevenirla o reaccionar a ella.

Durante estas entrevistas, los informantes señalan y describen muchos elementos cinésicos. Uno de los informantes, por ejemplo, nos habla de “expresiones payasescas” para distraer o hacer sonreír. Señala a modo de ejemplo de las mismas: sacar la lengua, molestar con la mirada, cruzar los ojos, mirar para el otro lado, abrir la boca, movimientos de brazos tipo pulpo, movimientos imitando algún otro tipo de animal como monos, etc. Siguiendo a los entrevistados, para ajenos al arte marcial esto puede resultar muy extraño pero es algo muy normal para los capoeiristas. El siguiente fragmento de una de las entrevistas puede ser ilustrativo de esta cuestión:

“por un lado la teatralidad, que viene acompañada de cada uno de los jogos (...) Por otro lado de esta astucia, este malandragem que hablamos antes, de hacer algo para que el otro se desconcentre, se equivoque y yo pueda aprovechar esa situación”.

En referencia a lo que se puede percibir en los rostros de los capoeiristas durante los jogos, uno de los informantes de corda amarela, dice:

“se ven sonrisas, se ven ceños fruncidos, se ven caras serias, se ve el temor de la persona, se ve el susto, la cara de sorpresa es increíble. Cuando no te esperabas algo y te sorprenden con una patada, con un amague, con algo, es muy bueno ver la sorpresa en el rostro ajeno”.

Con esta última cita, podemos decir que siguiendo las manifestaciones de afecto, tercer tipo de las cinco conductas no verbales de Ekman y Friesen, los rasgos faciales que pueden observarse en un jogo están relacionados a los estados afectivos primarios de felicidad, sorpresa y temor.

En lo que respecta a lo que ingresa dentro de las clasificaciones planteadas bajo “conducta táctil”, las cordas amarelas señalan dos cuestiones particulares: los roces que se pueden dar entre quienes están jogando y los que forman el círculo de lo que llamamos roda, por un lado, y por el otro, la “cabezada” dentro del jogo que puede darse al momento de interrumpir ciertos movimientos del otro jugador con un fuerte sentido atribuido de “llamar la atención o llamar al cuidado” de parte de quien la realiza hacia quien la recibe.

Un elemento novedoso introducido por las cordas amarelas en este análisis de lo no verbal, es aquel que hacen referencia a lo que en el marco teórico entendimos como “paralenguaje”. El habla, las palabras, las canciones constituyen parte verbal que decidimos recortar en este trabajo, pero los aspectos no somáticos del habla, como el tono, volumen, la voz, el ritmo, el timbre, los silencios, son entendidas según lo que ya desarrollamos, como aspectos no verbales. Así, al respecto, uno de los informantes indica:

“Las personas se comunican (...) algún falsete con la voz (...) que sale desde lo más profundo y que todos nos concentramos en eso y que eso te lo da a los jugadores y el entorno, te lo da todo”.

Otro aspecto que se repite con lo desarrollado con las cordas verdes, son los artefactos. Al respecto de los cuales, también con las amarelas, vuelve a destacar el berimbau y su función determinante para los jogos.

En lo que corresponde a la proxémica para las cordas amarelas, podemos decir que también en este punto de la escala de maduración se suman a la relación espacial de proximidad señaladas por las cordas verdes con respecto a quienes conforman el círculo

pero precisamente no estarían jugando en el centro de la roda: esta es, una relación de mucha cercanía.

Vemos que para las cordas amarelas, en el momento del jogo las distancias pueden ser muy cambiantes dependiendo de las diferentes situaciones que se den en él. Para ellos, alejarse en un jogo de la otra persona puede significar que es la “única manera de defenderse” y de esquivar los movimientos del otro; también puede darse el alejamiento por cuestiones de cuidado del otro, al momento de realizar movimientos acrobáticos que todavía no estén bien dominados. En cuanto al acercarse, esto proporciona “fluidez” y se lo hace tanto para evitar ser golpeado como para aprovechar la cercanía para derribar al otro. La siguiente cita sacada de las entrevistas, va en línea con todo esto:

“A veces estar cerca es peligroso y a veces estar cerca es más seguro, depende mucho”.

La evocación de peligro para los amarelos depende de las situaciones que se den durante el desarrollo de un jogo. Con esto la evocación de peligro deja de ser particular de situaciones más lejanas como lo era para las cordas verdes y particular de las relaciones de cercanía como vimos con la “distancia íntima cercana” en Descamps.

Podemos retomar también con las amarelas, la relación confianza-distancia que observábamos con las cordas verdes. Al respecto, uno de los informantes expresa:

“Las distancias se usan mucho para marcar cuestiones de respeto, para marcar ese compañerismo, esa sensación de unión... de la amistad. Quizás uno está alejado porque no conoce a la otra persona entonces se mantiene con el espacio personal más mío: “hasta acá no llegues”. Entonces uno quiere avanzar y el otro retrocede y ya cuando hay más confianza, ese tipo de relación con la otra persona, quizás uno lo deja entrar más y puede aprovechar momentos de Capoeira para derribar, para distraer, para agarrar; para todo, la cercanía”.

Siguiendo la cita, vemos que a mayor confianza más cercanía (igual que con las cordas verdes) y a menor confianza mayor distancia. También vemos que con la cercanía comienzan los agarres. Así, siguiendo a Descamps y su clasificación de distancias, podemos decir que ante la desconfianza podemos introducir su distancia “Personal lejana (0,75 m a 1, 25 m)” caracterizada justamente por mantenerse uno fuera de alcance y agarres, en un territorio más privado que libera de la influencia física.

Esta que mencionamos, sería la distancia en la clasificación de Descamps de mayor lejanía entre las personas interactuantes en juegos y rodas que vimos hasta ahora, sin embargo teniendo en cuenta todas las distancias que forman parte de su clasificación, todavía hablamos de espacios próximos. La distancia “personal lejana” para Descamps implica declarar que se tienen intenciones de confidencia. Con esta reflexión, no parece tan descabellado cerrar, la parte de las cordas amarelas, diciendo que no obstante la distancia que puede trazar la confianza, en general en un jogo los capoeiristas están siempre cercanos el uno del otro.

Ahora bien, en el medio de la escala de graduación, entre verdes y amarelas, estaban las cordas verde-amarelas. Las mismas van a coincidir en muchas cuestiones con las ya analizadas, sumando cuestiones interesantes al abordaje de los elementos no verbales dentro de los juegos y rodas de Oriaxé Rosario.

En lo que corresponde a la cinésica, la mirada vuelve a hacer presencia. Volvemos a retomar la importancia de la misma y la necesidad constante en la apertura de un canal comunicativo en este arte a través de ella.

En línea con las cuestiones que se vuelven a repetir sobre la mirada, puede ser relevante el siguiente fragmento:

“no dar la espalda, eso es fundamental, porque al dar la espalda uno corta el contacto visual y es una falta de respeto, porque vos cortas el contacto visual y haces de cuenta que el otro no existe. No es solamente una falta de respeto sino que es por una cuestión de cuidado personal, porque el golpe que no se ve es el que más duele. Vos le das la espalda un jugador y no sabes si te puedes llegar a comer un golpe de impacto”.

Vemos con esta cita, como ya vimos con las cordas anteriores, que el uso de la mirada durante el jogo va en sentido contrario a como Leopoldo García y Tomás Motos indican su manejo en lo cotidiano. En relación con lo que ya desarrollamos sobre esos autores, mientras que para la sociedad la mirada fija es amenazante y es regla no demorarla demasiado, siendo esto un tabú; en un jogo es tabú no hacerlo, y no hacerlo constituye para las cordas verde-amarelas tanto una falta de respeto al otro jugador como un peligro de impacto físico.

En este punto de la escala de maduración al igual que las cordas ya trabajadas, nuevamente aparece la sonrisa como gesto cinésico destacado. Sonrisa que acá puede ser tanto un producto del disfrute del jogo mismo como una sonrisa directamente vinculada con lo mandingueiro.

Una de las cuestiones más novedosas que introducen las cordas verde-amarelas, es la claridad con la que se pueden ver en los elementos cinésicos referidos al rostro, lo que Ekman y Friesen señalan como “fusiones de afectos” cuando hablan de las conductas no verbales llamadas “manifestaciones de afecto” en su clasificación. El siguiente fragmento de una de las entrevistas, puede dar cuenta de la cuestión:

“Hay muchos que entran y a lo mejor están felices por dentro pero están como serios, hasta con el ceño fruncido a veces. Hasta que a lo mejor lo sorprenden con una patada y cambian la cara, el gesto de sorpresa y después sigue”.

Observamos, con esto como el rostro puede transmitir fusiones de afectos, emociones múltiples antes que un único estado emocional. En el caso de un jogo, siguiendo las entrevistas, vemos como advierten Ekman y Friesen que los rostros muestran los diferentes afectos no solo con posibilidad de fusiones sino en una secuencia de tiempo demasiado rápida.

Con las cordas verde-amarelas, aparecen tanto en jogo como en roda, muchos de los siete estados afectivos primarios relacionados a los rasgos faciales de Ekman y Friesen: felicidad, sorpresa, temor, rabia, desprecio e interés, hacen presencia, mostrando el alto nivel de relevancia de expresión del rostro en el arte puesta bajo análisis.

Otro gesto cinésico relevante que señalan las cordas verde-amarelas, y que no había surgido hasta el momento es el gesto de cambio de instrumentos, porque como ya vimos los capoeiristas dentro de una roda se van relevando los puestos de la batería musical, para poder ir jugando todos. Un simple movimiento del cuerpo levantando el instrumento en alto, basta para que algún capoeirista del círculo vaya en busca del instrumento, reemplazando a su compañero y dándole la posibilidad de jugar también.

En lo que corresponde a conducta táctil, las cordas verde-amarelas también señalan un elemento ya mencionado con anterioridad: los abrazos.

En cuanto a proxémica se vuelve a repetir la relación confianza-distancia. Al respecto, en una parte de las entrevistas, uno de los informantes expresa:

“(…) en un principio los chicos nuevos o cuando no tenemos la confianza con quien estamos jugando, se da una distancia más lejana, una distancia de pierna en la cual los jugadores no son tan próximos, no son tan cercanos. se joga a una distancia más lejana”.

Para el informante al que corresponde dicho fragmento, la “distancia de pierna” es la distancia que hay para que una pierna impacte en el otro capoeirista con quien comparte el jogo, una distancia que siguiendo la clasificación de Descamps sería una “íntima lejana” o una “personal lejana”, en la que ya no existe el contacto pero es posible recibir golpes sin ninguna previsión posible y ser tomado por sorpresa. Esta distancia de pierna establecen aquellos que se alejan por falta de confianza.

Este mismo informante también señala además una distancia a modo de brecha espacial que puede generarse para realizar acrobacias, de forma a similar a como se daba con las cordas amarelas y va a hablar también de una distancia de cuerpo a cuerpo que según sus propias palabras “significa que los jugadores tienen cierta confianza y tiene un conocimiento en la cual van a esquivar todos los movimientos”. Por ende, de nuevo se repite: a mayor confianza menor distancia y a menor confianza mayor distancia.

No obstante, de acuerdo a la interpretación realizada, aquella lejanía que produce la desconfianza en los jogos a lo largo de las entrevistas de las cordas verdes hasta las amarelas, se da todavía en la espacialidad de un jogo o en una roda que siguen siendo acotadas. Los capoeiristas sienten desconfianza y tienden a distanciarse en espacialidades que por definición de Descamps son aún territorios de confianza. Por más desconfianza que pueda haber o por más distancia que pueda darse entre los capoeiristas en los jogos, la espacialidad es todavía muy cercana, íntima o personal.

Una nueva cuestión relevante que no aparece con las otras dos cordas o al menos no de forma tan clara, se da cuando las cordas verde-amarelas señalan como la modalidad de toques y la cantidad de capoeiristas que componen la roda, afecta el uso de la espacialidad y las distancias. El siguiente fragmento de una de las entrevista puede detallar esta cuestión:

“Las relaciones espacio distancias por ahí se ven modificadas a veces. Un ejemplo claro de esto es que en el jogo ligero a veces el espacio se reduce. Cuando se reduce el espacio y por la modalidad del jogo, tenés que acercarte... o sea que la distancia se modifica. El espacio modifica la distancia. Por ejemplo, acá va otra modalidad de jogo en la cual se juega muy cerca, que es miudinho: son todas acrobacias y movimientos donde se está muy cerca. La distancia es muy cerrada y muy próxima, tenga o no tenga confianza. Es muy próxima esa distancia porque el círculo que compone la roda es más chico, es mucho más chico. Valga la redundancia, el tamaño del círculo modifica la distancia entre los jugadores. No es lo mismo tener un espacio tremendo porque el círculo es gigante, o sea que tenes muchas personas por fuera, que un círculo chico ya sea por la modalidad de jogo o por la cantidad de personas también, a veces la cantidad de personas te puede modificar la distancia, el espacio interno del círculo”.

En esta última cita se indican diferentes modalidades de jogos ligadas a toques y situaciones de la roda en la que el espacio del círculo se achica y con ello la distancia entre los que lo componen también. Como consecuencia de esto el espacio disponible para jugar también se hace menor. Lo mismo sucede con la cantidad de capoeiristas que conforman el círculo: mientras mayor sea la cantidad, más grande las distancias que pueden manejarse,

mientras menor la cantidad, menores la posibilidad de alejarse también. Nos referimos con todo esto a aspectos que más allá de la confianza o desconfianza impactan en el manejo de la espacialidad y las distancias.

Los ejemplos que señalan sobre toques y modalidades que remiten al acercamiento obligado entre los capoeiristas, refuerza aún más la idea de que en los jogos y rodas de Capoeira del grupo Oriaxé Rosario, la cuestión de los espacios prioriza la cercanía.

Ahora bien, en lo que corresponde a la corda amarela-azul, encontramos importantes consideraciones cinésicas. El único entrevistado con esta corda indica algunos asuntos que resultan sorprendente de creer que solo aparezcan recién en este punto de la escala de maduración, si tenemos en cuenta la relevancia en la bibliografía específica sobre Capoeira retomada que estos asuntos tienen. Uno de ellos es la ginga.

Al respecto de lo cinésico, vemos con este informante que en línea con la bibliografía específica sobre Capoeira, la ginga, con su movimiento particular, es uno de los elementos no verbales más característicos al momento de jugar. Sobre ella, en una parte de la entrevista, se indica:

“(…) lo que más se nota a grandes rasgos es hacia qué lado se balancea el cuerpo, hacia qué lado se desplaza el centro de gravedad. El movimiento de la ginga balancea el cuerpo de un lado a otro y ese es el principal movimiento que uno observa durante el jogo (…)”.

La cuestión del balanceo de lado a lado, también puede darse con aquellos que componen el círculo pero precisamente no estarían jugando, claro que de forma diferenciada porque ellos no estarían ginguando. La ginga es un movimiento particular a realizarse dentro del jogo. El siguiente fragmento puede dar cuenta y ampliar este hecho:

“es muy común que los que aplaudan se balanceen de un lado al otro, es una forma de generar esta energía colectiva de conectarse el uno con el otro y no a través solo de las palmas sino a través del balanceo del cuerpo de un lado a otro y empiezan a balancear todos”.

Otra cuestión que vuelve a repetirse en torno a los movimientos del cuerpo realizados mediante extremidades, gestos y posturas, es decir dominios de lo cinésico, es lo que vimos con las cordas amarelas sobre la coexistencia en la Capoeira del grupo Oriaxé de lo verbal con su rasgo de evitar los intentos de engaño y también con su posibilidad de mentir.

Por ejemplo, en una parte de la entrevista nos encontramos con esta apreciación:

“(…) el hombro perfil hacia adelante es un movimiento que yo suelo prestarle mucha atención, me indica mucho de lo que va a hacer el otro”.

Podemos ver cómo es que ciertas posturas del cuerpo pueden dar indicios de lo que el otro intenta hacer durante el jogo, así a lo no verbal le costaría eludir los intentos de engañar, en el mismo sentido, que ya vimos, de Ekman y Friesen.

Ahora bien, en la misma entrevista, también nos encontramos con los siguientes fragmentos:

“(…) la expresión de la cara te dice muchísimo. La mayoría por eso trata de disfrazar la cara de alguna manera”.

“con alguna expresión de enfado cuando en realidad estás sumamente alegre o preparando una picardía, una trampa hacia el otro”.

Así, con estas dos últimas citas continuamos viendo la faceta delatora que puede llegar a tener el aspecto cinésico, pero también contemplamos igual que con las cordas amarelas, la posibilidad de engañar que también posee.

Para cerrar lo cinésico en el caso del monitor, faltan señalar dos puntos.

Primero, en la entrevista con este corda amarela-azul vuelve a repetirse el gesto de “cambiar de instrumento”, de relevo en la batería, con el mismo sentido y uso con que ya había aparecido.

El otro punto son una serie de movimientos con el cuerpo y gestualidades, desarrolladas a la hora de jugar, muy interesantes. En una parte de la entrevista, nos encontramos con la siguiente apreciación:

“La teatralidad es algo que se repite mucho en los jogos, es actuar lo que está sucediendo (...) También es común dentro de un jogo, principalmente en estilo Angola, encontrarse con hacer la mímica de sacar un arma, un cuchillo de entre la ropa y acuchillarlo. No son cosas específicas que uno las entrena o las prepara, son improvisaciones del momento que son propias de cada uno (...) Imitar movimientos de animales, simular el “apelido”, cada capoeirista tiene un apodo y quizás algunos son justamente de animales. Y es común ver como uno imita a ese animal como forma de hacer nombrar su apelido o el del otro”.

Con este último fragmento, podemos ver cómo es que en el jogo hay movimientos corporales y gestualidades estrechamente ligados a cuestiones simbólicas y tradicionales mencionadas en el comienzo de este trabajo. Así, los gestos de simulación de cuchillos descriptos están asociados a los periodos de marginalización y a la cuestión de los malandros que desarrollamos de forma aledaña a la mandinga, la astucia y la picardía; y los gestos de imitación de animales en referencia a los “apelidos” a una cuestión tradicional de este arte que remite a que en las épocas donde los esclavos eran perseguidos, no usaban sus nombres sino apodos para evitar problemas con la policía.

Las consideraciones táctiles en este nivel de la escala de maduración también son muy interesantes.

Al respecto, en una parte de la entrevista realizada al informante amarelo-azul en la que se refiere al jogo, el mismo expresa:

“(…) se saludan siempre. La mayoría de las veces mediante un contacto corporal que por lo general es un saludo con las manos y es posible que a veces no haya contacto. El saludo sea simplemente una mirada pero el saludo está”.

Con esto introduce la cuestión del saludo. Saludo que podría ser reemplazado en este caso, por una mirada. La asociación de la mirada con lo táctil, nos recuerda nuevamente la ya utilizada frase de Leopoldo García y Tomás Motos: “Mirar es tocar a distancia”.

Otra apreciación relevante y relativa a la conducta táctil que surge con este entrevistado es que el contacto físico que pueda darse en un jogo nunca es directo y por esto nos referimos a que en su realización se intenta que no sea algo definido, previsible, marcado. El informante explica que el motivo por el que el contacto físico se oculte en una maraña de otros movimientos se debe a una relación con los principios de este arte cuando los esclavos disfrazaban su entrenamiento en una danza. El contacto físico a modo de “golpe escondido” homologa esa idea histórica tradicional de los principios de este arte.

Una vez más dentro de lo que corresponde a conducta táctil, aparece el abrazo. Para la corda amarela-azul el contacto físico entre quienes componen el círculo pero no estarían

precisamente jugando se da en forma de palmadas en la espalda o el hombro y también de abrazos. Para él abrazarse y saltar es bastante común.

También indica que entre quienes jogam puede haber abrazos. Al respecto de esta situación, señalamos el siguiente fragmento de la entrevista:

“Es muy común el abrazo al final del jogo. Es una forma de mostrar que más allá de todo lo que haya jugado, haya sido un jogo picante o fuerte de lucha, nuestra relación sigue bárbara”.

En el sentido del fragmento, el abrazo puede considerarse también como un adaptador interpersonal en la clasificación de Ekman y Friesen. Conducta no verbal a la que correspondían movimientos aprendidos en contactos interpersonales tempranos y quizás prototípicos. Los mismos incluyen los movimientos necesarios para dar algo a otra persona o recibir algo de ella.

El abrazo puede constituir un movimiento prototípico, y en este caso lo que el capoeirista da al otro y lo que recibe a su vez, siguiendo esta cita y las lecturas específicas sobre Capoeira, no es otra cosa que una demostración de camaradería. Ese sentimiento tan fuerte que mucha bibliografía sobre Capoeira considera como una de las mayores preocupaciones de quienes perseguían a los negros esclavos en los inicios de este arte marcial. La camaradería tejía fuertes lazos sociales entre los capoeiristas, algo más temido que el propio entrenamiento y acondicionamiento físico que la Capoeira proporcionaba.

En lo que corresponde al uso de las distancias y las espacialidad en este punto de la escala de cordas vemos retomar muchas cuestiones ya mencionadas: la influencia en las distancias entre los capoeiristas a la hora de jugar que tienen las diferentes modalidades de Capoeira con sus toques; la variabilidad en las distancias a la hora de jugar, la evocación de peligro de acuerdo a la situación particular dada, entre otras.

Ahora sí, al respecto de la última parada de este recorrido, sobre las cordas azules podemos decir que se repiten algunas cuestiones ya abordadas en torno a la cinésica, a los artefactos y a las manifestaciones de afecto; se introduce una consideración interesante en lo referido a conducta táctil en los jogos; se plantean cuestiones proxémicas particulares; y vuelven a aparecer elementos propios del paralenguaje.

La mirada vuelve a ser protagonista dentro de los elementos cinésicos señalados. Vemos con los informantes azules que, similarmente a lo ya señalado, la mirada de un capoeirista está dirigida constantemente hacia el compañero de jogo y viceversa. La mirada mutuamente sostenida, como ya dijimos, para mantener abierto el canal de comunicación, se da incluso en el momento de realizar los complicados movimientos corporales que este arte marcial implica.

Otra cuestión que se retoma con gestos y expresiones relativos a la cinésica es la convivencia señalada entre la posibilidad de eludir la mentira y la posibilidad de mentir y engañar que presenta lo no verbal. Los siguientes fragmentos de las entrevistas, van en línea con esta cuestión:

“(…) de la misma forma por ahí uno va encontrándose con miradas, con situaciones que van de la mano de algún tipo de movimientos, de gestos que te lleva a ver hacia dónde va a ir esa persona, o como está esa persona (…) y sobre eso de que los dos están viendo puede ser que alguno de los dos esté jugando sobre eso, desde lo más básico, de mirarnos o hacer algún gesto y que el otro te responda, o como parte de esta idea de mandinga, estar escondiendo lo que verdaderamente te está pasando para ver si el otro puede entender eso que te está sucediendo”.

“Los jogos, cada uno tiene una gestualidad que puede ser utilizado como una confusión, es decir, mostrar algo que en realidad no es o viceversa. Querer ocultar algo y que tu gesto te delate, creo que eso tiene que ver con el aprendizaje de Capoeira, poder mostrar algo con el rostro que en realidad no es, eso sería como la malicia. Y después esto de no poder ocultar alguna cosa, si estás enojado, si estás ansioso, es como jugar al póker. La cara es todo, si tu cara te delata fuiste, ahora si tu cara sabe mentir te va a ir mucho mejor”.

Con estas dos últimas citas vemos que para las cordas azules los movimientos cinésicos que uno observa en el otro a la hora de jugar pueden ser aprovechados para ver cuál será el próximo movimiento del otro jugador, es decir que el cuerpo delata. Pero sobre esos mismos movimientos empleados también puede mentirse, es decir que el cuerpo puede engañar. Y todo esto en el mismo sentido que ya afirmamos con las cordas amarelas en correspondencia con Ekman y Friesen.

Los capoeiristas parecen, siguiendo las citas, estar conscientes de que el otro puede mentir, la posibilidad existe. Ocultar y delatar, es lo que ocurre con un cuerpo a la hora de jugar. Todo esto por supuesto está muy enlazado a la mandinga y malicia característica del jogo.

Con respecto a los estados afectivos primarios que implican las expresiones faciales dentro de las manifestaciones de afecto de Ekman y Friesen, vemos siguiendo las entrevistas con las cordas azules, que están ligadas a los estados de felicidad, temor, rabia, entre otros. Estados ligados a expresiones como sonrisas, rostros adustos y entre otras que fueron señalados por los informantes.

El resto de elementos cinésicos señalados por las cordas azules, comprenden “pogos” y “coreografías” entre quienes componen el círculo de la roda y no estarían jugando; además de saltos, muecas y por supuesto, todos los movimientos de ataque, defensa y desplazamiento, como por ejemplo: “queixadas” y “martelos”, movimientos que pueden encontrar su descripción en la planilla de evaluación de exámenes que comentábamos al principio de este trabajo y que puede encontrarse entre los anexos.

Por otra parte, y también relevante en lo particular de este punto de la escala de maduración, en una parte de las entrevistas, nos encontramos con el siguiente fragmento:

“(…) pero es interesante también eso, que una roda pueda empezar con cualquier tipo de combinación de personas, sean gordas, altas, sean ceros (…)”.

Con esta última cita vemos la única referencia a los elementos agrupados bajo “características físicas” de la clasificaciones retomadas durante el marco teórico, es decir, cuestiones referente al físico o al cuerpo del individuo, su presentación personal, sus rasgos físicos, etc.

Al respecto, de acuerdo a la interpretación realizada de las entrevistas vemos que las características físicas no denotan importantes significaciones. A saber, individuos de características físicas muy heterogéneas forman parte de las rodas.

En lo referido a conducta táctil, volvemos a tener como protagonistas a los abrazos después del jogo y de la roda. Agregamos también la situación de “pogos”, señalada por el informante, en la que los que conforman el círculo comienzan a saltar abrazados, a saltar rozándose y a saltar empujándose entre ellos. Sin embargo, lo más significativo en torno a este punto de lo táctil con las cordas azules es que con ellos puede verse que el contacto físico del jogo no es una condición de obligación. Pueden existir jogos sin contacto físico, y otros por el contrario con mucho tacto.

Por otro lado, para referirnos a otro tipo de elemento no verbal, introducimos el siguiente fragmento de las entrevistas:

“La forma en que yo interpreto un instrumento, o la forma en que canto, el tono de voz, el volumen ya hay una comunicación ahí, hay algo que yo quiero darle a conocer el otro”.

Vemos con esto, cómo se introducen nuevamente cuestiones relativas al paralenguaje y la importancia de los aspectos no somáticos del habla en algunas situaciones de la roda.

Al respecto de lo referido a proxémica en las cordas azules, con uno de los informantes vemos que existe una relación entre la economía de movimientos, la efectividad dentro de los posibles movimiento dentro del jogo y las distancias que se manejan en el mismo. Este informante manifiesta preferencia por la cercanía que, según él, data de una mayor interacción posible.

El otro de los informantes entrevistados, en referencia a la proxémica, nos regala el siguiente fragmento:

“Es parte de la propuesta. Hay gente a la que vos le hablas a dos metros de distancia y hay gente que te puedes acercar y le decís algo al oído, es lo que uno proponga en ese juego. La distancia habla de cuanto me animo a acercarme al otro, cuando quiero acercarme al otro, cuánto estoy dispuesto a arriesgar, mientras más cerca esté del otro más dispuesto estoy a arriesgar, con tal de acercarme, de tenerlo cerca. Entonces la distancia también es una vara para medir ese juego”.

Con esta cita vemos cómo se vuelve a señalar la cuestión de la variabilidad de distancias en el jogo, aquí consecuencia de las distintas propuestas que pueden generarse en un jogo. Para este informante de corda azul a mayor cercanía, más se arriesga. Lo cual resulta distinto a como lo planteaban, por ejemplo las cordas verdes, para quienes la evocación de peligro estaba en la distancia. En este caso, al igual que en Descamps, la cercanía evoca mucho más peligro.

Los últimos párrafos confirman las distintas apreciaciones en torno a las distancias presentes a lo largo de todas las entrevistas, y la riqueza y diversidad de opiniones en la Capoeira en sí. Todas ideas, productos también, de la particular situación de emergencia de sentidos desprendidos de cada entrevista.

Cerramos la parte de las cordas azules diciendo que nuevamente aparece también como un claro ejemplo de “artefacto” de acuerdo a lo desarrollado en el marco teórico, el berimbau y la batería con su musicalidad como objetos externos al cuerpo que actúan como estímulos de la comunicación.

Después de todo el recorrido y el análisis de las cordas, parece oportuno destacar, más allá de los aspectos interesantes y singulares que aparecen en cada etapa de la escala de maduración del grupo Oriaxé Rosario, algunas cuestiones coincidentes en todas ellas con respecto a los elementos no verbales intervinientes en la comunicación tan particular de este arte marcial.

Al respecto, podemos decir que en general el manejo de la mirada en los jogos y en las rodas de Capoeira del caso analizado se opone a la utilización de la misma en lo cotidiano, si seguimos lo desarrollado en el marco teórico. Mientras es una regla no demorar demasiado la mirada en el otro, un tabú para la vida en sociedad y se intenta evitarlo, en la Capoeira de Oriaxé Rosario el tabú es no hacerlo. No sostener la mirada implica cerrar un canal de comunicación, la posibilidad de recibir golpes y hasta incluso esto puede significar

una falta de respeto. Hablamos de una mirada con la que es posible “tocar a distancia”; atenta y constante en el inicio, desarrollo y desenlace de la roda.

El rostro presenta una fuerte y rica expresividad en las comunicaciones entre capoeiristas como transmisor de emociones y afectos primarios. El rostro se caracteriza por la presencia de la mayoría de los afectos de lo que nos hablan Ekman y Friesen, por la fusión de los mismos y sus apariciones en secuencias de tiempo demasiado rápidas. Una de las expresiones más reiterativamente mencionada es la sonrisa: ligada tanto a expresiones de felicidad como a la cuestión de la mandinga, astucia y picardía.

Una de las conductas táctiles más destacadas es sin duda el abrazo. Entre quienes jogam, entre quienes componen el círculo de la roda pero precisamente no jogam, una vez finalizada la roda, etc... todo el tiempo se nombra al abrazo. Se trata de un elemento no verbal fundamental para el caso de estudio. Abrazo que en general aparece ligado al proporcionar un aliento al otro y al mantener fuerte el vínculo de compañeros o de camaradería, más allá de todo lo que pueda ocurrir en los diálogos corporales posible dentro de una roda.

Se hace visible también que en el caso del jogo en el contexto de roda, la conducta no verbal parece, como decíamos con Ekman y Friesen, eludir los intentos de engañar, proporcionando indicios de esos engaños o filtrando información que se intenta retener, pero como también advierten estos autores: sabemos que el comportamiento no verbal puede mentir. No vale la pena determinar si con más o menos efectividad que los modos verbales, como si se plantean Ekman y Friesen, primero porque no es énfasis de esta tesina hacerlo y porque en el diálogo del jogo en el contexto de roda el habla casi ni se produce, ya que es un dominio preponderantemente de lo corporal.

Lo que sí podemos decir, después del análisis de las entrevistas, es que la conducta no verbal puede resultar delatora pero también puede ocultar, y en general, intenta ocultar y disimular para “engañar”, en gran medida por cuestiones ligadas a la mandinga y la picardía que se profundizan a medida que se madura en este arte marcial.

También presente en el trabajo de campo, se halla el berimbau, junto al atabaque, pandeiros y resto de la batería, como los artefactos fundamentales del jogo y la roda, siguiendo las clasificaciones empleadas. Es el berimbau el que recibe el mayor protagonismo a lo largo de las entrevistas realizadas. Este junto a los otros instrumentos señalados constituyen, entonces, aquellos artefactos que constituyen estímulos a la comunicación. Estímulo fuertemente relevante en el caso del berimbau que, de forma similar a como veíamos al comienzo con la interpretación de la bibliografía específica de Capoeira, para los entrevistados indica la relación ritmo-jogo a adoptar. Su toque influye, como vimos, directamente en lo relativo a la cinésica y también en la proxémica.

Por último, en relación a los usos de la espacialidad y la distancia, podemos decir que en general una relación que se repite mucho es: a mayor confianza mayor cercanía y a menor confianza menor cercanía. Sin embargo, la distancia también puede darse por una cuestión tanto de miedo como de cuidado y protección del compañero como vimos en reiteradas oportunidades con informantes que expresaban mantener mayor distancia al momento de realizar acrobacias que necesitan de mayor espacio para la seguridad del otro. También hemos visto que para algunos la distancia es algo estratégico dependiente de las circunstancias del jogo.

Más allá de todas estas cuestiones, pueden señalarse algunos puntos en común en lo relativo a la proxémica: en los jogos la espacialidad es variable, los capoeiristas pueden utilizar todo el espacio disponible que la circunferencia de la roda permite; los que componen dicho círculo están uno al lado de otro, muy próximos y en ocasiones piel con piel, como veíamos con la conducta táctil y los abrazos; en general los capoeiristas entrevistados caracterizan a los jogos de mayor cercanía como los de mayor posibilidades de interacción; y por último, incluso, más allá de todo lo relativo a la confianza-desconfianza, miedo y cuidado de los otros que pueda impactar en la espacialidad, el diálogo sostenido en el jogo (incluso en las situaciones de mayor lejanía) pertenece aún a dominios de la distancia que siguiendo a Descamps son íntimos y personales. Si adoptamos la clasificación del autor a rajatabla podemos decir que más allá de la dicotomía que surge de las entrevistas, las distancias de los jogos y rodas son de todas maneras, más cercanas a la confianza que a la desconfianza.

6.4 Dentro y fuera del jogo

En este último apartado trabajamos con la apreciación de Wellington de Oliveira Siqueira, que reservamos para el punto 5.4 de esta tesina, sobre el jogo y su posibilidad de ser recontinuado en otras rodas, y además con la triple caracterización que hicimos del contexto exterior en donde se sumergen los capoeiristas y donde se llevan a cabo las expresiones tradicionales de este arte: nos referimos a una sociedad dramática, hiperconectada y capitalista. Caracterización que desarrollamos siguiendo a Goffman, Serrano-Puche y Lazzarato.

Habíamos visto siguiendo la bibliografía específica de Capoeira que “(...) el jogo puede iniciarse en una roda y nunca terminar dentro de la misma. Los amantes del jogo pueden pasar varios años encontrándose en diferentes rodas y procurar que el jogo se reinicie a partir del punto en que fue encontrado”. Tras una apreciación tan fuerte, planteamos oportuno explorar si esta consideración encuentra repetición en nuestro caso de estudio. A modo de disparador, como dijimos, esta cuestión también nos lleva a reflexionar sobre el vínculo interpersonal entre los capoeiristas que intervienen en el diálogo corporal del jogo en el contexto de roda; si la conversación que se pueda dar en un jogo corresponde con el estado de conversación entre ambos interactuantes fuera de la roda y si lo que sucede fuera del jogo y la roda entre dos capoeiristas incide luego dentro de esas expresiones tradicionales.

Reflexionamos sobre estas cuestiones en lo particular de cada una de las cordas que componen la escala de maduración con la cual trabajamos y luego buscamos generalidades en la totalidad de las mismas.

Podemos partir este recorrido, con el siguiente fragmento de una de las entrevistas con las cordas verdes:

“(...) depende mucho de la confianza que tengas vos con la persona que estás jugando como te comunicas. Si vos jugas con alguien con el que tenés mucha confianza, lo haces mucho más relajado, lo haces sabiendo que el otro te va a cuidar (...) la Capoeira me sacó la vergüenza en eso de jugar con gente que no conoces. Pero cuando jogo con gente que no conozco siento un poco más de reparo, como

que me cuesta más. En cambio cuando tienes otra confianza, se construye distinto el movimiento, lo que esperas del otro, es como otra relación, como toda en la vida”.

Vemos en la cita que el vínculo de confianza entre dos personas que no nos remite a pensar en otra cosa que a una descripción de distintas relaciones interpersonales posibles, afecta al desarrollo del movimiento corporal que pueda darse en un jogo.

Al respecto de quien joga con quien en el contexto de una roda, con las cordas verdes nos encontramos con distintas apreciaciones.

Por un lado, se desprende que las personas eligen jugar según afinidad, según la relación de mayor o menor confianza que exista. También puede ser que se pasa a jugar cuando el capoeirista es invitado por otro a hacerlo.

Por otro lado, se señalan otros motivos por lo que los capoeiristas pueden terminar jugando con una persona en la roda. El siguiente fragmento se refiere a eso:

“(…) tiene más habilidad que vos, pero el hecho de no tener miedo de jugar con él a veces hace que vos sueltes tu desafío interno, decir “a ver ¿a quién busco? ¿por antipatía, por simpatía, porque él es más fuerte?” No, vos con el que está lo haces. Y si tal vez tiene mucha más habilidad o destreza que vos, ahí está el desafío interno tuyo (...) eso también se transmite en un jogo. Yo busco a alguien que tenga más fuerza y digo “a ver ¿hasta dónde puedo?” pero no quedarme en él no lo puedo hacer”.

Con esta apreciación vemos que uno puede decidir jugar con un capoeirista por una cuestión de animarse a ver qué es lo que cada uno puede desarrollar en dicha situación, por una especie de desafío personal que uno puede plantearse. Sin embargo, relevante en la cita: “vos con el que está lo haces”, con ello se establece una predisposición a jugar con quien sea más allá de vínculo o relación interpersonal alguna.

En línea, en las entrevistas también puede verse cómo se introducen algunas situaciones en las que pueden observarse como rituales del grupo pueden llevar a que todos jueguen con todos. En dichas consideraciones no hay ninguna mención de la relación o influencia del vínculo social o interpersonal dentro de la roda. El siguiente fragmento puede dar información para entender mejor esto:

“(…) es una familia y todos queremos jugar con todos. El hecho de querer eso es sano, porque suele suceder que en muchos grupos se hacen subgrupos. No está mal tampoco. Pero en ese momento, lo que une a Capoeira es el grupo y eso hace que uno comparta con el grupo. Hay dos situaciones, cuando es el cumpleaños de algún compañero o cuando a un compañero le ponen el apellido, que en español sería un sobrenombre que deja de ser Raúl para ser Leao -León en portugués- por ejemplo, dentro de la Capoeira. Para la sociedad va a ser el primero para la Capoeira el segundo. Ese compañero tiene que jugar con todos los integrantes, y él quiere jugar con todos y todos quieren jugar con él”.

Vistos estos fragmentos y reflexiones, podemos introducir ahora, para ir cerrando lo que ocurre con las cordas verdes, que si bien iniciamos la parte de este punto inicial de la escala de maduración con un fragmento de una entrevistada en la que se mencionaba como los vínculos de confianza pueden impactar en el jogo y como la afinidad insidia a la hora de ver quien puede llegar a jugar con quien en una roda, vemos que la misma informante de ese fragmento, en la misma entrevista expresa lo siguiente:

“Pero bueno también creo que esa es otra de las características, al menos de nuestro grupo de Capoeira, que comenzás siendo compañero y después generas una cierta amistad o una cierta confianza con la otra persona, con la mayoría. Y eso hace que vos te sientas más cómodo y puedas relacionarte más (...)”.

Así podemos decir que no obstante con las cordas verdes entrevistadas hay señalamientos sobre la influencia de los vínculos y relaciones interpersonales impactando en la manera de desarrollarse el jogo y a la hora de determinar quién joga con quien, también vimos que hay momentos ligados a rituales del grupo que llevan a jugar con quien sea, sin mención alguna en esos relatos de cuestiones ligadas a relaciones o afinidades entre los capoeiristas. Y por último también vimos que para las cordas verdes, no obstante esos señalamientos, hay otros que indican que la experiencia del grupo lleva a fortalecer justamente vínculos interpersonales, al punto de desarrollar cierta confianza o incluso amistades.

De decir que los vínculos interpersonales intervienen en las elecciones de los jogos y en los movimientos corporales dentro de ellos, a decir que existen predisposiciones a jugar con quien sea más allá de estos vínculos o que hay ciertos rituales que llevan a que todos joguem con todos, hasta decir, con otras apreciaciones, que la grupalidad de nuestro grupo de Capoeira fortalece los vínculos interpersonales, desarrollando confianza o amistades... hay un gran cambio. Todas estas diversas apreciaciones con las cordas verdes están latentes. Si bien los vínculos interpersonales pueden afectar a lo que sucede en el jogo y en la roda, quizás sean estos diálogos particulares y expresiones tradicionales del arte marcial aquí abordada los que afectan a los primeros.

Si se presta atención, el lector puede percatarse que el disparador sobre el jogo recontinuando en otras rodas, ya ha aparecido con la misma idea que en la cita de Wellington de Oliveira Siqueira con uno de los informantes durante el primer punto del análisis. Ahora bien, existen otras apreciaciones de parte de los informantes que similarmente también se acercan a dicha idea expuesta. Con las cordas verdes no aparece ninguna. Pero en el caso de las cordas verde-amarelas aparece una apreciación con cierta relación o que ofrece cierta similaridad con el disparador que da inicio a todo este apartado:

“(...) a lo mejor el fin es quedarte con ganas de devolvérsela o algo así que queda pendiente para el próximo jogo”.

Ya en referencia a las cordas verde-amarelas, otro de los fragmentos relevantes de esas entrevistas es el siguiente, en el mismo se refiere al jogo:

“(...) Es como si yo joga con mi hermana, a lo mejor que ya tengo toda la confianza va a ser diferente jugar con alguien que recién conozco, pero por el hecho de que sabes cómo se lo va a tomar la otra persona, eso tiene mucho que ver. “Hago esto y sé que el otro no se lo va a tomar mal” o “se que esto le molesta y lo hago igual como un juego”. Es que ya conoces a la otra persona y se crea eso. Lo que no quiere decir que si entras con otra persona no lo vas a disfrutar, pero es diferente como se da y como se joga”.

Vemos con esta cita de una de las cordas verde-amarelas entrevistadas que el vínculo particular entre dos personas sí puede tener repercusión en el interior de un jogo y una roda.

Lo mismo también se observa en el otro entrevistado de este punto de la escala de maduración, es decir, otras referencias a las relaciones cotidianas y su repercusión en el jogo. Con este vemos de nuevo como las relaciones exteriores y los vínculos entre dos personas pueden estar relacionados para los propios informantes con la realización de ciertos movimientos y la regulación de la distancia dentro del jogo y la roda.

En referencia a cómo según las cordas verde-amarelas se determina quien joga con quien, parece interesante retomar los siguientes fragmentos:

“No hay forma de determinarlo porque por ejemplo en el jogo de compra ya hay dos que están jugando y uno corta el jogo y se define quien va a jugar, porque el que compra elige, estaría eligiendo. Y en lo que son los demás jogos tanto en Regional como en Angola, viene por ahí un poco más determinado porque siempre van entrando desde los extremos de la batería (...) Entonces van entrando a jugar los de los extremos, se podría decir que está determinado, está predeterminado”.

“(…) por ahí el que está ahí en la punta no quiere entrar y le deja el espacio al otro, es una situación de ceder el espacio”.

“Entrar a jugar no es una obligación, en algún momento vas a entrar a jugar pero no es una obligación, vos podés ceder tu espacio”.

Parece oportuno haber reservado un disparador con una apreciación tan fuerte sobre el jogo, cuando por el mismo se llegan a sentidos tan interesantes como los que se desprenden en estos últimos párrafos.

Terminamos de reflexionar con estas últimas apreciaciones que en las cordas verde-amarelas el vínculo interpersonal aparece en mención a la construcción del movimiento corporal dentro del jogo mismo. En el momento de pasar a jugar con alguien, en el momento en que se determina quien joga con quien o de elegir con quien hacerlo, no hay mención referente a esta cuestión. Vemos en este punto de la escala de maduración que pasar a jugar es una elección (una apreciación también muy fuerte sobre el diálogo corporal que aquí abordamos). Esta elección parece tener mayor poder de decisión en última instancia que ciertas ritualizaciones de la roda. Rituales que, sin embargo, como vemos nuevamente, son un factor importante a la hora de determinar quién joga con quien.

Con las cordas amarelas también vemos ciertas perspectivas interesantes. De acuerdo a la interpretación realizada de las entrevistas en este nivel de la escala de maduración, para estas otras cordas las relaciones interpersonales pueden influir porque es difícil disociar lo que ocurre afuera de lo que ocurre dentro. Bajo algunas de sus apreciaciones, para estos informantes, al igual que como vimos con cordas anteriores, el vínculo interpersonal exterior puede jugar e incidir en el jogo en sí, pero no, por ejemplo, en el momento de determinar con quien es que se joga. No obstante, en este punto de la escala, estas ideas pierden relevancia.

Esa pérdida de relevancia, puede encontrar su explicación, en fragmentos de las entrevistas como lo siguientes:

“(…) podés no hablarte con una persona afuera de la roda y entras y la comunicación, la conversación es fluida y se da muy bien. Y que termine ahí y salgan y tampoco se hablen, o que afuera se lleven muy bien y que adentro en un jogo hay algo que no cierra, algo que este trunco, también he visto. He visto, me ha pasado, que hay gente con la que me llevo muy bien y quizás a la hora de jugar no haya esa comunicación y bueno, se pasa como en todas las cuestiones de la vida de uno”.

“(…) a veces a lo mejor estando con alguien que uno conoce hace mucho tiempo, en ese momento se dio una comunicación que por el hecho de tener esa confianza y decir “sí, es más o menos de esto, esto más o menos de aquello” o por estar confiando, no la confianza sino estar confiado, recibís un golpe y lo tomas mal. Por eso tiene que ver y no tiene que ver. ¿Puede influir la relación externa que uno tenga fuera de la roda? Sí, puede influir para bien o para mal. Quizás recibir un golpe de un amigo duela más que recibir un golpe de un extraño si justo en ese momento no estaba bien armonizado, eso puede pasar. Y lo otro que puede pasar es estando con un extraño te lleves muy bien, o directamente no te puedas comunicar. No es esencial conocerse para jugar, creo que el punto es ahí”.

Vemos con estas citas que las relaciones interpersonales pueden, como dijimos, influir, pero pierden relevancia. Porque lo central no está ahí. La perspectiva de los amarelos está en que no es necesario conocerse para poder jugar. El vínculo interpersonal que pueda haber entre dos capoeiristas hacia el exterior de las expresiones tradicionales de la Capoeira que trabajamos, entiéndase o defínase de acuerdo a las entrevistas, como llevarse bien, amistad, estar peleados, llevarse mal, etc., no es correlativo con lo que pueda suceder en una conversación en la roda. Los jogos no son reflejos exactos de ese vínculo externo.

Otro rasgo interesante que surge con las cordas amarelas puede ilustrarse con estos otros dos fragmentos:

“Pero hay algo que pasa en un jogo que es como yo te decía, la comunicación más auténtica que hay. Entonces puede ser que haya personas que no se lleven bien o que no se lleven, no se hablen fuera de la roda y dentro de la roda se da una comunicación que hace que esas dos personas los veas y sea una conversación perfecta. Y vos ves que fluye, y que se llevan muy bien y eso también va a influir en el afuera. Estamos jogando, teniendo una fluidez, una conversación fluida y eso también va a influir en el afuera. A partir de ahí hacia el afuera. Y de afuera hacia adentro, no sé”.

“Y quien este conociéndose y no tenga relación alguna, o sea, lo conozco porque sé quién es, se dónde vive, sé que hace de su vida pero no tengo amistad con esa persona también puedes jugar. Y con alguien que no te llevas a lo mejor muy bien en la vida cotidiana, a lo mejor dentro de Capoeira hacen unos jogos magníficos y tiene una muy buena comunicación. Y eso puede provocar que haya un cambio en el afuera. Quizás a partir de ese jogo, las personas dejan de lado esos problemas que tenían y vuelven a estar en amistad otra vez. Es indistinto para bien o para mal y puede pasar de todo”.

En reflexión con estas dos últimas citas, podemos decir que llegamos pensando si las relaciones entre dos personas fuera de la roda pueden verse luego en el interior de la misma, pero los amarelos dan vuelta la cuestión (con las cordas verdes, podríamos establecer cierta analogía o parecido). En este punto de la escala de cordas, vemos lo inverso, es decir, cómo los entrevistados también establecen que es el vínculo que puede generarse en el participar de estas experiencias tradicionales en este arte marcial el que impacta y puede generar modificaciones en las relaciones interpersonales entre dos capoeiristas fuera de la roda.

Líneas atrás dijimos que uno de los informantes había empleado en el mismo sentido, la misma concepción de jogo recontinuado desde el punto exacto en que se lo había dejado a través del encuentro en las diferentes rodas que usamos de disparador en este apartado. Este entrevistado es el único informante de corda amarela-azul. Al respecto, en su entrevista expresa:

“(…) así como puedo derribarte en ese mismo jogo, quizás no lo pueda hacer y el jogo concluye ya sea porque nos cortaron o porque vos estás muy cansado, por alguna razón el jogo se cierra en ese momento. Quizás dentro de tres jogos, quizás dentro de dos rodas, ni siquiera en esa misma roda, yo eso lo voy a tener guardado y me voy a acordar que una vez me derribaste y alguna vez quizás nos volvamos a encontrar y entremos a jugar devuelta y vos quizás sin acordarte pero yo lo único que hago es continuar el jogo anterior. De hecho conozco el caso de gente que ha esperado hasta diez años literalmente para devolvarte un movimiento a otro y lo ha logrado y le dijo “esto es por aquella entrada que me hiciste hace diez años””.

Para este informante, sí es posible ver cómo se reflejan los vínculos y las relaciones interpersonales que se tienen fuera del jogo y la roda en el interior de ellos. Los siguientes fragmentos pueden dar cuenta de su postura y resultan muy interesantes de leer:

“Las personas con las cuales uno tenga más contacto o afecto van a influir en el jogo con más confianza. Al haber más confianza emocional, espiritual entre dos personas, va a haber más confianza en cuanto a contacto, en cuanto a jogo (...) a veces con personas con las que no conoces tanto, no sabes qué pretende el otro (...) quizás con una personas con la que te conoces mucho, inmediatamente ya sabes de qué manera te vas a comunicar dentro de un jogo (...).”

“(...) yo veo jugar a mis dos profesores que se la relación que tienen y logro ver cosas en el jogo que quizás alguien que no esté en el grupo no lograría percibir. Porque no sabe que ellos son compañeros de toda la vida (...) Jugar con personas que quieres mucho pero que hace mucho tiempo que no ves no es lo mismo que jugar con alguien que ves todos los días, o jugar con alguien que se va a ir de viaje por mucho tiempo y no lo vas a ver. Son situaciones que son especiales, y esa especialidad no se la da el jogo en sí o la comunicación en la Capoeira, sino la relación que se tenga por fuera. Jugar con la persona de la que uno está enamorado es algo sumamente bello, es algo que no hay forma de explicar con palabras. Es una persona con la que compartís todo, levantarte a la mañana, acostarte a la noche, las actividades cotidianas durante el día. Toda esa confianza que se genera. Y llegar a converger en la roda en un jogo, es algo maravilloso”.

Volvemos a ver en este punto de la escala de maduración que si las relaciones interpersonales y lo compartido en el exterior a la roda se refleja o incide dentro de ella, por ejemplo, influyendo como lo indica en su entrevista en tanto al manejo o la interacción ligada al contacto físico o conducta táctil a la hora de jugar, se debe a que se hace difícil separar lo que sucede fuera de la roda con lo que sucede dentro de ella.

Además otro punto que vuelve a presentarse también con este informante es que “no es lo ideal que un jogo dependa de las relaciones que dos personas tengan afuera”. La corda amarela-azul entrevistada expresa que siempre trata de jugar con todos en la roda, más allá de la relación que pueda tener con ellos.

Ahora bien, en lo que respecta a las cordas azules también podemos ver ideas similares al disparador que da inicio a este apartado del análisis. Uno de los informantes nos brinda la siguiente apreciación:

“porque a medida que nos vamos, por decirlo de una forma, conociendo a través de cada jogo con esa persona, se van generando más espacios, y si esos espacios son también recíprocos, de que los dos nos encontramos o a lo que me referí antes, una mirada, un momento en el cual algo se mueve más allá del jogo en sí, más allá del movimiento, sino algo más profundo (...) Tiene muchísimo espacio para ser explorado aún en las repeticiones, o mejor dicho, con las repeticiones uno encuentra a esa persona y sigue y sigue y puede seguir encontrándose a través de nuevos caminos con esa misma persona en un jogo (...).”

Así, este fragmento plantea al jogo como espacio de encuentro, relación y descubrimiento del y con el otro. En comparación con el disparador, aquí para este entrevistado, lo que continúa a través de los distintos jogos es la posibilidad de ir conociéndose, no exactamente desde el último punto en el que se dejó la conversación, pero sí contemplando la posibilidad de encontrarse con la misma persona a través de diferentes jogos.

Por otro lado, de acuerdo a la interpretación que realizamos, en este punto de la escala de maduración con algunas apreciaciones de las entrevistas se vuelve a ver la influencia de las relaciones interpersonales de lo cotidiano en lo que ocurre dentro del jogo y la roda, siendo esto inseparable, sencillamente porque para los capoeiristas la roda y los jogos son parte también de su cotidiano.

También, podemos ver con las cordas azules, otras cuestiones que ya hemos mencionado y que estos retoman, por ejemplo: volvemos a ver que el vínculo, la relación interpersonal y la

historia entre dos personas tiene que ver con las situaciones que se puedan permitir o no a la hora de jugar, donde volvemos a ver como se ejemplifica a través de la cuestión de una mayor conducta táctil en referencia a un vínculo de mayor confianza. Además puede observarse de nuevo que lo que sucede en un joga no es reflejo exacto de esos vínculos sociales.

Por último, para cerrar la particular de las cordas azules, podemos volver a pensar sobre cómo se determina quien joga con quien en una roda, y en esto también volvemos a ver cuestiones ya mencionadas. Interpretamos que si bien las relaciones interpersonales para estos informantes de corda azul sí se hacen presentes a la hora de determinar con quien se pasa a jugar en una roda, también de esto vuelve a desprenderse lo importante de la elección a la hora de jugar y de determinar con quién hacerlo. La buena relación interpersonal no es la única variable de decisión a la hora de elegir con quien jugar, sino que se repiten algunas causas que ya habíamos visto anteriormente: la intriga de no haber experimentado con cierta persona ese diálogo tan particular que es el joga o solamente las ganas de jugar con quien sea, más allá de toda relación interpersonal o vínculo preexistente, son ejemplos de ello.

Después de todo este recorrido, puede verse que las apreciaciones arrojadas por los entrevistados pueden sonar y resultar ambivalentes. De acuerdo a la interpretación realizada un resumen de lo desarrollado hasta el momento en este apartado, sería este:

En primer lugar no de todos los capoeiristas entrevistados emergen sentidos similares al disparador sobre el joga recontinuando desde el punto exacto en el que se lo dejó la última vez, que da inicio al apartado. De hecho son menos de la mitad de los capoeiristas entrevistados con quienes aparecen referencias a este. No obstante, esa idea así como la citamos y trabajamos está latente en el caso de estudio.

En segundo lugar, se desprende mucho de aquel disparador. En general podemos decir con los capoeiristas entrevistados que las relaciones interpersonales y los vínculos sociales sí impactan en el diálogo corporal del joga en el contexto de roda y lo hacen por ejemplo influyendo en la realización de los movimientos corporales, la regulación de las distancias y el contacto físico o conducta táctil durante el diálogo corporal. Siguiendo determinadas apreciaciones de los informantes, dependiendo de los vínculos entre los capoeiristas al momento de jugar los mismos pueden darse permitidos o ciertas represiones.

Si esto sucede, entendemos a raíz de lo expuesto anteriormente, es porque en general es difícil para los capoeiristas separar lo que sucede fuera de lo que sucede dentro de una roda. Lo que se trae desde el exterior, los vínculos, las historias, lo compartido con otra persona, todo tiende a manifestarse de alguna manera dentro de la misma roda.

A pesar de esta incidencia, también vemos en otras apreciaciones que lo que puede ocurrir durante el joga no es un fiel reflejo de los vínculos interpersonales y sociales que puedan existir entre dos capoeiristas.

Las referencias a la influencia de los vínculos interpersonales del exterior influyendo dentro de la roda aparecen con mayor frecuencia cuando los informantes se remiten al desarrollo mismo del joga y en menor medida al momento en que se determina quienes jogan con quien durante una roda. Importante desprendimiento en todo esto es que el joga aparece como elección, el capoeirista decide por elección personal cuando jugar. La ambivalencia se hace presente, si bien en algunas ocasiones se hace referencia a que eligen jugar con

alguien por afinidad, otras elecciones implican factores que excluyen lo relacional o vincular: propuestas de desafíos personales, intriga, ganas, son algunos ejemplos vistos de ello.

Ahora bien, no obstante todo esto último, en general para los capoeiristas entrevistados no es ideal que el jogo responda a las relaciones interpersonales. En general no es necesario ni existe requisito de conocer a la otra persona para poder jugar con ella. El jogo aparece en algunas ocasiones como espacio de encuentro, vínculo y mutuo descubrimiento del otro; en algunas ocasiones aparecen casos de cuestiones ligada a lo ritual por las que se lleva a que los capoeiristas jueguen entre todos, corriendo a un lado la cuestión de las relaciones interpersonales y sus vínculos sociales entre ellos; y en otras se hace énfasis en la capacidad del grupo y de la experiencia de jugar como modificador positivo de las relaciones interpersonales entre dos personas por fuera del jogo y la roda.

Reflexionamos esto partiendo de la idea disparadora sobre el jogo de Wellington de Oliveira Siqueira, llegando a recapitular cuestiones generales o al menos presentes para el mayor número de entrevistados. Partimos de pensar en el contexto exterior, como dijimos, para seguir abordando el jogo y la roda, y así con eso continuar explorando la comunicación en este arte marcial.

Producto de lo ya puntualizado hasta el momento en este apartado y/o en estrecha relación con esto, también emergen apreciaciones de parte de los informantes que pueden aprovecharse para pensar la Capoeira de Oriaxé Rosario dentro de una sociedad dramaturgica, capitalista e hiperconectada.

Así, en primer lugar, cuando añadimos la caracterización dramaturgica a la sociedad lo hicimos por una razón de coherencia. Habiendo retomado tanto a Goffman no podíamos no disponer lo dramaturgico de este autor para bocetar la vida cotidiana en general.

Consideramos que hay mucha similitud entre lo que el autor entiende que ocurre en una sociedad en términos dramaturgicos y lo que sucede en los jogos y rodas siguiendo a los capoeiristas entrevistados.

Lo vimos en el primer punto del análisis (6.1) ligado a las ideas de mandinga y astucia en este arte marcial y la aplicación del concepto de performance: al igual que en una sociedad de índole dramaturgica, los capoeiristas comprenden a medida de que van madurando en este arte que al momento de jugar no realizan otra cosa que una actuación para un público: para el camarada de jogo, para los presentes en la circunferencia, para los que pasan y observan desde fuera del círculo.

Al igual que en el exterior al contexto de una roda, se hace presente en ella, la atención a las apariencias y un fuerte control de las impresiones por parte de los capoeiristas. También en la roda, vimos al igual que como es interés de los individuos en aquel modelo dramaturgico el controlar la conducta de los otros independientemente de sus objetivos particulares; y observamos, además, constatando una vez más la analogía entre lo dramaturgico y la Capoeira, como a la hora de jugar en la roda se tiende, a medida que se crece en el arte, a “jugar a cooperar” más que a cooperar.

Habiendo sido detallado con anterioridad y para que no resulte redundante lo relativo a la dramaturgia en la sociedad de Goffman, resta por trabajar aquí con los conceptos ligados a Serrano-Puche y su sociedad hiperconectada, y Maurizio Lazzarato con su sociedad capitalista.

En una de las entrevistas realizadas, uno de los informantes comenta su preparación de antemano a una roda, ahí nos encontramos con la siguiente apreciación:

“(…) estás pensando una semana adelantado o dos semanas adelantado, depende cuando va a ser la roda, o “en la próxima roda hago esto” cuando estas entrenando o mirando videos en tu casa o alguien te pasa algo por WhatsApp. Creo que es una invitación a lo que va a venir, una expectativa, siempre hay mucha expectativa”.

Con este último fragmento podemos comenzar a pensar como lo hace Javier Serrano Puche. Podemos ver en una cita, las generalidades señaladas por el autor en torno a las sociedades hiperconectadas. Apreciaciones como esa nos llevan señalar en el sentido del académico retomado cómo es que hoy en día las personas también se relacionan desde un ámbito online. Como ya vimos: lo digital se constituye en un nuevo espacio de interacción. En este caso el capoeirista utiliza los videos (sobre el arte marcial en cuestión) que le llegan por la famosa aplicación de mensajería instantánea para inspirarse en futuras rodas.

Podemos imaginar con esto (pensando a su vez en algunas de las apreciaciones anteriores como las que remitían a que las relaciones interpersonales exteriores pueden llegar a influir luego dentro del jogo) que en una sociedad hiperconectada las conversaciones vía smartphones entre los capoeiristas pueden quizás incidir en lo que ocurra corporalmente luego dentro de la roda. Ejemplo: Un capoeirista envía un video a otro, ese otro lo mira e intenta plasmar luego en la roda algo de lo que vi en dicho video, quien envió el video, presente en la roda también, se percata de ello, generando un tipo de interacción particular: como vimos siguiendo a Serrano-Puche las relaciones que establecemos se encuentran hibridadas entre lo online y lo offline.

No obstante esto, interpretamos que lo específico de las expresiones tradicionales de la Capoeira, el específico momento del jogo y todo lo que conlleva una roda y las interacciones que ahí mismo se desarrollan, son más del dominio de lo offline y de las características que esto supone. La relación al momento de jugar y de estar en una roda son más del dominio de lo offline.

En una de las entrevistas, uno de los informantes establece apreciaciones interesantes en torno a la relación Capoeira-tecnología. Si bien no consideramos que haya caracterizado de apocalípticas las nuevas tecnologías en el impacto de estas sobre la Capoeira, hasta incluso definiéndola en algunas oportunidades como fantásticas si son bien aprovechadas, en repetidas ocasiones parece arremeter contra ellas. El siguiente fragmento es un ejemplo de ello:

“Si vivimos permanentemente pensando que una computadora nos va a llenar la vida, vamos a lograr ser seres individualizados que cada vez nos vamos a ver menos a los ojos y no es la idea. Hay mucha magia que se transmite en el olear, el poder mirarse a los ojos, y esa magia no va a dejar de existir pero va a estar ahí y no lo vamos a saber aprovechar o mirar”.

Con esta última cita podemos ilustrar bien que más allá de la cuestión de las ventajas o desventajas o de lo que suma o restan las tecnologías a la Capoeira, de acuerdo a nuestra interpretación, las relaciones del jogo y la roda pertenecen más al mundo presencial. De acuerdo a nuestra interpretación el mirarse a los ojos y el “olear” para el informante (recordemos la importancia de la mirada en el jogo y la roda dentro del apartado de elementos no verbales) no puede ser uno en el que haya pantallas que hacen de intermediarias. Por el contrario, hablamos de la corporeidad que acompaña las relaciones del mundo físico de la que también nos habla Serrano-Puche.

También para reflexionar en torno a este autor, las siguientes citas sobre el jogo y la roda pueden resultar muy útiles:

(sobre la duración del jogo) “En realidad no dura tanto, pero para uno dura un montón de tiempo porque uno está compenetrado en esa relación”.

“Yo creo que así es cuando uno puede decir “que linda roda, que bien que me sentí” que después salís de ahí y en realidad los problemas no estaban, no había nada y era un instante en que vos te habías desconcentrado de lo que era el mundo, y estabas solamente en ese espacio”.

Estos fragmentos ayudan a dar cuenta, siguiendo a Serrano-Puche, que los encuentros cara a cara que aquí abordamos, pueden ser contrarios a lo que ocurre en las interacciones mediadas por la tecnología. En estas últimas las personas pueden controlar el grado de implicación a asumir por el contrario en un jogo y en una roda no se cuenta con esa posibilidad, se está atado a las exigencias de la corporeidad y la simultaneidad temporal de las interacciones del mundo físico.

Rico para reflexionar también, de las entrevistas realizadas se desprende este fragmento que habla sobre la roda:

“Pero si lo vemos de otro punto de vista, estamos todos en el mismo lugar focalizando la energía en dos personas que están adentro y a su vez en todos los que están afuera, es decir, los jugadores y quienes forman la roda son en ese momento uno solo”.

La metáfora de ser todos los que conforman la roda uno solo, muchas veces nombrada a lo largo de las entrevistas, y en especial bajo esta cita con el grado de focalización constante y recíproco entre los capoeiristas participantes, visibiliza un poco, según este análisis, el gran grado de compenetración y la atención constante en este arte marcial.

Dicho esto, podemos ver como a diferencias de las comunicaciones del mundo online, con su esencia multipantalla, la comunicación de la Capoeira es siguiendo a Javier Serrano-Puche, una de la vieja usanza en la que se compromete mucho el yo. Todo lo contrario de las comunicaciones fragmentarias y removibles propias de lo online.

Para jugar, de acuerdo a los informantes del caso de estudio y los conceptos teóricos trabajados, es necesario participar e involucrarse comprometidamente, no se puede controlar el grado de implicación a asumir en la comunicación en los mismos términos que con las pantallas de lo cotidiano. Para jugar se debe estar predispuesto e involucrarse en su totalidad o al menos en gran medida. Si se joga sin estarlo, bueno... ya hemos retomado muchas citas sobre los golpes en Capoeira.

Ahora bien, con Lazzarato hablamos de una sociedad capitalista. No una del cuerpo encerrado del obrero, sino una de cuerpos obesos llenos de los mundos producidos por las empresas y cuerpos anoréxicos que rechazan esos mismos mundos y que miran por televisión cuerpos asesinados por el hambre, la violencia y la sed. Hablamos de cuerpos marcados por palabras y logos de empresas.

En la sociedad capitalista de Lazzarato no podemos escapar. Lo vimos con la metáfora del elástico: podemos movernos libremente, no estamos encerrados, pero cuando el elástico se estira ejerce una fuerza de presión sobre la persona. Ahí aparece la presión de los resultados a alcanzar, la obsesión y el vivir bajo presión.

De acuerdo a nuestra interpretación, vemos que el elástico que metafóricamente caracteriza a la sociedad capitalista, rodea a los capoeiristas entrevistados en relación a la realización

de las rodas. El siguiente fragmento de una de las entrevistas realizadas puede dar cuenta de ello:

“El tiempo de uno en realidad se hace corto. Porque es como que uno siempre tiene cosas que hacer en lo cotidiano. Entonces la roda dura lo que permite el tiempo de esta sociedad. Por ahí nos tenemos que juntar los domingos para hacer una roda porque los días de semana nadie puede juntarse a hacer una roda. Porque tienen cosas que hacer básicamente, como te demanda la sociedad. Entonces los domingos es el único día libre que tiene uno y se aprovecha para hacer una roda y quizás no dura como a mí me gustaría que durara”.

Sin embargo, las entrevistas también ofrecen otra perspectiva de lo que la roda manifiesta hacia su interior. Ya utilizada esta cita algunos párrafos anteriores y útil de nuevo en esta oportunidad, uno de los informantes dice:

“Yo creo que así es cuando uno puede decir “que linda roda, que bien que me sentí” que después salís de ahí y en realidad los problemas no estaban, no había nada y era un instante en que vos te habías desconcentrado de lo que era el mundo, y estabas solamente en ese espacio”.

Más allá del factor de su realización y duración con el que señalamos la presencia del elástico de Lazzarato, la participación de la roda, en general, es experimentada por los capoeiristas como una de movimiento y de libertad. En los diálogos corporales que en ella se viven no hay obsesiones ni se entra bajo presiones, como ya se ha señalado: el objetivo no suele ser derrotar ni vencer, las presiones de resultar ganador no son parte de la filosofía de este arte marcial. Los objetivos son siempre comunes y grupales.

Muy en línea con esto, se hace necesario compartir un bello fragmento de una de las entrevistas realizadas:

“(…) nosotros compartimos, compartimos todo. Desde comernos un impacto de un movimiento hasta los sentimientos que se hablan después de la roda. Compartimos las enseñanzas y los aprendizajes. El mundo de afuera es mucho más individualista, mucho más consumista. Nosotros también aprendemos ciertas normas y filosofías que nos muestran otro punto de vista de cómo es la realidad social y el mundo de afuera, el mundo por fuera de la Capoeira. Y si bien estamos sujetos a normas y a un status quo, este mundo de la Capoeira sigue existiendo a dentro de lo que sería la realidad social. Es un símbolo de resistencia, nos muestra y nos enseña un sin fin de otras cosas que el mundo no nos muestra”.

A modo de remate, podemos decir que vimos con la bibliografía específica sobre este arte marcial, la crueldad y violencia a la que debieron hacer frente los primeros capoeiristas. Años después, en un mundo muy distinto, todavía seguimos, siguiendo a Maurizio Lazzarato, en una sociedad sumamente violenta. Podemos decir, no obstante, que la Capoeira sigue teniendo, de acuerdo a la interpretación de las entrevistas, buena parte del sentido original de resistencia, esencia de la Capoeira.

Después de todo este análisis minucioso podemos decir que partimos de pensar el exterior para ahondar más en el interior de las expresiones tradicionales del arte marcial aquí trabajadas y nos encontramos al final de este trayecto con una comunicación que puede resultar muy dramática; una comunicación atada a la corporeidad, a la vieja usanza y que demanda un alto grado de implicación, no de implicaciones controlables como ocurre en las actuales sociedades hiperconectadas y de pantallas; y una comunicación que simbólicamente puede constituir una resistencia a la violencia, obsesiones y presiones de la cotidianeidad, así como la Capoeira era foco de resistencia contra las injusticias y los horrores sufridos por los negros esclavos en los inicios de este arte.

6.5 Conclusiones

Hemos interpretado críticamente la comunicación presente en las expresiones tradicionales de este arte marcial llamado Capoeira: el jogo y la roda. Y esto lo hicimos hacia dentro del específico caso del grupo Oriaxé Capoeira Rosario.

A lo largo de todo el análisis propiamente dicho, pensamos, reflexionamos e interpretamos la cuestión a través de diferentes teorías, autores y conceptos. Reconocimos semejanzas y diferencias epistemológicas entre ellos, las aclaramos y nos servimos de esto para un análisis lo más completo posible. Considerando a su vez que todas son directamente referentes o en defecto muy aplicables para abordar los modos no verbales de comunicación, es decir lo preponderante en este arte marcial de acuerdo a nuestro recorte y posicionamiento teórico, y como reiteradas veces mencionamos: énfasis de esta tesina.

Hemos visto la comunicación en la Capoeira desde diferentes aristas. Después de todo el recorrido realizado podemos atribuir ciertos rasgos o características a la misma y esperamos que esto sirva para incentivar el abordaje del fenómeno desde lo académico y abrir las puertas a futuros debates.

Podemos decir entonces que la comunicación en la Capoeira tiene toda una lógica de desarrollo y funcionamiento que remite con alto grado de semejanza a las comunicaciones circulares, de ida y vuelta, y con gran retroalimentación de la Escuela de Palo Alto. La comunicación en la Capoeira de Oriaxé Rosario no se trata de transmitir algo de un punto a otro. Las ideas de las comunicaciones telegráficas jamás podrían dar cuenta de lo que ocurre en ella con mayor eficacia que las comunicaciones con un sentido más orquestal.

Lo significativo de la comunicación en este arte tiene que ver más con el estar, con la presencia de estar en un momento particular junto a otros. Las primeras definiciones de comunicación aparecidas en diccionarios parecen acercarse más al foco de lo que acontece en los jogos de una roda: la participación, la comunión, el encuentro.

En varias oportunidades durante las entrevistas realizadas, los capoeiristas del caso de estudio perciben sus experiencias en jogos, rodas y treinos (entrenamientos), y también la filosofía y las ideas de este arte marcial como herramientas para pensar y enfrentar otras situaciones de la vida en sociedad o de la vida cotidiana. Podemos decir también que no hacen mal los capoeiristas en trasladar Capoeira a esos contextos más generales, podemos decir que hemos profundizado en ese trasladar y pudimos ver semejanzas, por lo menos en un sentido goffmaniano.

Al igual que los actores en la vida social y cotidiana de Goffman, los capoeiristas presentan una fuerte performatividad. En el mismo sentido de este autor, podemos decir que los capoeiristas realizan una actuación o una representación para un público que tiende a ampliarse a medida que se madura en este arte marcial. De acuerdo al caso de estudio: primero (en los inicios como capoeirista) el público es el otro con quien se comparte el jogo, luego (con más años de entrenamiento) pasa a ser todos los que conforman la roda.

Puede decirse también que al igual que en la sociedad dramaturgica de Goffman, cualquiera sea el objetivo particular, los capoeiristas dentro del jogo de una roda tienden a influir en el otro. Los capoeiristas pueden cooperar o jugar a cooperar de la misma manera que los actores en Goffman, pero los primeros a medida que acumulan experiencia en el arte que practican tienden a la hora de jugar a inclinarse por "jugar a cooperar". Siguiendo a

lo interpretado de las entrevistas, ese jugar a cooperar goffmaniano es casi sinónimo de la mandinga en la Capoeira, uno de sus aspectos importantes.

Lo mismo que lo anterior ocurre con los rituales. Percibimos en esta exploración un alto nivel de componente ritual en los jogos y rodas del grupo abordado ligados en general a los toques del berimbau y las modalidades de Capoeira. Con los rituales en la Capoeira ocurre de similar forma lo mismo que ocurre con ellos en la vida cotidiana según Goffman y los estudiosos del mismo que retomamos: ordenan, asimilan e interiorizan determinados actos y gestos corporales.

Para los capoeiristas entrevistados la simple idea de jogo y Capoeira hace referencia a cuestiones ligadas a libertad, creación y no condicionamiento, por el contrario, las obligaciones corporales aparecen ligadas a la temática y al concepto de roda o específicamente y mejor dicho también al jogo contextualizado dentro de la roda. La roda carga con las tradiciones rituales de la Capoeira. Como aparece entre las entrevistas: la roda es el ritual de la Capoeira.

El jogo es un diálogo corporal en el que los capoeiristas entrelazan movimientos consecutivamente. Podemos decir que durante estos diálogos los capoeiristas se encuentran muy sumergidos en el mundo de los signos de Spinoza que describimos según Deleuze. Este mundo de los signos es la vida en la que vivimos. Las comunicaciones en la Capoeira no quedan exentas de este mundo en el que nos cuesta conocer realmente al otro y a las cosas. Y nos cuesta porque así es nuestra vida, todo el tiempo reclamamos y emitimos signos que son variables, asociativos y equívocos.

Los movimientos de ataque, defensa y desplazamiento que realizan los capoeiristas a la hora de jugar son un ejemplo de lo interpretativas y equívocas que pueden llegar a ser las comunicaciones dentro de una roda. Por ser el mundo como es, según Deleuze, podemos decir que los capoeiristas jogam en la roda y cada movimiento de las extremidades del cuerpo, expresión del rostro y demases les recuerda a otra cosa; lo que es algo para un capoeirista puede ser otra cosa para otro; además los capoeiristas muchas veces se mueven en base a afecciones, impresiones de un cuerpo sobre el propio, separadas de su causa. Esto último puede conducirlos a encontrarse con uno de los principales enemigos de la Capoeira: el ego. Vemos en repetidas ocasiones durante el trabajo de campo que es el ego el que establece malos encuentros entre los cuerpos. Y un mal encuentro se aleja de posicionarse en las líneas del vector alegría, única posibilidad de escapar del mundo de los signos.

No obstante para los capoeiristas (así como para todos) es difícil salir del mundo de los signos, es la filosofía particular que tiene la Capoeira la que ofrece al capoeirista ciertas maneras de iluminar las conversaciones del jogo y la roda. Son las herramientas que ofrece la filosofía de la Capoeira a la que describimos como ejemplo de una creación pura, la que dan ciertas ideas a sus practicantes que pueden sacarlos de ese mundo tan complicado en el que vivimos. El ejemplo más trabajado fue: “caer = levantarse”.

Si dos capoeiristas comparten estas mismas ideas con el arte que practican y las tienen presentes a la hora de jugar, si estos dos además han seleccionado sus alegrías, alejándose de cuerpos que no le convengan y han evitado situaciones que puedan significar un descenso en la capacidad de actuar; tienen la posibilidad, aunque sea durante solo un momento, de lograr comunicarse luminosamente a través de ciertas nociones comunes, a través de términos unívocos (como “caer = levantarse” que admite solo un sentido para la

caída) y no ya a través de signos que son siempre naturalmente equívocos. Es en esos momentos que la filosofía de la Capoeira posibilita que los capoeiristas se comuniquen en conversaciones en la que pueden conocer al otro, verdaderamente. Y esto porque estamos muy lejanos al mundo de los signos y para llegar a eso se hizo todo lo contrario a los malos encuentros y las líneas de tristeza en las que habita el odio (cuya única felicidad es destruir aquello que provoca tristeza). Para ir a ese mundo luminoso, por supuesto, el ego que mencionan los capoeirista debe quedar atrás.

Por otro lado, también podemos decir, bajo concepciones teóricas alejadas de las de Deleuze y Spinoza, que los elementos no verbales intervinientes en los jogos y en las rodas son entendidos por los propios capoeiristas de forma muy contraria a los significados que muchos estudios de comunicación le han atribuido a esos mismos elementos o también a como esos estudios dicen que la sociedad los usa o entiende.

Así, nos encontramos, por ejemplo, que mientras para autores retomados es una regla en lo cotidiano no demorar demasiado la mirada en el otro, que es un tabú para la vida en sociedad y se intenta evitarlo, en la Capoeira de Oriaxé Rosario el tabú es no hacerlo. No sostener la mirada implica cerrar un canal de comunicación, la posibilidad de recibir golpes y hasta incluso esto puede significar una falta de respeto. Hablamos por el contrario de una mirada con la que es posible “tocar a distancia” de acuerdo a algunos autores retomados; atenta y constante en el inicio, desarrollo y desenlace de la roda.

El rostro presenta gran relevancia, con una fuerte y rica expresividad en las comunicaciones entre capoeiristas como transmisor de emociones y de afectos primarios pensando en aquellos de los que hablan Ekman y Friesen en sus textos. Durante el jogo los gestos del rostro se fusionan en gran medida y aparecen en secuencias de tiempo demasiado rápidas. Una de las expresiones más reiteradas durante el trabajo de campo es la sonrisa: ligada tanto a expresiones de felicidad como a las cuestiones de la mandinga, astucia y picardía que hay que tener a la hora de jugar.

Una de las conductas táctiles más destacadas de la Capoeira es sin duda el abrazo. Elemento que en general aparece ligado al proporcionar un aliento al otro y al mantener fuerte el vínculo de compañeros o de camaradería más allá de todo lo que pueda ocurrir en los diálogos corporales posible dentro de una roda.

Se hace visible también que en el caso del jogo en el contexto de roda, la conducta no verbal parece, como decíamos con Ekman y Friesen, eludir los intentos de engañar, proporcionando indicios de esos engaños o filtrando información que se intenta retener, pero como también advierten estos autores: sabemos que el comportamiento no verbal puede mentir.

Podemos decir, después del análisis de las entrevistas, que la conducta no verbal en las expresiones tradicionales de la Capoeira puede resultar delatora pero también puede ocultar, y en general, intenta ocultar y disimular para “engañar”. En relación, volviendo a lo reflexionado en torno a Goffman, lo no verbal en la Capoeira no puede ser un simple canal complementario, lo no verbal es preponderante en este arte marcial y constituye tanto engaño como transparencia, tanto la base de la performance como aquello que puede ocasionar que el capoeirista deje de ser dueño de ella.

El berimbau en la Capoeira, su instrumento musical tradicional, constituye dentro de la clasificación de elementos no verbales retomadas un “artefacto”. El mismo es fundamental en el jogo y la roda por ser estímulo en la comunicación llevada adelante en estas

expresiones tradicionales. Estímulo en el caso de estudio que de forma similar a como veíamos al comienzo con la interpretación de la bibliografía específica de Capoeira, indica la relación ritmo-jogo a adoptar.

El berimbau también, volviendo sobre Deleuze, constituye el signo más imperativo de todos. A través de él los capoeiristas en la roda obedecen y mandan. No obstante para el autor esto es el veneno del mundo, los capoeiristas no podrían coincidir con eso para el caso del berimbau. Si bien es un signo de claros efectos imperativos, el berimbau constituye para los propios capoeirista un instrumento “bondadoso”, representante de las tradiciones que se sostienen en este arte marcial hasta nuestros días.

Volviendo a los elementos no verbales intervinientes y con eso a teorías distanciadas de las de Deleuze, en relación a los usos de la espacialidad y la distancia en los jogos y rodas, podemos decir que en general una relación que se repite mucho durante las entrevistas es: “a mayor confianza mayor cercanía y a menor confianza menor cercanía”. Sin embargo, incluso, más allá de todo lo relativo a la confianza-desconfianza que pueda impactar en la espacialidad, el diálogo sostenido en el jogo (incluso en las situaciones de mayor lejanía) pertenece aún a dominios de la distancia que siguiendo a Descamps son íntimos y personales. Si adoptáramos la clasificación del autor a rajatabla podríamos decir que más allá de la dicotomía que surge de las entrevistas, las distancias de los jogos y rodas son de todas maneras, más cercanas a la confianza que a la desconfianza.

Por otro lado, también podemos decir que la comunicación en la Capoeira es una atada a la corporeidad. Diferenciándose de las comunicaciones del mundo online que hoy nos atraviesan, vemos pensando entorno a Javier Serrano-Puche que en los jogos y la roda de Capoeira, el capoeirista no pueden decidir el grado de implicación a adoptar en las comunicaciones de las que participa con otros. La comunicación de la Capoeira es una de la vieja usanza y demanda un alto grado de implicación.

El mirarse a los ojos y el “olear” en el jogo y la roda no es uno en el que hay pantallas que hacen de intermediarias. Por el contrario, el capoeirista está atado a las exigencias de la corporeidad y a la simultaneidad temporal de las relaciones del mundo físico.

Por último bajo las consideraciones de lo que implica la vida en una sociedad capitalista como la que vimos con Lazzarato y teniendo en cuenta lo arrojado por los entrevistados, también podemos decir que la comunicación capoeirista es una que simbólicamente puede constituir una resistencia a la violencia, obsesiones y sobre todo presiones de la cotidianidad, así como la Capoeira era foco de resistencia contra las injusticias y los horrores sufridos por los negros esclavos en los inicios de esta arte.

Decimos esto último porque de acuerdo a nuestra interpretación en el diálogo corporal del jogo no hay obsesiones ni se entra bajo presiones, como las que sí existen en la sociedad capitalista. Algo muy valorado por los capoeiristas. En el jogo el objetivo no suele ser hacer daño, derrotar ni vencer, las presiones de resultar ganador no son parte de la filosofía de este arte marcial. Los objetivos en el caso del grupo Oriaxé Capoeira Rosario son de acuerdo a nuestra interpretación siempre comunes a todos y/o grupales.

7. Bibliografía

Davis, Flora (1975), El lenguaje de los gestos. Tema: “El cuerpo es el mensaje” y “Comunicación por el olfato y por el tacto”, Editorial: Emece, Buenos Aires.

de O. Siqueira, Welington (2013), Interpretando a Capoeira: A resposta para um aprendiz do jogo de Capoeira, 2º edição.

Deleuze, Gilles (2008), Deleuze en medio de Spinoza, Clases VIII y IX, Buenos Aires, Cactus.

Descamps, Marc-Alain, El lenguaje del cuerpo y la comunicación corporal, Editorial: Deusto.

Frutos, Susana (2013), Tradiciones, límites y tensiones en las nuevas tramas del estudio de la comunicación, Raimondo, N. y Reviglio, C. comps. Territorios de la comunicación, Ciespal, Quito.

García, Leopoldo y Motos, Tomás (1990), Expresión corporal, Editorial: Alhambra.

Goffman, Erving (1997), La presentación de la persona en la vida cotidiana, Buenos Aires, Amorrortu.

Guber, Rosana (1991), El Salvaje Metropolitano, Legasa, Buenos Aires.

Herrera Gómez, Manuel y Soriano Miras, Rosa María (2004), La teoría de la acción social en Erving Goffman, papers 73 (59-79), Universidad de Granada, Departamento de Sociología.

Jiménez Páez, María José (2014), Estudio de la comunicación en el arte de la Capoeira: Caso grupo Rumi Zumbi-Quito, Universidad Politécnica Salesiana Sede Quito.

José Augusto Maciel Torres y Carlos Alberto Conceição dos Santos, Capoeira Arte Marcial Brasileira, On Line editorial, año 02 – N° 12.

Lazzarato, Maurizio (2006), Políticas del acontecimiento, Buenos Aires, Tinta Limón.

Rizo García, Marta (2011), De personas, rituales y máscaras. Erving Goffman y sus aportes a la comunicación interpersonal, Vol. 8, n° 15, enero-junio, pp 78-94, Universidad de Zulia.

Sautu, Ruth (2005), Manual de metodología: construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO, Buenos Aires.

Serrano-Puche, Javier (2013), Vidas conectadas: tecnología digital, interacción social e identidad, Historia y Comunicación Social, Vol N° 18 Especial Noviembre, Págs 353-364, Universidad de Navarra.

Verón, Eliseo; Prieto, Luid. J; Ekman, Paul (1971), Lenguaje y Comunicación Social. Tema: “Origen, uso y codificación: Bases para cinco categorías de la conducta no verbal” de Paul Ekman y Wallace V. Friesen, Editorial Nueva Visión.

Watzlawick, Paul; Bavelas, Janet y Jackson Don (1991), Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas, Barcelona, Editorial Herder.

Winkin, Yves, “El Telégrafo y la orquesta” en La nueva comunicación. Barcelona. Kairós.

Otras consultas:

- Video: ¿Qué es Capoeira? Pulso Urbano - CITYVIBE; Productora: NATIVA; Realización y cámara: Martín Irigoyen. (DISPONIBLE EN ANEXOS).
- Video: Entrevista TV 1989, Azul, Provincia de Buenos Aires. Capoeira Samba Show, Mestre Marcos Gytaúna comenzaba a difundir la Capoeira en Argentina. (DISPONIBLE EN ANEXOS).
- Libreta Única del Capoeirista. Grupo Oriaxé Capoeira Rosario. (DISPONIBLE EN ANEXOS).
- Planilla evaluación de exámenes del Grupo Oriaxé Capoeira. (DISPONIBLE EN ANEXOS).
- Página web oficial del Grupo Oriaxé Capoeira. www.Capoeira.com.ar

8. Anexos

La presente tesina incluye un trabajo de campo de nueve entrevistas en profundidad de aproximadamente cuarenta minutos a hora y media de duración cada una, a capoeiristas del grupo aquí abordado.

Además, en su realización se llevaron a cabo consultas al Mestre Marcos Gytaúna y a uno de los Instructores del núcleo rosarino, en instancias a parte de las mencionadas entrevistas en profundidad. Dichas consultas se realizaron para trabajar la parte más contextual e histórica de la Capoeira y del grupo elegido como caso de estudio. Por otro lado, también se mencionan algunos documentos propios de la Asociación Argentina de Capoeira y de Oriaxé Capoeira.

El total de estos extensos materiales y algunos más (ejemplo: cuestionario, con sus ejes y preguntas tentativas guía de las entrevistas) están todos disponibles en el CD que acompaña a esta tesina.