



Universidad Alberto Hurtado
Facultad de Ciencias Sociales
Escuela de Antropología
Magister en Antropologías Latinoamericanas

**Hacerse Capoeira: construcciones de sí, cuerpo y performance en las rodas de
Capoeira de Santiago de Chile**

Tesis para optar al grado de Magister en Antropología

Autora: Ruth Duque Caballero
Directora de tesis: Magdalena Toledo

Santiago de Chile, julio de 2023

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	4
INTRODUCCIÓN	6
Quem vem lá? Sou eu	6
Antecedentes	10
Marco Teórico	20
Objetivo general:	32
Objetivos específicos:	32
Presentación de los Capítulos	32
Marco Metodológico	34
CAPÍTULO 1: HACERSE CAPOEIRA	39
La roda como ritual de la <i>mandinga</i> y los eventos de capoeira angola	42
Los batizados de Capoeira Contemporánea: “Ya no <i>toi tan shikitah</i> ”	51
El efecto post-evento	57
CAPÍTULO 2: PERFORMARSE CAPOEIRISTA	61
La <i>Roda</i> Dignidad de la Plaza Bustamante	62
La <i>roda</i> del <i>Xevy</i>	63
¡É... Qué comience la performance!	66
¿De quién es la <i>roda</i> ?	68
Del <i>berimbau</i> al <i>ñolkiñ</i> ...	69
... Y del <i>ñolkiñ</i> al <i>berimbau</i>	70
La circulación de las emociones	72
Performar(se) (en) el dolor	75
Transformarse en otro/a y celebrar ser uno/a mismo/a	77
Vem jogar mais eu! ... y la figura del/de la <i>malandro/a</i>	79
¡Vamos <i>vadiar</i> !	80
CAPÍTULO 3: ENCARNANDO LA RODA	85
La <i>roda</i> como cuerpo de cuerpos	85
Estar metido/a en movimientos	86
Un viaje de dolor	90
Cuando toca reaprender	93

Las corporalidades del ser	95
De corporalidades y “devenires”...	97
Encarnar como forma de existencia	98
En búsqueda de lo liminoide	100
CAPÍTULO 4: RESISTENCIA COMO FORMA DE EXISTENCIA	102
La Capoeira como fenómeno de constante resignificación	102
Otras formas de resistencia: márgenes y periferia	109
“Si amenazas la existencia, espera resistencia”	110
La berimbalada	111
De sujeción y apropiaciones	115
CONCLUSIONES	119
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	122

Cuando el cuerpo se agita,
cuando el ánimo se aplica a un objeto determinado,
las ideas inoportunas se alejan,
el sosiego renace en el alma
(Foucault, 1975)

AGRADECIMIENTOS

Podría escribir un capítulo entero de agradecimientos, pues son tantas las coautorías que incluye este trabajo... Pero sin duda son mis padres y mi hermano los primeros que me vienen a la cabeza. Gracias, a ustedes y quienes antes que ustedes, hacen de mi lo que soy.

A mi familia chilena, por acogerme con tanto, con todo. Tía Luci, gracias por esos momentos azucarados que me reconfortaban frente al computador y tío Jorge por no tener casi ni que nombrarte y ya estás aquí, apañando. Isi tú vas aquí, querida *malunga* de travesía.

A *Mestre Dirceu*, amigo, compadre, ... a ti te debo cada palabra de la tesis y el tránsito por este proceso de existir desde el hacer. Mari, Felipão, Glorita y Lucía, Simón, Nuala, Javi, ... y Olga y Elena. Recorrer el camino sin ustedes no sería posible.

A mi querida Magdalena Toledo. Nunca serán suficientes los agradecimientos, *mestra*, por esta forma maravillosa de acompañarme. Admiración total por tu vocación, tu pasión y la generosidad con que entregas tus saberes.

A Fran y a Eve, mis amigas, mis camaradas dentro y fuera de la *roda*, que constantemente me regalan la fuerza y belleza de sus corporalidades. A Xevy y a Jesús, por entregar su alma a la *roda*, al igual que a estas conversaciones.

A mi queridísimo equipo de trabajo: María Theresa, Fer, Manu, Cata, Carla, Fran, Maca y Lore. Cuánta comprensión y cariño me llegó de ustedes en estos años de locura. Gracias infinitas.

Por último a *Dendê*, mi compañero, que está en todas y cada una de las ideas de este trabajo. Sin duda, sin ti esto no hubiera sido posible. Y a nuestro hijo Marcos, quien recién me recordaba que no olvide agradecerme a mí misma. Amo tu “ser-en-el-mundo”.

INTRODUCCIÓN

Quem vem lá? Sou eu¹

Nunca había tenido contacto con la Capoeira ya que, al menos en mi contexto, no era habitual toparse con una *roda*. En términos generales, es posible decir que en España no es una práctica común², por lo menos no como el fútbol, el basquetbol o el tenis. No tenía idea de en qué consistía, ni tampoco me preocupé de buscar información y lo único que alcanzó a decirme la amiga que me invitó a asistir a ese taller es que era “algo que se hacía en Brasil”. El Grupo de Capoeira Angola *Liberdade de Vadiar*³ (GCALV), de *Mestre Dirceu*⁴, entrenaba en un centro cultural autogestionado en Vallecas, un barrio popular y periférico de Madrid. En esta organización se realizaban diferentes actividades abiertas a la comunidad, con enfoques de participación basados en la cooperación, como un huerto comunitario, un taller de radio, clases de y el taller de Capoeira Angola. Dirceu supervisaba el desempeño de los/las practicantes dándoles indicaciones en lo que a ratos me parecía castellano mezclado con otra lengua, una suerte de *portuñol*⁵. Habría unas quince personas en la sala, todas de distintas nacionalidades, entre brasileños/as, colombianos/as, mexicanos/as, argentinos/as, italianos/as y alemanes/as, compartiendo el “estar lejos del hogar”. Y así, desde 2007 hasta 2013, la Capoeira se configuró como “mi centro”, entrenando asiduamente en Madrid con Dirceu, buscando instancias de concurrir a las actividades de otros grupos en otras ciudades de Europa⁶, incluyendo varios procesos migratorios que tuvieron como foco mi “proceso capoeirístico”, uno de ellos a Río de Janeiro (Brasil) y otro a Toulouse (Francia), ciudades

¹ Su traducción del portugués sería: ¿quién viene de allá? Soy yo. Se trata de un canto popular, frecuentemente escuchado en las rodas de Capoeira. Con este epígrafe, pretendo introducir la narración de mi vivencia personal en este capítulo.

² Guizardi (2017) refiere que identificó un total de 24 colectivos de capoeiristas en la ciudad de Madrid entre los años 2006 y 2001 (p.427).

³ *Liberdade de Vadiar* puede traducirse del portugués como libertad para vagabundear, aunque el término *vadiar* será abordado con mayor profundidad en el capítulo 3. A partir de este momento y durante el resto del trabajo, al referirme al grupo utilizaré las siglas GCALV.

⁴ *Mestre Dirceu Aquino*, o *Mestre Dirceu de Angola*, brasileño de 56 años, nacido en Río de Janeiro, vive desde hace veinte en España, donde es el máximo responsable del grupo GCALV, que tiene varias sedes en Europa: Madrid y Santander en España, París, Montpellier y Toulouse en Francia, Parma en Italia y Oslo en Noruega. Además, desde hace dos años se suma Santiago de Chile, de la cual me hago cargo bajo la supervisión de él.

⁵ Se habla informalmente del portuñol como una forma que combina aspectos del castellano y del portugués.

⁶ En Europa existen grupos de Capoeira Angola en muchas ciudades, las cuales organizan actividades, normalmente una vez al año, en las cuales es posible participar a cambio de una retribución económica. Esto será abordado con mayor detenimiento en el capítulo 1 de este trabajo.

en las que Dirceu tenía núcleo de representación, lo que me permitió seguir participando de mi grupo, continuar perteneciendo pese a la distancia. Finalmente, en 2013 me instalé en Santiago de Chile (Chile) y, por un tema de cercanía a mi nuevo domicilio en esta ciudad, me decidí a entrenar en la sede ubicada en el barrio de Santa Isabel⁷, que dirigía Eduardo, *Treinel Cabelão*, un chileno de treinta años, profesor de educación física que, además de Capoeira, daba clases de Karate y danza irlandesa, esta última gracias a la herencia que le habían dejado sus abuelos/as maternos. Esta vez colombianos/as, peruanos/as, italianos/as y chilenos/as (por supuesto) se reunían dos tardes a la semana para entrenar en este espacio. Yo no conocía a nadie en la ciudad, por lo que el grupo se convirtió de a poco en mi red social, de la cual formo parte hasta el día de hoy.

“La capoeira cambió mi vida” desde que, un día de febrero del año 2007, participé de ese primer entrenamiento. Desde ese momento, hasta hoy, sigo construyéndome como capoeirista, y utilizo la forma del gerundio de este verbo para denotar el carácter procesual que ha tenido, tiene y tendrá este desarrollo. Mi forma de desenvolverme, de vivir las distintas instancias capoeirísticas, fue cambiando, desde las capacidades perceptivas, sensoriales, motrices, sociales y relacionales, hasta lo que me constituye hoy como capoeirista. Y mi cuerpo también lo hizo, como una evidencia de todas estas transformaciones. Como alguna vez concluimos con mi marido en una de nuestras tantas conversaciones acerca del tema que convoca este trabajo: uno/a es capoeirista. Él también lo es, con más de veinte años de inmersión en el contexto de la capoeira de Chile, específicamente de Santiago, donde lo conocí recién llegada a esta ciudad, de esto hace casi diez años ya. Junto con nuestro hijo Marcos, que actualmente tiene 7 años, somos una familia en la que la capoeira está muy presente en nuestra cotidianidad, ya que nuestras amistades, costumbres e incluso celebraciones giran de alguna manera alrededor de este fenómeno. Por poner un par de ejemplos que grafiquen este comentario, tanto el babyshower de nuestro pequeño como nuestro matrimonio terminaron con una *roda*⁸ de capoeira. Intento mostrar la importancia

⁷ Santa Isabel es un barrio que se encuentra en la zona centro de Santiago de Chile.

⁸ La *roda*, o rueda, como se traduciría del portugués, es el momento en que los/las capoeiristas se reúnen en un círculo, algunos/as tocando instrumentos, otros/as jugando al interior de esta, otros/as acompañando con cantos y/o palmas el acontecimiento. Más adelante me centraré en este aspecto fundamental de la capoeira, pero me parece necesario realizar una aclaración previa con el objetivo de favorecer la comprensión del/de la lector/a. Al igual que ocurre con la palabra *roda*, son muchos los términos que se utilizan en la capoeira en su lengua nativa, sin traducción al idioma del lugar en que se practique, como *ginga*, *berimbau*, *jogar*, *vadiar*, ...

que este fenómeno cultural tiene en todos los ámbitos de mi vida y, por tanto, en mi construcción identitaria, por lo que a lo largo de este trabajo aludiré constantemente a vivencias personales que, además, espero logren clarificar los puntos abordados en los distintos momentos de la narración.

Antes que todo, permítanme contextualizar brevemente el origen de este proyecto de tesis. Cuando comencé el Magíster en Antropologías Latinoamericanas, mi primera intención fue investigar acerca de los procesos de inclusión de la diversidad, un área en el que me he ido especializando a lo largo del tiempo desde mi profesión de psicóloga. Desde hace veinte años me dedico a trabajar con personas con discapacidad intelectual, tanto desde la perspectiva educativa como terapéutica, destacando la separación entre ambas, algo difícil de comprender incluso en algunas de las instituciones en las que trabajé en estos años. Llegados a este punto quiero explicitar mi firme creencia en la riqueza y el valor de los espacios que acogen la diversidad, esto con la misma convicción de que son las sociedades (y sus aparatos institucionales) las que generan las trabas y barreras de acceso y, por tanto, de convivencia entre todos/as aquellos/as que las conformamos. Empecé a preguntarme por los posibles porqués de mi interés en este aspecto, el de la diferencia, la heterogeneidad de seres que componen la vida y las respuestas me llevaron hacia mí misma: soy migrante española, casada con un capoeirista chileno y madre de un pequeño nacido y criado en este país que se ha convertido en mi hogar, pero que de repente siento tan ajeno. En muchas ocasiones me siento como una “forastera” que no logra comprender ciertos aspectos culturales de su entorno. Y luego está la Capoeira, ese fenómeno afrobrasileño al que tanto peso atribuyo en cuanto a la construcción de mi persona⁹, en el que también podría ser considerada extranjera. Pero en este caso, principalmente en ese espacio-tiempo de la *roda*, es que me siento “en casa”, sin que el género, raza, edad, condición sociocultural, diversidad funcional¹⁰, religión u otras categorías que habitualmente nos definen dentro de los sistemas

⁹ Desarrollaré más adelante este punto, referente a la construcción de persona y el devenir a ser, aspecto principal de este trabajo de tesis.

¹⁰ Este término, acuñado en 2005 por Javier Romañach, activista por el movimiento de independencia de las personas con discapacidad, tiene por premisa el reconocer que las personas tenemos distintas maneras de funcionamiento social, determinadas por las diferencias físicas, sensoriales y de procesamiento cognitivo, que conforman a cada individuo como único. Estas maneras, consideradas características inherentes al ser humano, se expresan a través de las distintas formas de participación ciudadana, la cual debe ser plena y efectiva. Para ello, las sociedades deben asegurar las condiciones necesarias para el desarrollo de cada persona en su entorno de referencia, con independencia de su funcionalidad; esto es, en igualdad de oportunidades.

sociales en los que nos relacionamos, definan mi pertenencia o mi *ser*¹¹. Peco de ingenua a la hora de hacer esta afirmación, pues es compleja y controversial y haré alusiones en los distintos capítulos a estas temáticas y su influencia en el ser capoeirista, pero quiero resaltar que he podido experimentar este ideal en muchas oportunidades a lo largo de mi trayectoria capoeirística. Siempre me pareció un espacio inclusivo en el que todo el mundo tenía cabida y posibilidad de contribución, aunque, está de más decirlo, no todos los lugares en los que se realiza esta práctica funcionan de la misma manera y mi narración está claramente influida por las realidades que he transitado en estos años, desde el primer día en que entré en la sala en la que un grupo de hombres y mujeres realizaba un entrenamiento. Y fue por esto por lo que, después de varias consultas con la almohada y con mi marido, que a partir de ese momento se convirtió en mi compañero en este arduo trabajo, decidí centrar mi tema de tesis en la Capoeira, sin tener claridad durante mucho tiempo de hacia dónde apuntaría mi pregunta específica, el foco de mi investigación. Independientemente del resultado de este escrito, en el que afloraron constantemente la frustración, los pasos en falso y la inseguridad, agradezco la posibilidad que me abrió para mirar esta con otros ojos, con otras herramientas, con otros y otras, desde ámbitos, aristas y problemáticas en las que no había reparado o profundizado hasta este momento. A veces, muchas, sentía que se cuestionaba la relevancia de mi trabajo. Yo misma lo hice. ¿Capoeira? Al lado de los temas de mis compañeros/as de Magíster, en ocasiones me descubrí argumentando la importancia del mío, como si en una especie de acto de banalidad hubiera decidido centrar mi investigación en lo que podría ser entendido por algunos como una suerte de “pasatiempo *freak*”¹², pero a medida que me iba encontrando con el campo, con las teorías, con las corporalidades, entendí el alcance de este esfuerzo, que como el tan cuestionado Malinowski (1972) argumenta como parte fundamental del método etnográfico, significa tomar conciencia del “por qué el hombre vive y en qué reside su felicidad” (p.42).

Pero a estas alturas, al igual que me pasara a mí la primera vez que me nombraran la Capoeira, puede que el/la lector/a se esté preguntando desde hace algunos párrafos: ¿y qué

¹¹ No me detendré ahora mismo en el asunto del ser, ya que es el punto principal de la pregunta de tesis y, por tanto, pasará a considerarlo de manera extensa a lo largo de este trabajo.

¹² En países en los que se desconoce la historia de la capoeira, esta puede ser percibida exclusivamente como un pasatiempo.

es? Pasaré entonces a desarrollar el siguiente apartado, que espero pueda servir al propósito de clarificar y contextualizar este fenómeno.

Antecedentes

Como expone Waldeloir Rego (1968) en su ensayo socio-etnográfico sobre la Capoeira, el propio término “Capoeira” ha sido objeto de discusión y controversia desde el siglo XVII. Este etnólogo, historiador y folklorista brasileño¹³, hace una revisión exhaustiva acerca de distintas hipótesis (Barbosa, 1872; Beaurepaire, 1880; Bluteau, 1712), basadas tanto en aspectos lingüísticos como históricos, llegando a la conclusión de que su procedencia es tupí guaraní¹⁴, pero dejando un amplio abanico de acepciones: desde un cesto para guardar *capões*¹⁵, pasando por un espacio de tierra de cultivo que se habría abandonado y en el que posteriormente habría aparecido una vegetación espontánea, un tipo de pájaro denominado “uru” (Rego, 1968) o hasta un ladrón de gallinas. Rego expone cerca de veinte opciones, no decantándose por ninguna de ellas, pero a la hora de argumentar el origen mismo de la práctica de la Capoeira es categórico y alude a que “fue inventada con la finalidad de diversión, [...] [pero] era lucha también en el momento oportuno” (Rego, 1968, p.35). Si bien el autor destaca el componente lúdico como un aspecto clave para la emergencia de este acontecer, no niega la oportunidad bélica del uso de esta práctica, que Líbano Soares dice que “no se restringe a una práctica excluyente de negros libertos o libres, sino a una tradición rebelde de fuertes raíces esclavas” (1998). La Capoeira está conformada por ciertos movimientos del cuerpo entre los que se incluyen patadas, cabezadas y acrobacias que se realizan con un/a otro/a, que cumplen una función expresiva, un diálogo, acompañados de cantos y toques de distintos instrumentos. Es increíble el nivel de detalle de Rego (1968) para recoger las características de cada uno de ellos, los cuales consulta y contrasta con *mestres*¹⁶ de la época de Bahía. A este respecto, el autor explicita:

¹³ Específicamente de Salvador de Bahía.

¹⁴ Se trata de un conjunto de lenguas relacionadas con las comunidades indígenas de distintos países de América del Sur: Argentina, Bolivia, Paraguay, Brasil, Colombia, Venezuela y Guayana Francesa. Su procedencia es anterior a los procesos de colonización del siglo XVI.

¹⁵ Su traducción del portugués sería la de gallos capados, los cuales solían venderse en la feria, en grandes cestas que cargaban las personas esclavizadas.

¹⁶ Utilizo aquí únicamente el género masculino ya que, durante su obra, Rego sólo recoge los discursos de *Mestres* hombres.

La Capoeira fue inventada en Brasil, con una serie de toques y golpes comunes a todos quienes la practicaban y los propios inventores y descendientes, preocupados con su perfeccionamiento, la modificaron con la introducción de nuevos toques y golpes, transformando unos, extinguiendo otros, asociando a eso el factor tiempo, que se ocupaba de archivar en el olvido muchos de ellos y también el desenvolvimiento social y económico de la comunidad en la que se practica. (Rego, 1968, p.34)

Al ser la oralidad la forma de transmisión de los conocimientos de Capoeira entre maestros/as y discípulos/as, lo resguardado por unos/as y otros/as era diferente, problemática que se extiende hasta nuestros días, variando el acervo que cada grupo (y en específico el/la *Mestre/a* a cargo de este) considera como las tradiciones de este fenómeno. Pero en lo que existe acuerdo, continuando con este autor, es en que la Capoeira surge en un contexto de esclavitud, atribuida a todas los/las africanos/as que fueron aprisionados/as y sometidos/as a una migración forzosa y una vida como mano de obra esclavizada de las empresas colonialistas del Brasil, principalmente las haciendas azucareras, todo ello con la “mayor cobertura de la Santa Madre Iglesia” (Rego, 1968, p.8), que negaba la existencia de alma de las personas pertenecientes a las culturas africanas. Frantz Fanon, el gran psiquiatra y filósofo martiniquense, en su sobrecogedor libro *Los Condenados de la Tierra* (1961), donde trata las consecuencias de los procesos coloniales en Argelia, dice que como consecuencia de esta consideración “el lenguaje que se usa para hablar del colonizado es el de la zoología” (Fanon, 1961, p.33) y alude a que además este/a “es declarado impermeable al mundo de la ética [...], enemigo de los valores” (Fanon, 1961, p.32) y por tanto susceptible de la importante campaña civilizadora a la que debían someterse esos pueblos, considerados como bárbaros. A la luz de este escenario adverso y en contra de la pasividad y el sometimiento que constantemente (y a partir de múltiples formas) intentaron imponer a las personas esclavizadas, estas siempre mostraron resistencias ante las estrategias de dominación colonial. La Capoeira surge y se desarrolla como una de ellas, como un medio para alcanzar la condición de hombre/mujer libre (Rego, 1968), ¿pero cómo? Haciéndome cargo de este cuestionamiento, quiero sacar a relucir la publicación conjunta de los antropólogos norteamericanos Sidney W. Mintz y Richard Price: *El Origen de la Cultura Africano-Americana: una perspectiva antropológica* (1976), en la que analizan las condiciones en las que africanos/as arribados/as a sus nuevos destinos, desarrollaron su vida, destacando la participación totalmente activa en sus entornos,

volviendo a incidir en abandonar el enfoque de pasividad que por mucho tiempo se trató de asociar a la condición otorgada a estas personas. Destaco el siguiente pasaje:

Las principales instituciones en torno a las cuales los esclavos organizaban su vida estarían concentradas en problemas básicos como establecer amistades, desarrollar grupos familiares, construir unidades domésticas, perfeccionar soluciones a las crisis de vida (patrones sociales para manejar nacimientos, enfermedades, muertes), establecer grupos religiosos y resolver problemas de servilismo (disimulando, haciéndose los enfermos, etcétera) [...] una suerte de marco dentro del cual los materiales culturales se empleaban, estandarizaban y transformaban en nuevas tradiciones. (Mintz y Price, 2012, pp.81-82)

Según estos autores, además, no cabe pensar en la repetición de costumbres de origen como forma de construcción cultural, ya que esta “es dinámica, se adapta, es cambiante y se expresa y modifica en su uso dentro de la vida colectiva, cuando el grupo se enfrenta a coyunturas específicas” (Mintz y Price, 1976, p.23). Algo nuevo surge cuando la gente se reúne frente a un problema común e intenta hacerlo frente a partir de conductas, actitudes, mitos, creencias o valores que traían de sus distintos lugares de procedencia. Extendamos esta idea a la Capoeira y su surgimiento, imaginando por un momento a hombres y mujeres en sus entornos hostiles, aportando a la “fabricación” de, entre otras, esta manifestación: “lo que sin lugar a duda compartían los esclavos en un principio era su esclavitud[...], lo demás, tuvieron que crearlo ellos mismos” (Mintz y Price, 2012, p.62).

Sin embargo, es difícil pensar en la posibilidad de que una sola persona esclavizada pueda hacer frente a un aparato represor de estas dimensiones, menos aún pensar en la posibilidad de creaciones colectivas desde la individualidad. Siguiendo con los razonamientos de estos antropólogos en su escrito conjunto, exponen que la organización social y “ciertos esfuerzos cooperativos” (Mintz y Price, 2012, p.83), serían clave para la supervivencia y adaptación a las condiciones extremas de una vida de esclavitud, que podrían considerarse, junto con “los traumas de la captura, la esclavización y el transporte [...] como verdaderos inicios de la cultura y la sociedad africano-americana” (Mintz y Price, 1976, p.83). Y si bien la colaboración entre las personas esclavizadas se hacía patente en la cotidianidad de los ingenios de caña azucarera, uno de los fines perseguidos por esta población era la huida, la liberación de sus patrones/as y de las situaciones de sometimiento que rodeaban sus existencias. Existe gran cantidad de producción académica en torno al cimarronaje¹⁷ en

¹⁷ Procesos de resistencia de la población esclavizada.

muchos países de América Latina, (Hernández, 2017; Cabanillas et al., 2017; Vilar, 1987; Reis y Gomes, 1996) esto como máxima expresión de renuncia al sometimiento y la dominación por parte de grupos de personas esclavizadas que conseguían huir de los grandes latifundios y establecerse como grupos con organización política, económica y social de alta complejidad (Mintz y Price, 1976; Rego, 1968). En Brasil, estos reductos se denominaron *quilombos*, correspondiendo a territorios libres donde africanos/as y afrodescendientes huidos/as o emancipados/as se establecían, para vivir fuera del yugo colonial. Los historiadores João José Reis y Flavio Dos Santos Gomes investigaron la vida en estos *quilombos* desde el siglo XVII hasta el XIX, especialmente en lo que respecta a sus relaciones sociales con el resto de actores/actrices de la época, entre ellos/as las autoridades locales, los/las latifundistas esclavistas y la propia población esclavizada de las senzalas, así como los/las pequeños/as comerciantes (entre los/las que destacan, curiosa y especialmente, los/las taberneros/as) de las zonas colindantes a estos espacios (Reis y Dos Santos, 1996). Además de explicitar entre sus averiguaciones la existencia de capoeiristas entre sus filas, que se ocupaban de la protección de estos territorios libres, la autonomía de los *quilombos*, según estos autores, dependía estrechamente de estas redes, principalmente enfocadas en actividades económicas de subsistencia, entre las que se encontraban tanto el negocio de los excedentes de los productos cultivados, extraídos y/o elaborados por los/las *quilombolas*¹⁸, como los robos de especies en las haciendas cercanas o los asaltos a quienes se desplazaban por los caminos colindantes, tal y como establecen en su libro *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*¹⁹ (Reis y Dos Santos, 1996). Este apoyo mutuo, que desembocaría en la venta de estos productos en los mercados de las zonas urbanas, extendería la red y el intercambio de informaciones con la población esclavizada de las ciudades que, por las peculiaridades de estos entornos, sería partícipe de otros tipos de organización, siempre con base en la clandestinidad, siendo el constante punto de mira de las autoridades coloniales. Pedro Moraes Trindade (2008), reconocido a nivel mundial entre los practicantes de Capoeira como *Mestre Moraes*, máximo representante del Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP), lleva a cabo una exhaustiva revisión de archivos de óbitos de distintas iglesias de Salvador de Bahía, estableciendo que las primeras agrupaciones de africanos/as

¹⁸ Como se denomina a los/las moradores/as de estas comunidades libres.

¹⁹ Podría traducirse del portugués como La libertad por un hilo: historia de los *quilombos* en Brasil.

esclavizados/as de las que se tiene conocimiento fueron las “*irmandades*”²⁰ o cofradías, de carácter religioso (Cabanillas, 2017; Moraes, 2008; Pinto, 2016) . Estas, de las que se encuentran registros que datan del siglo XVII, surgen como respuesta a varias inquietudes de quienes las conformaban, una de ellas respecto al entierro en tierras lejanas y ajenas al África natal, ya que vistos/as como bienes de consumo a los ojos de sus amos, los cadáveres de esta población, en muchas ocasiones, eran arrojados a la playa, o abandonados en algún paraje desolado para ser devorados por las alimañas del entorno (Moraes, 2008). Según este autor, la afiliación a estas cofradías permitía asegurar un entierro que, tal y como refieren los documentos de defunción, contemplaba características diaspóricas africanas (el uso de ciertos elementos, colores y posturas en que se hacía descansar al muerto). Las ceremonias realizadas, algunas de las cuales fueron especificadas en anotaciones en los márgenes de estos libros, sincretizaban aspectos de rituales africanos bajo la forma de prácticas coloniales-católicas y la organización de dichos rituales, a su vez, permitía cierto grado de libertad de movimiento para este colectivo de personas que vivían en las zonas urbanas. En palabras de Mintz y Price: “los amos llegaron a aceptar los patrones de las instituciones de los esclavos como parte de una realidad diaria a la que también ellos debían adaptarse” (1976, p.80). Pero esta no era la única función a la que respondían estas organizaciones, ya que además cumplieron un rol fundamental en la obtención de la *carta de Alforría* de sus participantes. Este documento, que era otorgado como muestra de la condición de hombre/mujer libre por parte de las instituciones coloniales, sólo podía ser conseguido bien por medio de quienes figuraban como propietarios/as del/de la esclavizado/a, bien a partir del pago de una suma de dinero por parte de la persona solicitante. Las irmandades actuaban en este trámite de varios modos, ya fuera acompañando el proceso con asesoría durante este, o actuando como una suerte de depósito en que acumular el dinero necesario para la transacción (Moraes, 2008). Las relaciones se iban tejiendo y, junto con esto, las construcciones identitarias grupales en torno a prácticas, costumbres y un “largo etcétera” de cuestiones que, adhiriendo a la postura de Mintz y Price (1976), si bien tenían una base en el continente africano, cuajaban en estos contextos, acorde a las condiciones de vida de los/las elementos implicados/as en estos. Y fueron estas primeras agrupaciones las que la antropóloga Menara Lube Guizardi (2017) considera que se configuraron como precursoras de las segundas manifestaciones

²⁰ Del portugués, su traducción sería “hermandades”.

comunitarias que me interesa relevar en este epígrafe, las *maltas* (p.125), agrupamientos específicamente relacionados con capoeiristas. Lo cierto es que existen referencias de ambas instituciones sociales coexistiendo durante todo el siglo XIX, como evidencian tanto los trabajos de Pedro Moraes (2008), que lleva a cabo su pesquisa en torno al periodo de 1800 a 1864, como del historiador Carlos Eugênio Líbano Soares (1993a; 1998b), quien realiza una exhaustiva investigación en torno a este fenómeno en el Río de Janeiro del siglo XIX. Los individuos que conformaban estos grupos, piezas fundamentales de las dinámicas de funcionamiento de la “ciudad negra [...], latente en los intersticios urbanos” (Moraes, 2008), que además llegaron a conformar un porcentaje importante de los centros de detención de ese período, siendo el delito imputado a estos/as la práctica de capoeira. Es por esto por lo que los imaginarios acerca de qué/quien es un/a capoeirista, adquirieron connotaciones de marginalidad y criminalidad (Líbano, 1998b) hasta mediados del siglo XX. Estas *maltas*, como nos cuenta Líbano Soares en sus dos obras acerca de las instituciones de la población negra en Rio de Janeiro (1993a; 1998b), eran grupos constituidos principalmente por hombres negros (africanos y afrodescendientes nacidos en Brasil), esclavizados o libertos²¹ y tenían un jefe, ocupado este cargo normalmente por un hombre africano de edad más avanzada. Los/las capoeiristas entraban y salían de las prisiones, a veces en reiteradas ocasiones, acusados/as generalmente de concurrir en reyertas con otros/as capoeiristas o con la Guardia Real o la policía, o bien por agresiones específicas a ciudadanos/as, algunas veces relacionadas con asaltos y robo. En lo que respecta a los conflictos con otros grupos, son las disputas territoriales²² los motivos principales a los que alude, hecho que llega a influir de manera fundamental en la conformación geográfica de la entonces capital de Brasil (Líbano, 1993a). Estos dos trabajos del historiador están plagados de detalles acerca de las características que rodeaban la vida y condiciones sociales de capoeiristas de la época y los modos de relacionamiento de estos/as y, además, en ellos se realiza un recorrido por los caminos transitados por este fenómeno y las personas que formaban parte de este durante el siglo XIX.

²¹ Personas que habían conseguido su carta de libertad mediante el pago de su *alforria*, o bien por las acciones de sus dueños/as.

²² Respecto a este punto, existe un video en que Líbano Soares, a partir de un cuadro del pintor alemán del siglo XIX Johann Moritz Rugendas, expone la hipótesis de que los conflictos territoriales a los que hago alusión en este punto, en los cuales estarían involucrados/as capoeiristas, tendrían que ver con el control de las fuentes de agua de las ciudades, ya que esta era la primera actividad encomendada a la población negra esclavizada.

Según lo expuesto a partir de las investigaciones citadas, los/las capoeiristas²³ y más específicamente la práctica de las maniobras que a estos/as se asociaba, fueron perseguidos/as desde sus orígenes (Líbano, 1993a; 1998b, Lube, 2017; Moraes, 2008; Rego, 1968), llegando a estar catalogada incluso como delito en el código penal de Brasil elaborado en 1890. La capoeira fue duramente reprimida durante el período de lo que se denominó *República Velha*²⁴ en Brasil, que abarcó desde 1889 hasta 1932, momento que se caracterizó por el intento de “desafricanización de las calles” por parte del gobierno (Barbosa, 2007, p.25). Tras el golpe de Estado de 1932, Getúlio Vargas²⁵ toma la presidencia del país gracias a la designación de una junta militar y comienza el cuestionamiento e intento de conformación de una identidad nacional, brasileña, que pudiera suponer una suerte de “solución” al fenómeno del mestizaje de las tres razas: europea, indígena y africana. A este respecto, Guizardi enuncia:

La inclusión del pueblo en el proyecto de identidad nacional garantizó a Vargas el apoyo político de las masas, dándole una sólida sustentación frente a la aristocracia rural que veía su gobierno con desconfianza. (2017, p.136).

Pero el proyecto de mestizaje de Vargas suponía un intercambio y convivencia cultural que obviaba la problematización del colonialismo y las formas de violencia ejercidas sobre la población negra e indígena del Brasil, apropiándose de elementos de la cultura negra e incorporándolos a lo que pretendía ser una “cultura nacional” (Guizardi, 2007). Y esto ocurre con la capoeira, que tomando un drástico giro en cuanto a los acontecimientos que rodearon hasta ese momento su historia, no sólo se descriminaliza sino que se configura como manifestación identitaria nacional del pueblo brasileño, sufriendo para esto profundas modificaciones. A principios de la década de 1930, *Mestre Bimba*²⁶ es convidado al Palacio de Gobierno por el (en aquél entonces) Interventor Federal de Bahía, Juracy Magalhães²⁷, a realizar una muestra de aquello que él había bautizado como *Luta Regional Bahiana* o *Capoeira Regional* (Rego, 1968, p.316). La preocupación de este *mestre* desde 1929 había sido, fundamentalmente, erradicar los prejuicios y estereotipos asociados a este fenómeno,

²³ Si bien la mayoría de los datos que incluyen estas investigaciones destacan la participación de hombres en la capoeira, Líbano Soares (1993a; 1998b) encuentra referencias que aluden a la implicación de mujeres.

²⁴ República Vieja, traducido al castellano.

²⁵ Getulio Vargas fue un político y presidente de Brasil en dos períodos consecutivos: de 1930 a 1945 y de 1951 a 1954, año en que se suicida. A su administración se la conoce como Era Vargas.

²⁶ Manoel dos Reis Machado (1899-1974), brasileño de Salvador de Bahía, mestre y fundador de la Capoeira Regional, que en un primer momento se conocería como Luta Regional Bahiana.

²⁷ En el momento en que Waldeloir Rego se contacta con Juracy Magalhães para contrastar esta información, este ya no es Interventor Federal de Bahía sino Ministro de Relaciones Exteriores (Rego, 1968).

dada la marginalización asociada por la perpetua criminalización a la que estuvo sometida (Barbosa, 2007), para lo que llevó a cabo varias acciones: la primera, desarraigar la Capoeira de la calle (de la *rua*²⁸) y confinarla a las academias, recintos cerrados, alejándola de esta manera de los ambientes de criminalidad a los que hasta ese momento se había asociado; además, pasa a definirla como deporte, un compendio de 52 movimientos, tanto de defensa como de ataque, transmitidos a los/las alumnos/as a partir de un programa de enseñanza totalmente estructurado en cuanto a número de clases y contenidos de estas, recogidos en un documento escrito²⁹ (Barbosa, 2007). Estos estaban compuestos por movimientos que él determinaba como propios de la Capoeira, a los que añadió otros de disciplinas y artes marciales como el jiu-jitsu, el judo o el *savate*³⁰, ya que en su opinión la Capoeira de la época era “débil³¹” (Rego, 1968). Asimismo, eliminó la parte ritualista de este fenómeno, como por ejemplo el uso del *atabaque*³², ya que cualquier manifestación cultural que denotase una ligación con África era catalogada como “pecaminosa” (Guizardi, 2017; Moraes, 2008; Rego, 1968), como ocurría con el samba o las religiones afrobrasileñas del *Candomblé* o la *Umbanda*. Pasaron diez años hasta que, en 1942, *Mestre Pastinha*³³ aparece en escena, mostrando un estilo de capoeira que, según su discurso, sería más tradicional que la Regional: “*a Capoeira mãe*”³⁴ (Ferreira, 1964). Su discurso giró en torno al rescate de las raíces africanas y los rituales que *Mestre Bimba* habría eliminado y la denominó Capoeira Angola, incorporando en el nombre la región de África en la que tanta población esclavizada fue embarcada (específicamente en su capital, Luanda): hombres y mujeres, algunos/as de los/las cuales darían vida a la capoeira en Brasil. Si bien Pastinha alegaba un rescate de tradiciones, continuó con varias cuestiones atribuibles a Bimba, como por ejemplo la realización de las prácticas dentro de una academia, el uso de uniforme (para el cual utilizó los colores de su

²⁸ Su traducción del portugués sería calle.

²⁹ Hasta este momento, apenas existía una documentación de carácter escrito acerca de la capoeira, que se basaba en la transmisión oral de mestres/as a discípulos/as.

³⁰ Savate o boxeo francés.

³¹ En el texto, en portugués, aparece como *fraca*, que podría traducirse como débil en el contexto del párrafo en que se menciona.

³² Es un tipo de tambor que se utiliza actualmente en las baterías musicales de Capoeira, pero también está ligado a las ceremonias de las religiones de matriz africana.

³³ Vicente Ferreira Pastinha fue un *Mestre* bahiano que vivió entre los años 1889 y 1981, fundador de la Capoeira Angola.

³⁴ Su traducción del portugués sería: La Capoeira madre, aludiendo a su matriz africana.

equipo de fútbol, *Esporte Clube Ypiranga*³⁵, amarillo y negro) y la alusión a la deportividad en el propio nombre de su grupo: *Centro Esportivo Capoeira Angola*³⁶ (CECA).

Podemos pensar en Mintz y Price (1976) y su discusión sobre el dinamismo y las resignificaciones de los fenómenos culturales en función de los contextos en que estos se enmarcan, para reflexionar sobre la incorporación que Pastinha hace de estos elementos, ya que estando tan reciente la despenalización de la capoeira, era fundamental enfatizar ciertos aspectos para asegurar su supervivencia, principalmente aquellos que rompían con su asociación a la marginalidad y la criminalización, para lo cual era fundamental “sacarla” de la calle, así como poder identificar fácilmente a sus miembros (Barbosa, 2007; Silva, 2005).

Por cuenta de las divisiones realizadas por estos dos *mestres*, la Capoeira pasa a constituirse como dos vertientes o estilos: la Capoeira Regional (o *Luta Regional Bahiana*) y la Capoeira Angola. Con el paso de los años y las constantes influencias de otras artes, principalmente marciales, por el acercamiento natural que generó que las academias de capoeira se instalaran en muchas ocasiones en los gimnasios deportivos, surgieron lo que Guizardi (2017) denomina como “lecturas contemporáneas [de la Capoeira Regional]” (p.147), o Capoeira Contemporánea, muy extendida entre los/las practicantes a nivel mundial³⁷. Estos estilos comparten movimientos, toques de instrumentos, cánticos e incluso formas de transitar el espacio de la *roda*, pero es posible encontrar grandes diferencias, principalmente en cuanto a la intensidad de los ritmos (tanto musicales como corporales, de los juegos de los/las capoeiristas), más rápidos en la Capoeira Regional y Contemporánea. Los movimientos de los/las practicantes de la variante Regional y Contemporánea (en contraposición a los/las de la Angola) suelen contener más acrobacias dentro de su repertorio, así como mayor velocidad en su ejecución. Dadas estas formas, los juegos que realizan con otros/as capoeiristas suelen ser más cortos en tiempos y ambos/as adquieren una mayor distancia a la hora de realizarlos. Pero cualquiera que sea el estilo que estemos considerando de Capoeira, esta tiene un lugar de expresión, de manifestación: la *roda*. Los/las capoeiristas

³⁵ *Esporte Clube Ypiranga*, de Bahía.

³⁶ Su traducción del portugués sería Centro Deportivo de Capoeira Angola.

³⁷ La mayoría de los grupos de capoeira que se encuentran en Santiago de Chile son de Capoeira Contemporánea (al igual que en Madrid, donde partí como capoeirista), siendo significativamente menor en número los de Capoeira Angola que podemos encontrar, algo de lo que da cuenta también Menara Guizardi, quien señala que “de veintiuna agrupaciones que visitó, diecinueve eran de Capoeira Regional (o una lectura contemporánea de esta y sólo dos de Capoeira Angola” (Guizardi, 2017, p.147).

entrenamos para participar de esta instancia grupal, considerada como el ritual de la capoeira y esto lo hacemos desde nuestras corporalidades, únicas e irrepetibles.

Si bien los capítulos 1 y 2 de este trabajo se centran en este aspecto fundamental de la Capoeira, creo necesario anticipar algunos aspectos de su forma y funcionamiento con fines aclaratorios. La *roda* está formada por todos/todas los/las capoeiristas que se encuentran en esa instancia, asumiendo diferentes funciones para el desarrollo de esta: unos/as tocarán en la batería musical, nombre que recibe el conjunto de los instrumentos que la componen (*berimbaus*, panderos, *agogô*, *reco-reco* y *atabaque*³⁸), otros/as permanecerán sentados alrededor, preocupados/as con mantener la forma circular de la *roda* y por último otros/as dos, al interior de esta, desarrollarán el *jogo*³⁹. Algunos/as, como *Mestre Moraes* (2008), dicen que la forma circular tiene que ver con su raíz africana y el modo en que muchas actividades sociales se desarrollan en las distintas comunidades de este continente. Pero otros, como *Mestre Dirceu*⁴⁰, mi *mestre*, lo explican desde la protección del/de la *camarada*⁴¹, “cuidarnos las espaldas” (Dirceu, comunicación personal, 2007), pues cada capoeirista dentro de la *roda* adquiere la responsabilidad de preservar esta, desde la energía que en ella se desenvuelve y que se manifiesta a partir de los instrumentos, los cantos y los juegos, así como el cuidado de los/las otros/as. Esto hace sentido si recordamos la persecución histórica que sufrió este fenómeno cultural, pero también hoy en día es necesario tomar ciertas medidas que tienen que ver, principalmente, con la realización de las *rodas* en la calle y la posibilidad de robos, agresiones y otros incidentes que puedan tener lugar en la vía pública, que adquiere distintas complejidades según dónde nos encontremos. La práctica de la Capoeira nunca estuvo asociada a una ubicación fija, ya que las personas esclavizadas siempre fueron sometidas a constante represión, partiendo por sus propios cuerpos (Moraes, 2008; Rego, 1968; Soares, 1993a, 1998b). Este momento de reunión se constituía (y lo sigue haciendo) de una manera totalmente orgánica, mediante las corporalidades de sus participantes. Como iré desarrollando a lo largo de este trabajo, la *roda* “se lleva” en y con el cuerpo de los y las

³⁸ Haré referencia a alguno de estos instrumentos en distintos momentos de este trabajo, pero para una descripción detallada acerca de cada uno de ellos, recomiendo la lectura de Rego (1968), en la que además alude a la procedencia de cada uno de los instrumentos y su inserción en este arte.

³⁹ Su traducción del portugués sería juego. Normalmente los/las capoeiristas se refieren a este con el término original, *jogo*.

⁴⁰ *Mestre Dirceu* de Angola, de quien hablaré más adelante.

⁴¹ Nombre con el que se denominan los capoeiristas entre ellos.

capoeiristas. Como intentaré mostrar a medida que avance esta tesis, se trata de un cuerpo formado de cuerpos, de un espacio y un tiempo que tiene vida, pues es vida lo que la forma, vibrando con los instrumentos y con los juegos que van aconteciendo, expandiéndose y encogiéndose a partir del pulso de todos/as sus participantes⁴².

Marco Teórico

La Capoeira vino de Angola en los barcos negreros
(Amado, 1980, p.339).

Las relaciones entre pueblos africanos y americanos son anteriores al colonialismo europeo y el tráfico de esclavos/as, como clama Abdías do Nascimento⁴³ (1980). A partir de un recorrido histórico acerca de la diáspora africana, este autor expone el “*Quilombismo*” como una forma temprana de organización que adoptó diferentes formas y no sólo la que suele asociarse con las comunidades que resistían en el seno de la selva. Existirían lo que Nascimento (1980) denomina como “quilombos legalizados por la sociedad dominante” (p.24), formados alrededor de fenómenos de índole religiosa (como las mencionadas *irmandades*), recreativa o deportiva, basados todos ellos en el apoyo mutuo. Estas formas, toleradas o no por las culturas hegemónicas, tuvieron una función social imprescindible, permitiendo modos de “búsqueda de libertad y dignidad [...] reactualizándose [en cuanto a los contextos] para cumplir un papel fundamental en la consciencia histórica de las personas negras” (Ibíd, p.23). Según el enfoque del teórico cultural y sociólogo jamaicano Stuart Hall (1983), cualquier construcción identitaria se desarrolla en un entorno grupal, a partir de las constantes negociaciones entre sus participantes, que persiguen objetivos “estratégicos y

⁴² Más adelante me centraré en este aspecto de los/las participantes en la roda, aludiendo a su multiplicidad, comprendiendo, entre otras cosas, la importancia de la ancestralidad en la roda y en la construcción de uno/a como capoeirista.

⁴³ Abdías do Nascimento (1914-2011) fue un actor, político y activista afrobrasileño por los Derechos Humanos que, después de diez años de exilio político regresa a Brasil en 1978 para colaborar fuertemente en la creación del Movimiento Negro Unificado, llegando a ser uno de los fundadores en 1989 del PDT (Partido Democrático Trabalhista). Candidato al Premio Nóbel de la Paz, a él debemos la instauración del 20 de Noviembre, muerte de Zumbí, como el Día de la Consciencia Negra.

posicionales” (p.17), respecto a la consecución de algún fin. Por tanto, la resistencia de las personas esclavizadas tenía que ver con “un verdadero movimiento socio-político y económico” (Nascimento, 1980, p.20), pero también de conformación del ser, reconociendo y valorizando sus raíces africanas en este proceso. Muchos son los factores que nos separan de los *Quilombismos* del siglo XVI, pero seguimos nutriéndonos y construyéndonos identitariamente a partir del “uso de los recursos de la historia, de la lengua y de la cultura en el proceso del devenir y no del ser [...] en qué podríamos convertirnos” (Hall, 1996, p.17), destacando el eterno dinamismo y la importancia de los vínculos que establecemos para esto, especialmente desde una óptica discursiva: “nos construyen como sujetos susceptibles de decirse” (Ibíd, p.35).

“Ser capoeirista” es lo que se establece como mi foco de interés, desde una perspectiva procesual (más los “cómo” que los “qué”) y en este aspecto, la tesis doctoral en antropología de Antonio Tobón Restrepo acerca de los “devenires a ser mapuche” (2020) fue clave. Este autor analiza su convivencia en distintas comunidades mapuches de la Región del Maule⁴⁴, desafiando la idea tan extendida de que esta zona no tiene culturas mapuches y que “si los hay, eso no es ser mapuche” (Tobón, 2020, p.20), ya que este especie de “sello de autenticidad” les estaría reservado a las que se encuentran en la zona de La Araucanía⁴⁵. A partir de observar lo que él denomina como “*diferentidades*” (p.21) o construcciones identitarias (en este caso mapuches) fuera de sus contextos habituales, aproxima lo que significa ser mapuche a un modo existencial basado en el tránsito relacional en las prácticas cotidianas, enfoque que él basa en Latour (2013). Simplificando enormemente el contenido del trabajo de Tobón (2020), “una persona no es mapuche, salvo haciendo cosas de mapuche” (Tobón, 2020, p.21), algo que sostiene a partir de la práctica etnográfica de la elaboración de joyería propia de ciertas comunidades del Maule. Salvando todas las diferencias existentes entre uno y otro fenómeno cultural, siguiendo esta lógica, “lo Capoeirista” depende de las “cosas de capoeirista” que haga con otros/as capoeiristas, junto con los/las cuales “deviene a ser” o que correspondería a un proceso de “fabricación vital” (Tobón, 2020). Y desde este

⁴⁴ Se trata de una región de Chile que se encuentra en el centro del país, tránsito obligatorio hacia la zona sur de Chile, cuando este viaje se realizaba exclusivamente por vía terrestre, como era el caso de las comunidades mapuche (Tobón, 2020)

⁴⁵ La zona de la Araucanía se encuentra más al sur que la del Maule y es la que históricamente se asocia con las culturas mapuches.

enfoque, aparecerían dos aspectos fundamentales: ¿qué cosas son aquellas que hacen al/a la capoeirista? ¿y cómo y con quiénes las realiza?

Si bien Tobón (2020) encuentra determinante el “hacer con otros/as” en los procesos de “devenir a ser”, la filósofa contemporánea Judith Butler (1997), como también hiciera Hall (1996), enfatiza en un primer momento el papel de la discursividad en las “formas de subjetivación” que construyen las personas. Aludiendo al concepto de “interpelación”⁴⁶ del también filósofo marxista Althusser, quien entiende este como un “acto performativo, [...] una doctrina de formación de sujetos como consecuencia del lenguaje, que constituye de manera trascendental a la persona a la que interpela y emplaza” (Butler, 1997, p.109). Las personas (y en este caso los/las capoeiristas) se constituyen como seres sociales que tienen que “negociarse” constantemente, a partir de lo que la autora llama “prácticas de repetición” (Ibíd, p.41). Influenciada por las ideas de Michel Foucault en su obra *Vigilar y Castigar* (1975) la autora sostiene que, si bien “el sujeto deviene a ser en el sometimiento” (Butler, 1997, p.12), es en la propia repetición, o “iterabilidad” (Butler, 1997, pp. 112-113) en la que acontece la “subversión” ante estas sujeciones. Los gobiernos y sus aparatos institucionales, en la línea de Foucault (1975), se encargarían de dotarnos de una serie de habilidades para actuar ante determinadas reglas establecidas, a lo que Pierre Bourdieu (1990) denominaría como “*habitus*”, lo que haríamos “a partir de los cuerpos” (Butler, 1997, p.95). Estas disposiciones culturales, en las que profundizaré un poco más adelante, no son reproducidas sin más, sino “en rituales de acción encarnados” (Ibíd, p.133), lo que nos permite encontrar ocasiones para la resistencia ante estas regulaciones sociales, en la “impredecibilidad de la propia multiplicación” (pp.70-71). Aunque el trabajo de Butler está pensado en el abordaje del género y la sexualidad y, como ya señalara Hall (1996), sería necesario profundizar específicamente en los efectos regulatorios normalizadores del discurso racial, considero que es posible emplazar la Capoeira desde este enfoque. Así, en las repeticiones que llevamos a cabo desde nuestros cuerpos en los entrenamientos y/o en las *rodas*, jugando, cantando, tocando instrumentos, en la improvisación con la multiplicidad de relaciones, encontramos

⁴⁶ Para comprender este concepto, Althusser expone el ejemplo de la persona que es interpelada por un policía, explicando este acto performativo del nombrar, no solamente desde una perspectiva unilateral de quien asume este nombramiento, sino de los cómo y los porqué implícitos en el mismo acto, que hacen de esta una dinámica de relación, ya que también existiría la posibilidad del “desconocimiento” por parte del ciudadano que es nombrado (Butler, 1997).

resquicios para la resistencia⁴⁷ ante las imposiciones sociales, a partir de estos actos performáticos de carácter ritualístico.

Y es ahora cuando, a ejemplo de los cuestionamientos realizados por Tobón (2020), retomaré las preguntas que dejé referidas anteriormente: ¿qué cosas son aquellas que definen al/a la capoeirista y cómo las hace? Fulanito o Menganita “salieron de la Capoeira”. Son muchas las veces que se escucha esta frase, haciendo referencia a personas que deciden, por distintas razones, abandonar la práctica. “Salir de”, ¿haciendo referencia a los espacios transitados?, ¿o quizás desde una perspectiva fenomenológica? Ya expuse que el lugar (y el tiempo) de la Capoeira es la *roda*, ese “ritual de acción encarnado” del que nos habla Butler (1997, p.133), ese momento en que somos capoeiristas haciendo cosas de capoeiristas, junto con otros/as. Mi interés en cuanto a los “devenires a ser” (Tobón, 2020) pasa por lo procesual, por aquello que ocurre en el ritual de la *roda*.

De este modo, la reflexión sobre los rituales desde una perspectiva antropológica se remonta a principios del siglo XX, momento en que el etnógrafo francés Arnold Van Gennep (1909) establecía en su obra, *Les rites de passage*⁴⁸, las tres fases que estarían presentes en cualquier ritual: de separación, de margen o limen y de agregación. Para este autor, el margen o limen daría cuenta de un “tránsito identitario que se hace mediante el cuerpo” (Van Gennep, 1909), que tal y como profundizaría posteriormente Victor Turner, uno de los máximos referentes de la Antropología Simbólica y posteriormente, de la Antropología de la Performance, además permitiría a la persona una “condición de ambigüedad y paradoja [...] considerando lo liminar como el reino de la posibilidad pura” (Turner, 1967, p.107). En la *roda*, aunque los movimientos de los cuerpos responden a procesos de enseñanza-aprendizaje a cargo de los/las referentes y/o figuras responsables de un grupo, las corporalidades son ilimitadas e imprevisibles, respondiendo a los instantes con los/las otros/as. Según este autor, se trata de circunstancias en las que existe una supresión de las estructuras, aludiendo especialmente a los roles que las instituciones determinan, que hacen que la gente sea “más ella misma” (Turner, 1967, p.112), adquiriendo un conocimiento situacional que supone, en sus propias palabras, un “cambio ontológico” de la persona

⁴⁷ Este aspecto de la resistencia será abordado con mayor profundidad en el capítulo 4.

⁴⁸ Su traducción del francés sería Los ritos de paso.

(p.113). Los/las capoeiristas “devendrían a ser” (Tobón, 2020) en la liminaridad de la *roda* y lo harían desde sus cuerpos, que Turner (1967) considera como lugares “privilegiados” (p.118) para la comunicación de estos conocimientos con los que nos vamos configurando capoeiristas, con las posibilidades de existencia que se abren ante nosotros/as.

En este sentido, la definición de “géneros performativos” (2009) de Silvia Citro me permitió identificar la Capoeira desde sus múltiples aristas, superando categorías tradicionales de las “artes de la modernidad occidental: la danza, el teatro y la música” (Citro, Aschieri y Mennelli, 2011, p.104). Para la autora, los géneros performativos son definidos como:

Actuaciones que pueden combinar recursos kinestésicos, gestuales, musicales, discursivos, visuales o incluso gustativos u olfativos; y que se caracterizan por poseer un conjunto de rasgos estilísticos identificables, una estructuración y una serie de inscripciones sensorio-emotivas y significaciones prototípicas asociadas. (Citro, 2009)

A partir de la investigación etnográfica de distintos de estos géneros en las ciudades de Buenos Aires y Rosario (Argentina), entre los cuales incluye la Capoeira, las autoras se preguntan acerca de la consideración de estos como modos alternativos de subjetivación en contextos multiculturales y, al igual que en otros fenómenos que entrarían dentro de la categoría afro, aluden a la importancia que el grupo, la improvisación y la expresión de emociones y movimientos tendría en la Capoeira, de tal manera que podrían pensarse como “utopías liberadoras e igualitarias” (Citro, Aschieri y Mennelli, 2011, p. 123) contra las formas político-ideológicas individualistas de los sistemas capitalistas⁴⁹.

Independiente de los fines que persiga esta práctica y teniendo en cuenta el peso que el grupo y la expresión adquieren en esta, desde el ámbito de los estudios de performance la Capoeira se trataría de una “conducta comunicativa [...] a partir del intercambio de información, mercancía y costumbres” (Schechner, 2000, p.14) que tiene lugar entre sus participantes. Richard Schechner, uno de los fundadores de los Estudios de Performance, llevó a cabo estrechas colaboraciones con Victor Turner en cuanto a la Antropología de la Performance, estableciendo esta como un continuo en cuyos extremos se instalaría el ritual y el teatro; de un lado la importancia de la efectividad de las acciones en cuanto a la transformación de

⁴⁹ Acerca de esta idea volveré en el capítulo 4 de la tesis, referente al componente de resistencia de la Capoeira.

uno/a junto a su comunidad, del otro el entretenimiento como fin último. Por tanto, en la roda de Capoeira, considerada como un “ritual performático” (Schechner, 2000; Turner, 1982), nuestra actuación se debatiría entre “transformarnos en un/a otro/a [por un lado] y celebrar ser uno/a mismo/a [por otro]” (Schechner, 2000, p.59).

Victor Turner y Richard Schechner me abrieron un campo de posibilidades totalmente desconocido hasta ese momento, pero ambos derivan sus posicionamientos teóricos del modelo greco-europeo del drama (Schechner, 2011), lo que me llevó a buscar una visión que contemplara más aspectos del continente latinoamericanos, además de un posicionamiento que tomara la performance no tanto desde lo que es, sino desde “lo que puede hacer [...] como un sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisión de saberes corporales” (Taylor, 2003)⁵⁰. Aparece con fuerza en esta teórica de la performance la conservación de la memoria cultural en los procesos de construcción identitaria. Así, Diana Taylor, mediante sus conceptos de “archivo”, entendiendo por este aquellos saberes corporales que se seleccionan para permanecer y de “repertorio”, como sistema de prácticas corporalizadas para el conocimiento y transmisión de esos saberes culturales (Taylor, 2003, pp.51-57), llega a establecer la “performance de la identidad cultural” (p.152), como un producto nuevo y original que no se trata de una vuelta hacia atrás, sino de mantener la memoria viva en un “aquí y ahora de formas muy específicas” (p.376).

El cuerpo iba tomando un papel central en este trabajo a medida que avanzaba en las discusiones teóricas, especialmente desde los Estudios de Performance, por lo que incurrí en la Antropología del Cuerpo⁵¹, partiendo como base de Marcel Mauss y su conceptualización de las “técnicas corporales” (1950). Este antropólogo, a partir de su interés histórico y etnográfico por ciertas prácticas realizadas en distintos ambientes culturales, como la natación o incluso el caminar, define estas técnicas como “actos eficaces tradicionales” (p.342). Destaca en su descripción el aspecto de la eficacia, entendida como la posibilidad de adaptación a una finalidad dada que estas acciones permiten a las personas que las ejecutan y para lo cual realizan toda una serie de “actos de acoplamiento” (p.343), moldeados con

⁵⁰ Si bien la edición al castellano se publica en la editorial de la Universidad Alberto Hurtado en 2017, la versión en inglés es del año 2003, como además la misma autora alude en el prólogo.

⁵¹ Para una revisión exhaustiva de esta disciplina recomiendo la primera parte del libro de Silvia Citro, “Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos” (2010).

ayuda de la educación y de la sociedad⁵², a partir de un “montaje fisio-psico-sociológico” (p.354). Mauss (1950) reconoce la importancia que la cultura tiene en el aprendizaje de estas técnicas corporales, las cuales ordena en función de los que él denomina “la vida simbólica del espíritu” (p.343), enfatizando la relación entre el cuerpo y los símbolos culturales, responsable de las mudanzas que estas se van produciendo. Al igual que con la disciplina de la natación que analiza Mauss como uno de los ejemplos de su obra, en la Capoeira también se evidencian cambios a lo largo de la historia en cuanto a los movimientos, las formas la expresión de los/las capoeiristas, los toques de instrumentos, etc., que no atienden exclusivamente a la singularidad de los cuerpos, sino también a lo que el autor señaló como una “idiosincrasia social” (Mauss, 1950, p.339), fruto de la relación con los/las otros/as y acorde a contextos culturales más amplios. En el caso de la capoeira, estas relaciones conllevan una multiplicidad de actantes, entre los cuales se encontrarían los/las propios/as capoeiristas, deidades y entidades afrobrasileñas e instrumentos específicos, algo que retomaré posteriormente, al discutir el aspecto relacional que constituye la capoeira.

Pero si tenemos en cuenta la amplitud de entornos culturales a la que hace referencia Mauss (1950), la Capoeira se relaciona estrechamente con la violencia, con el desarraigo⁵³ y la represión del cuerpo de las personas esclavizadas, con el agravio de tantas y tantas culturas africanas y americanas, pero también con procesos de construcción identitarios, con comunidad y con cooperación. Por todo esto, la capoeira representó (y como trataré de argumentar a lo largo de mi tesis, sigue representando) lucha y resistencia, desde cada uno/a, pero de manera colectiva, *corporizando* todos estos aspectos (y muchos más) junto con otros/as. Utilizo el término corporizar en el sentido de “*embody*”⁵⁴, tal como desarrollaron los antropólogos Michael Jackson (1989) y Thomas Csordas (1993). Basándose en las ideas de Merleau-Ponty (1962) y su defensa de la constante imbricación de los procesos perceptivos del ser humano en el mundo cultural, así como en las de Bourdieu (1997) y su teoría del *hábitus*, posicionando los cuerpos como “el sustrato de la vida colectiva” (Csordas, 1993, p.85), como el resultado de una orquestación social en la que no existe un único

⁵² Mauss (1950) destaca como un aspecto clave con respecto al papel que la sociedad cumple en la adquisición de estas técnicas corporales la posición que la persona ocupa dentro de esta. Esto será abordado con mayor profundidad en el capítulo 4 de este trabajo.

⁵³ Recordar en este punto a Abdias do Nascimento, quien alude a que los intercambios entre africanos/as y americanos/as es anterior a las empresas esclavistas de la colonización.

⁵⁴ Embody, en inglés, se traduciría como corporizar.

director, elaboran la noción de “*embodiment*”⁵⁵ (Csordas, 1993; Jackson, 1989), como una condición existencial en que “se asientan tanto la cultura como el sujeto” (Csordas, 1993), como un campo metodológico que enfatiza la experiencia corporizada como punto de partida para analizar cualquier participación humana en los fenómenos culturales. Este antropólogo y poeta se basa en los estudios de Merleau-Ponty (1962-1964) acerca de la percepción y la imbricación de esta función en el mundo de la cultura, denotando la necesidad de ocuparnos por los intereses particulares que llevan a las personas a enfocarse en ciertos objetos de percepción (y no otros), disposiciones que también son de carácter cultural. A partir de estos trabajos, Csordas (1993) desarrolla el constructo de los “modos somáticos de atención [...]”, como formas culturalmente elaboradas de prestar atención a y con el propio cuerpo en entornos que incluyen la presencia corporizada de otros” (Csordas, 1993, p.87).

Desde esta perspectiva, las “fabricaciones vitales” (Tobón, 2020) de los/las capoeiristas estarían determinadas por sus experiencias perceptuales, su modo de presencia y compromiso con el mundo, lo que implicaría la adquisición de sentidos y significados para esta construcción en un “entorno intersubjetivo” (Csordas, 1993, p.100), mediante lo que este último autor denomina como “copresencias”. De esta forma, el cuerpo se convierte en “un puente [...] para la comunicación del *self*⁵⁶ y del cosmos” (Jackson, 1989, p.82), y es en esta interrelación que podemos hablar de un “conocimiento corporizado [...] [el cual se produce] a partir del apego profundo a la experiencia del otro” (Csordas, 1993, p.97). Superando las concepciones que supeditaban la praxis corporal a la verbal, lo que convertía el cuerpo en un mero signo, “un objeto de operaciones puramente mentales” (Jackson, 1989, p.64), Jackson (1989) releva la importancia del quiebre del momento discursivo (las explicaciones semióticas del cuerpo y del movimiento a partir del lenguaje) mediante la participación colectiva, manera en que cada persona significa su existencia a partir de la propia corporización, sin perder la impresión de tener una causa común con los/las otros/as con quienes comparte la acción.

⁵⁵ Cuya traducción, teniendo en cuenta el tiempo verbal, sería corporización.

⁵⁶ El *self* en la perspectiva de este autor podemos categorizar como el yo mismo.

Me parece imprescindible centrarme en esos/as otros/as múltiples, pero más que categorizar o establecer una tipología de personajes, figuras y/o representaciones⁵⁷ que participan de los espacios capoeirísticos, especialmente en la *roda*, me preguntaré por las formas en que se establecen estas relaciones, en las que Csordas (1993) destaca el papel que cumplen las emociones, especialmente desde la comprensión de estas en los/las otros/as, ya sea desde el reconocimiento preobjetivo⁵⁸ (Merleau-Ponty, 1962), ya sea desde la familiaridad cuando además compartimos *hábitus* (Bourdieu, 1977) con estos/as. Emociones que no se encuentran a modo de sustancias volátiles en el ambiente ni se transmiten siguiendo algún mecanismo de contagio sino que, desde el enfoque de la filósofa Sara Ahmed en su trabajo acerca de la Política cultural de las emociones (2004), están suscritas a objetos (que ella aborda desde los cuerpos), siendo éstos los que circulan, por lo que la emoción que se le atribuirá a dichos objetos será fruto del encuentro, de las existencias de los participantes en la interacción del momento. Y esta vinculación se realiza a partir del movimiento de los objetos (los cuerpos en este caso), “con-moviéndose”⁵⁹ (Ahmed, 2004) por la proximidad de un/a otro/a. De esta manera se crearía la otredad, desde el hacer, mediante las “emociones relacionales” (Ahmed, 2004) de las corporalidades en movimiento, reconociendo la escritora en estas un carácter performativo.

¿Pero qué pasa con aquellos aspectos de las relaciones que se dan en la Capoeira que no tienen que ver con cuerpos tangibles? ¿Qué pasa con las entidades y las deidades a las que se invita a la *roda* por medio de cantos, de toques, de gestos a pie de *berimbau*⁶⁰? El gran filósofo, sociólogo y antropólogo francés Bruno Latour, uno de los fundadores de la Teoría Actor-Red⁶¹ reconoce que existen un sumatorio de entidades (o actantes) que dan curso a cualquier “acción” (2005) y que “muy pocos [de estos/as actantes] tienen un aspecto

⁵⁷ Si bien no entraré a profundizar en este aspecto, no me referiré en esta tesis exclusivamente a las relaciones humanas, sino también a las que se establecen con los instrumentos musicales, con las deidades, entidades y ancestros/as afrobrasileños/as, vinculando este aspecto con las religiones brasileñas de matriz africana, como el *Candomblé* o la *Umbanda*.

⁵⁸ Haciendo referencia a la preobjetividad o predisposición cultural que determina los “modos somáticos de atención” (Csordas, 1993), según el enfoque de Merleau-Ponty (1962, 1964).

⁵⁹ Ahmed (2004) alude al origen del término emoción, del latín *e-movere*, relacionando de esta manera los afectos con el movimiento.

⁶⁰ A los pies de las personas que están tocando los tres berimbaus en la batería musical de la *roda*, en actitud de ponerse bajo la dirección, amparo y protección de estos instrumentos y de los/las capoeiristas que los interpretan.

⁶¹ Esta teoría, que encontramos abreviada como TAR, data de los años 80 y está representada, principalmente por Bruno Latour, Michel Callon y John Law.

humano” (p.79), por lo que rescatando la pregunta que él se hace y trayéndola a estas páginas: “cuándo actuamos, ¿quién más actúa?” (Latour, 2005, p.70), entendiéndolo que la única condición que debe de cumplir un/a agente para considerarse como tal es que genere una diferencia en esta actuación. Si bien el autor ha utilizado la metáfora de la red para justificar las múltiples relaciones y agencias que se combinan para dar cuenta de la acción, explícito aquí mi preferencia por la idea de “rizoma” de Deleuze y Guattari (1980), quienes rompen con cualquier noción de jerarquía o importancia con respecto a las relaciones y aluden a que en esa multiplicidad, la mudanza de alguna determinación modifica la naturaleza misma de esta.

Centrémonos en este momento en el ritual de la *roda*: las distintas corporalidades de los/las participantes, *jogando*⁶², tocando instrumentos en la batería, cantando, formando con su propio cuerpo el círculo de esta, se encuentran en la liminalidad (Turner, 1969) de la *roda*. Pero también es necesario en este aspecto, como explicita Latour (2005), “explorar las metafísicas de los propios actores” (p.80), puesto que las formas de existencia son múltiples. Pero es desde esta heterogeneidad que nos encontramos, como la orquídea y la avispa que mencionan Deleuze y Guattari en su obra (1980), creando rizomas, que al contrario que las raíces de un árbol, que genera filiación, propenden alianzas (p.17). Esta diversidad y multiplicidad de formas que nos encontramos en (y para hacer) la *roda*, varía en cuanto a los/las asistentes y, abogando por un abordaje fenomenológico, pero independientemente de esta variabilidad, acontece. A este respecto, Turner establece la “*communitas*” (1969) como una “forma de relación” (p.134) propia de la fase liminal del proceso ritual, que “pertenece al ahora” (Turner, 1969, p.119), en la que las normas convencionales que rigen las distintas sociedades se ponen en *stand by* y son otros los modos que operan a favor de esta multiplicidad, que considero la base para el “devenir-a-ser” (Tobón, 2020) capoeirista. Llegados a este nudo, quisiera traer a colación a un autor que creo que puede ayudar a clarificar hacia dónde van algunos de mi planteamientos.

Marcio Goldman, antropólogo brasileño, llevó a cabo una minuciosa investigación en torno a la religión del *Candomblé* y cómo los/las practicantes construyen su “noción de

⁶² Jogar se traduce al castellano como jugar. Se suele utilizar el término en portugués para hacer referencia a la actuación de una pareja de capoeiristas dentro de la *roda*.

persona” (1993) alrededor de este fenómeno, convirtiéndose en “*cavalo*”⁶³ (Goldman, 1993) de las entidades, las cuales se van asentando e incorporando a esta construcción identitaria a lo largo de un amplio período de tiempo, asumiendo el/la adepto/a las obligaciones que implica este asentamiento de *Orixá*. Teniendo en cuenta, como ya expuse anteriormente, que la Capoeira y el *Candomblé* comparten orígenes en cuanto a su matriz africana y contextos de desarrollo y reconociendo la permeabilidad entre ambas manifestaciones⁶⁴, las conclusiones del trabajo de Goldman (1993) pueden ser de utilidad para la consideración de cierta especificidad en estas relaciones que constituyen la base de los procesos identitarios, pero esto lo abordaré con mayor profundidad en el capítulo 1 de este trabajo.

Por último y respecto a la multiplicidad a la que acabo de aludir en las relaciones, siguiendo al antropólogo indio Arjún Appadurai, hoy en día es necesario considerar dos aspectos fundamentales en cuanto a cualquier fenómeno cultural que se considere: los medios de comunicación y los movimientos migratorios (1996). Argumentaba en la parte de antecedentes de esta tesis que la Capoeira está intrínsecamente relacionada con procesos migratorios, tratándose de una manifestación de carácter diaspórico en sus orígenes, siendo que actualmente es posible encontrar grupos y rodas en casi cualquier parte del mundo. Este autor, en su obra *La Modernidad desbordada* (1996) reconoce la utilidad de pensar en la “dimensionalidad de la cultura [de los sucesos culturales][...] poniendo atención a la diferencia que resulta de haberse corporizado en un lugar y en una situación determinada” (p.28) lo que genera la posibilidad en sus participantes de la “imaginación [...] [entendiendo por esta] un espacio de disputas y negociaciones simbólicas mediante el que los individuos y los grupos buscan anexar lo global a sus prácticas de lo moderno” (p.23). Los/las capoeiristas siempre tenemos un ojo puesto en Brasil, como referencia, como nuestra “Meca”, lugar de peregrinaje obligatorio que debemos incorporar entre nuestros destinos habituales. Pero también tenemos mestres/as de referencia que se encuentran en otros países distintos a Brasil (como es mi caso), sedes de grupos en variedad de lugares y desde hace unas décadas, internet y las redes sociales, en las que es posible visualizar *rodas*, juegos de

⁶³ Su traducción del portugués es caballo.

⁶⁴ Evidenciada en cánticos, prácticas y corporalidades, como por ejemplo el uso de amuletos (o *patuás*) o la realización de determinados gestos para solicitar protección.

capoeiristas que estén en boga⁶⁵ en ese momento, canciones, historias y, especialmente desde la pandemia, conversatorios y palestras a través de estos medios. Esta “imaginación” de la que habla Appadurai (1996), conformada a partir de todas estas imágenes globales, que a su vez favorecen la idea de comunidades imaginadas, elaboradas por cada capoeirista y el imaginario, construido por medio de las asociaciones colectivas, se vuelve un “campo organizado de prácticas sociales [...] una forma de negociación entre posiciones de agencia individuales y espectros de posibilidades globalmente definidas” (p.45), contribuyendo a las “biografías de la gente” (p.69). Por tanto, cuando nos desenvolvemos en una *roda*, proyectamos de alguna manera esta imaginación junto con la de esos/as otros/as a los cuales me refería anteriormente, confluyendo todos estos aspectos en nuestras “fabricaciones vitales” (Tobón, 2020). A este respecto, Appadurai (1996) se refiere como “la producción de lo local” (p.187), a partir de estos flujos culturales globales, no como algo espacial sino basado en las relaciones que se establecen en los distintos contextos. Incluso este escritor alude a la necesidad de los “ritos de pasaje” (Appadurai, 1996, p.188), especialmente de las “ceremonias”, como responsables de la “producción de sujetos locales [...] a partir de la inscripción de lo local sobre los cuerpos” (ibidem). Desde esta perspectiva, mediante la *roda* de Capoeira, se corporizaría lo local, pero también sería una forma de localizar los cuerpos dentro de una comunidad social y espacial (una comunidad capoeirística en este caso), conformando lo que Appadurai (1996) llama de “vecindario”:

Para que nuevos miembros⁶⁶ puedan ser transformados en sujetos locales, resulta imprescindible la existencia de lugares insertos en un vecindario espacio-temporal, históricamente producido, que cuente con una serie de rituales, categorías sociales, expertos y audiencias informadas localizadas”. (p.196)

La *roda*, desde esta perspectiva, podría ser considerada como una forma de construcción de “vecindario”, de “lo local”, dado el contexto diaspórico y virtual de la Capoeira. ¿Pero por qué Capoeira? ¿por qué elegimos esta actividad, que tiene sus orígenes en Brasil, de matriz africana y relacionada con el fenómeno de la diáspora y la esclavitud, ligada a este país y resignificada en tantos otros contextos? ¿hay algo en nuestras corporalidades que nos lleva a identificarnos con estos fenómenos en los cuales reconocemos

⁶⁵ Fama que, además, está directamente relacionada con la aparición, frecuencia y dispersión de sus imágenes a partir de estos medios masivos tecnológicos.

⁶⁶ Appadurai (1996) nombra varios ejemplos al respecto de este concepto de “miembros” (p.193), entre los que cita a los/las ex-esclavos/as).

sentidos y generamos sentimientos de pertenencia? A partir de estas y otras reflexiones, la pregunta que dará forma y cuestionará los distintos momentos de este trabajo de investigación: ¿Cómo construyen distintos/as capoeiristas de Santiago de Chile sus formas de ser, a partir de las performances que establecen con otros/as múltiples?

Objetivo general:

Determinar los procesos de construcción de si de distintos/as practicantes de Capoeira de Santiago de Chile.

Objetivos específicos:

Describir las dinámicas de relación que se generan en los “circuitos capoeirísticos”.

Analizar las *rodas* de Capoeira en función de las performances de sus practicantes.

Identificar el aspecto de las corporalidades en la Capoeira, a partir de los relatos de vida de ciertos/as capoeiristas.

Presentación de los Capítulos

Para dar cuenta de los objetivos anteriormente establecidos, propongo el siguiente esquema de capítulos:

Capítulo 1: Fabricarse capoeirista. Partiendo de la temática de las identidades culturales (Hall, 1996), su relación con los procesos diaspóricos africanos (Mintz y Price, 1976), así como la importancia que los factores relacionados con la organización social (Moraes, 2008) cumplen en cuanto a la fabricación de estos constructos, analizo el aspecto ritualístico de la Capoeira a partir de la *roda* y lo que establezco como “circuitos capoeirísticos”⁶⁷: los eventos⁶⁸ de Capoeira Angola y los *batizados*⁶⁹ de Capoeira

⁶⁷ Esta categoría es propia y por ella haré referencia a ciertas actividades capoeirísticas que se enmarcan en grupos específicos, normalmente de periodicidad anual y que cumplen una función social, específicamente al interior de estos.

⁶⁸ Instancias de encuentro entre capoeiristas, generadas por grupos de capoeira angola, que suelen duran todo un fin de semana y en los que se realizan multitud de entrenamientos, actividades de carácter cultural y rodas.

⁶⁹ Encuentros entre practicantes de capoeira, organizados por grupos de capoeira contemporánea, en los que el objetivo es reorganizar este en torno a su estructura jerárquica, mediante el ejercicio de ciertas actividades capoeirísticas, principalmente rodas.

Contemporánea. Para esto, desde la perspectiva de Van Gennep (1909), planteo un abordaje de las construcciones identitarias desde la perspectiva de las “fabricaciones vitales” (Tobón, 2020), abogando por la importancia que en este aspecto tiene el hacer junto con otros/as múltiples, resaltando el papel que cumplen ciertos mediadores en estos procesos (Latour, 2003).

Capítulo 2: Performarse capoeirista. En este apartado me enfocaré en la *roda* en sí, fuera de los eventos y *batizados*, considerando esta como un “rito de paso” (Van Gennep, 1909), vivenciada en y desde las corporalidades de sus practicantes, ocupando este aspecto un papel fundamental en sus “fabricaciones vitales” (Tobón, 2020). Para esto, incorporaré como fuente etnográfica una *roda de rua* (de calle), como es considerada la *roda* Dignidad⁷⁰, abordando el aspecto de la “liminaridad” (Turner, 1982) y en función de los estudios de performance de Richard Schechner⁷¹ (1977), Victor Turner (2002) y Diana Taylor (2003). Incorporaré en esta discusión teórica a Érika Fischer-Lichte (2011), por sus aportes en cuanto a los parámetros que inciden en el proceso de reflexividad de la cotidianidad que promueve la performance, tanto en el/la capoeirista como en la “*communitas*” (Turner, 1969), los cuales se harán presentes en el “bucle de retroalimentación” (Fischer-Lichte, 2011) del que los/las capoeiristas participan en la *roda*, que contiene información clave para sus “fabricaciones vitales” (Tobón, 2020).

Capítulo 3: Encarnando la *roda*. Enlazando con el capítulo anterior, en este profundizaré en la performance de la *roda* a partir las corporalidades de sus practicantes. Desde la tradición de la antropología del cuerpo, principalmente el “*hábitus*” de Bourdieu (1977), de “ser-en-el-mundo” y del “cuerpo vivido” de Merleau-Ponty (1962, 1985) y de las “técnicas corporales” de Mauss (1950), llegaré al concepto de “*embodiment*” de Jackson (1989) y Csordas (1993), aproximándome a este desde su implicancia en las “fabricaciones vitales” (Tobón, 2020) de los/las capoeiristas. El punto central de este capítulo es resaltar el cuerpo como constructo cultural y su implicancia desde la perspectiva del “*homo performans*” (Turner, 1987), destacando las historias de vida de dos capoeiristas, Eve y Fran,

⁷⁰ *Roda* que toma su nombre de la Plaza Dignidad, contigua al lugar de realización de esta.

⁷¹ Richard Schechner, además de ser uno de los pioneros en este tipo de estudios, es director de teatro.

destacando a partir de sus relatos el papel que la memoria corporal asume como forma de conocimiento.

Capítulo 4: Resistencia como forma de existencia. Resaltando el papel que la Capoeira ha cumplido a lo largo de la historia como fenómeno de resistencia (Guizardi, 2017; Rego, 1968), en este capítulo abordaré las resignificaciones de esta en los distintos contextos, bajo el marco de la Modernidad y la Globalización (Appadurai, 1996). Teniendo en cuenta varias situaciones acontecidas entre el Estallido Social y la pandemia por Covid-19 en la Población Molineros y Panificadores de San Miguel, en Nueva Lo Valledor en Pedro Aguirre Cerda o en la Marcha del 8M en la Alameda (y recogiendo las palabras del capoeirista *Cantador*), considero distintos aspectos que, basándome en autores como Foucault (1975) y Butler (1997), amenazarían la existencia de las personas. Finalmente, ante lo que Paddison et al. (2000) denominan como “poder de dominación”, la reunión y el “convivio” (Diéguez, 2014) que se producen alrededor de la Capoeira, se posicionan como “poder de resistencia” (Paddison et al., 2000), como “creaciones colectivas [...] que buscan alternativas político-ideológicas al individualismo capitalista, a la manera de utopías liberadoras e igualitarias” (Citro et al. 2011, p.123).

Marco Metodológico

Un trabajo etnográfico riguroso exige, sin duda, tratar con la totalidad de los aspectos sociales, culturales y psicológicos de la comunidad, pues hasta tal punto están entrelazados que es imposible comprender uno de ellos sin tener en consideración todos los demás.
(Malinowski, 1972, p.14)

En palabras de la antropóloga Rosana Guber, “hacer etnografía es adoptar un enfoque para comprender teóricamente un fenómeno social desde la perspectiva de sus protagonistas” (Guber, 2011), por lo que para comprender hacia dónde avanzaban las construcciones identitarias entorno al fenómeno de la Capoeira, ya sabía que tenía que buscar entre los/las capoeiristas y sus contextos de participación, tratando de hacer una “descripción en la que

exista cierta articulación de teorías, problemas y prácticas académicas y nativas [...] reconstruyendo y explicitando el marco interpretativo con el que las personas dan sentido a sus mundo” (Guber, 2013, pp.58- 60). Dos puntos aparecían como fundamentales en las propuestas de esta autora con respecto al “trabajo de campo” y a la “reflexividad” del/de la investigador/a (p.43), ya que este/a nunca es neutral. En mi caso, capoeirista, pertenecía a la comunidad objeto de estudio desde hacía unos diez años, por lo que la entrada y participación en los distintos momentos capoeirísticos no suponía un problema, ya que de hecho forma parte de mi cotidianidad y la de mi familia, algo parecido a la “performance participativa”, de la que habla Silvia Citro (2019) y su equipo de Antropologías del cuerpo y la performance de la Universidad de Buenos Aires (UBA). La metodología de investigación que proponen “promueve la ampliación y diversificación de formas de conocimiento y reflexividad, al profundizar en los distintos modos sensorperceptivos y afectivos inherentes a todo proceso cognoscente” (Citro, Greco y Torres, 2019, p.108), por lo que durante la exposición de este trabajo, me permito incorporar comentarios que aluden a mi “afectación sensorial y emocional” (Citro, 2010, p.122). Estas “experiencias intersubjetivas” (Citro y equipo, 2015), que promueven la profundización de la reflexividad del/de la investigador/a, incitarían a la exploración de “las propias memorias encarnadas de manera colectiva” (Citro, 2019, p.149).

Si bien esta tesis no pretende adoptar una forma de autoetnografía, los relatos personales fueron ganando una amplia dimensión a lo largo de la escritura, pues de alguna manera, como argumenta la investigadora narrativa Mercedes Blanco (2012a) “el conocimiento es situado y relaciona en parte la vida personal del investigador con los temas que elige estudiar” (p.177). Desde esta perspectiva, esta autora fue importante metodológicamente en mi trabajo, destacando el aporte de este género que da cabida a los “relatos y a las experiencias personales [...] conectando con lo cultural” (p.55). De esta manera, trataré de relatar en algunos momentos del trabajo mi perspectiva desde la inmersión en la “*communitas*” (Turner, 1989), a la que aludo como forma de relación fundamental de la *roda* de Capoeira, teniendo en cuenta los distintos contextos culturales que forman parte de mi bagaje capoeirístico. Reconocer la pluralidad de interacciones que suceden en estos momentos, me lleva a posicionarme desde la “Etnografía Multisituada” de Marcus (2011), perspectiva coherente con la antropología de la globalización y acorde al concepto de “vecindario” (Appadurai, 1996) que revisara anteriormente, que conviene que “las realidades

locales se producen a partir de relaciones dispersas, generando un imaginario multisituado” (Marcus, 2011, p.182). Por último, es necesario reflejar que “el que narra, selecciona, relata y da fuerza interpretativa a recuerdos específicos” (Blanco, 2012a, p.60), por lo que esto añade un componente de subjetividad importante a las relaciones establecidas, además de a los relatos e interpretaciones, a la luz del contexto social y cultural en que me posiciono y del cual intenté dar cuenta en la introducción de este trabajo.

Pero formar parte de esta alteridad que se pretende estudiar también supuso otro tipo de dificultades. Recuerdo un día en que hablando con la profesora Magdalena Toledo⁷² (mi guía de tesis) durante una de las supervisiones y le conté que estaba sola con mi hijo, porque mi marido se había ido a Salvador de Bahía esa semana para pasar unos días con *Mestre* Raimundo Días, ya que se encontraba en el proceso de formar parte de su escuela. Yo hablaba y hablaba, casi a modo de catarsis, del peso de la semana sin él cuando, abriendo mucho los ojos como solía hacer cuando encontraba alguno de los extremos del caótico ovillo de discurso con que normalmente la abordaba en estas instancias, me obligó a parar y me dijo: “¿cómo? ¡pero eso es muy interesante!”⁷³. Para mí, esto era un comportamiento frecuente en el ámbito capoeirístico y, por tanto, lo tenía totalmente naturalizado, no me llamaba la atención. En muchas ocasiones los/las capoeiristas salen de sus grupos (por el motivo que sea) para participar de otros y la manera más habitual para que esto se concrete es ir a pasar tiempo con el/la *Mestre/a*. Durante ese tiempo, además de entrenar con él/ella, conviven y conversan, entre otras cosas, de los términos de esa participación como alumno/a suyo/a. Magdalena estaba fascinada, aludiendo a la forma de transmisión, a través de la estrecha convivencia entorno a las costumbres de/de la maestro/a, incluyendo un viaje o migración del/de la discípulo/a. Fue aquí cuando comprendí que la afirmación que explicita Marcus (2011) en su escrito, “uno nunca se transforma en nativo” (p.67), en mí no operaba puesto que ya era una de ellos/as. Por tanto, corría el peligro de obviar ciertos “supuestos que marcan los límites de las lecturas posibles en los encuentros”, a los que alude Lins Ribeiro (1986) en su trabajo acerca de la necesidad de “descotidianizar” la realidad que estudiamos cuando nos

⁷² Nunca estaré lo suficientemente agradecida por el acompañamiento de esta maravillosa profesora y antropóloga brasileña.

⁷³ Magdalena, comunicación personal, diciembre 2021.

encontramos en esta posición: la necesidad de “convertir lo familiar en exótico, utilizando una posición de extrañamiento” (Lins, 1986, p.66).

Pero si bien mi pertenencia a la Capoeira generó ciertas dificultades metodológicas, también supuso ventajas con respecto al trabajo de campo y la observación participante, ayudándome en algunas decisiones importantes, como decantar mi investigación en las trayectorias individuales de ciertos/as capoeiristas y no en un grupo de Capoeira determinado, por ejemplo. Por esta elección, es que el método de “entrevista etnográfica” de Rosana Guber⁷⁴ (2001) adquiere importancia en mi trabajo. En cada uno de los capítulos me detendré en la presentación de estos/as personajes, capoeiristas chilenos/as que generosamente me regalaron sus palabras y gestos, sus vivencias y sus existencias. La idea de utilizar este tipo de entrevista, también llamada “antropológica” (Agar, 1980; Spradley, 1979) o informal (Kemp, 1984; Ellen, 1984), fue su carácter “no directivo” (Guber, 2001), lo que me permitió plantear estas conversaciones como “relaciones sociales [...] en las que el mundo afectivo es más profundo, más significativo y determinante” (p.3). Desde la perspectiva de la también antropóloga argentina Cinthya Pizarro (2014), la entrevista etnográfica, que considera como práctica discursiva, se trata de una performance, un “poner el cuerpo para captar las lógicas locales [...] aprender con las personas con las que se interactúa, en el marco de un proceso de transformación constante” (p.465). Cada conversación resultó ser una coproducción en este trabajo, orientándome en la construcción de este proceso de tesis, pero también resultó clave en cuando a mi propia “fabricación vital” (Tobón, 2020), como parte de ese “ser desde el hacer”. Compartir la capoeira y los contextos en que esta se realiza en Santiago con los/las capoeiristas que entrevisté, me facilitó el acercamiento y la comprensión de ciertos aspectos que, como practicante, compartía con estos/as. Pero los ambientes personales en que cada uno/a de ellos/as se desarrolla son totalmente diferentes, lo que lleva a la necesidad de, como establece Guber (2001), interpelarse respecto al “marco interpretativo” (p.8) en el que nos posicionamos cuando ocupamos esta herramienta, condicionado por los contextos culturales en los que nos desenvolvemos. En relación a esto y para finalizar, creo necesario destacar el escenario sociocultural en que se enmarca esta tesis, entendiendo por este el “conjunto de relaciones políticas que engloban al investigador y al informante” (Guber, 2001). Como

⁷⁴ Estoy muy agradecida de haber podido tomar clases con esta gran antropóloga argentina.

abordaré más en profundidad en el capítulo 4, este trabajo se encuadra en espacios y tiempos que transitan entre “regímenes de excepción”, que buscaban su justificación en los acontecimientos que rodearon el Estallido Social y “emergencias sanitarias” que intentaban dar respuesta a la pandemia de COVID-19. Creo necesario resaltar este aspecto pues los procesos de cada todos/as nosotros/as, de alguna manera, se tiñeron por los acontecimientos que rodearon estos sucesos.

CAPÍTULO 1: HACERSE CAPOEIRA

Si hay algo que compensó el cansancio, frustración y estrés de este proyecto de tesis fue la oportunidad de hacerme esta pregunta: ¿quién soy como capoeirista? No me había parado a pensar en este aspecto hasta que se fue afinando mi trabajo de campo y, finalmente, me vi respondiendo lo que tantas veces había escuchado de una profesora de este programa de postgrado: “¿qué te interesa saber de verdad de tu tema?”⁷⁵. Hacerme esta pregunta me llevó por varios caminos, desde aspectos grupales de la capoeira, los fenómenos de esclavitud y resistencia, hasta que, puede que producto de mi (de)formación profesional como psicóloga, me fui encaminando hacia las construcciones identitarias. Si bien este aspecto es parte fundamental de los procesos terapéuticos que los/las psicólogos/as acompañamos, el abordaje suele centrarse en el concepto de psiquis y su formación a lo largo de la vida, en la que se reconoce la existencia del papel determinante que cumplen los/las otros/as.

En esta ocasión, decidí cuestionarme al respecto desde la perspectiva de la antropología del cuerpo, ya que la capoeira se trató siempre de eso: cuerpos en movimiento. Cuerpos que, según lo que evidencia distinta documentación oficial de la colonia portuguesa (Rego, 1968; Guizardi, 2017; Líbano, 1998b;), muy en contra de la pasividad que pareciera intrínsecamente asociada a la condición esclava, mostraron resistencia ante las estrategias de dominación colonial. La Capoeira surge y se desarrolla en este escenario, como un medio para alcanzar la condición de hombre/mujer libre. Mi marido *Dendê*⁷⁶, me dijo hace algún tiempo algo que me resuena hasta el día de hoy: “sólo por el hecho de hacer algo que representa lo que representa, tenemos una gran responsabilidad en cómo lo hacemos”. La capoeira siempre fue un fenómeno de resistencia (Barbosa, 2007; Guizardi, 2017; Líbano, 1998b; Moraes, 2008; Rego, 1968), que desde sus inicios respondió a una amenaza, que cambió de nombre y apariencia según los distintos contextos espaciotemporales: colonialismo, amenaza de los “señores de ingenio”⁷⁷ o “capitanes de mato”⁷⁸, ejército,

⁷⁵ La profesora es Laura Panizo.

⁷⁶ Dendê es el nombre con el hacen referencia a mi marido (Andrés) en los ambientes capoeirísticos.

⁷⁷ Este término hace referencia a los/las dueños de las empresas coloniales en Brasil que eran sostenidas por mano de obra esclavizada (Freyre, 1933).

⁷⁸ Es el nombre que se le daba a quienes vigilaban a los/las esclavos/as en las haciendas de los terratenientes, encargados de su persecución en caso de que alguno/a de estos/as escapara. Su crueldad es la característica más destacada en distintos canciones que se escuchan en la capoeira.

policía, ... Una amenaza a la integralidad de las personas, al maltrato de sus cuerpos, a la represión de su expresión y de su participación, a la destrucción de sus “identidades culturales”, que Hall (1983) señala que se desarrollan en un entorno grupal, a partir de las constantes negociaciones entre sus participantes, con objetivos estratégicos y posicionales respecto a la consecución de algún fin. Limitando el espacio de interacción y de relaciones sociales de los/las esclavizados/as, sería más difícil que estos construyeran un sentimiento de pertenencia grupal. Y si a esto le sumamos las dificultades de comunicación propias de hablar distintas lenguas (por la diversidad cultural en cuanto a sus orígenes), el trauma del cautiverio y la condición esclava y un ambiente de desarrollo hostil, será posible dimensionar la necesidad de encontrar formas de relación que permitan la comunicación y la organización en torno a estrategias de resistencia. Según Mintz y Price en su trabajo acerca del fenómeno diaspórico⁷⁹ y la creación de las culturas afroamericanas:

Las principales instituciones en torno a las cuales estos/as organizaban su vida, estarían concentradas en problemas básicos como establecer amistades, desarrollar grupos familiares, construir unidades domésticas, perfeccionar soluciones a las crisis de vida (patrones sociales para manejar nacimientos, enfermedades, muertes), establecer grupos religiosos y resolver problemas de servilismo (disimulando, haciéndose los enfermos, etcétera) [...] una suerte de marco dentro del cual los materiales culturales se empleaban, estandarizaban y transformaban en nuevas tradiciones (Mintz y Price, 2012, p.81-82).

Según estos autores, la organización social, sería un aspecto clave para la supervivencia y adaptación a estas condiciones extremas, lo que cristalizaría en identidades culturales con carácter diaspórico (Moraes, 2008). La capoeira partió como un modo de encuentro en el que las personas esclavizadas, bajo la forma de una especie de danza, ocupaban los escasos espacios que tenían fuera de sus jornadas de trabajo. Podemos imaginar la carga sincrética en las prácticas allá representadas, respecto a las culturas africanas de origen de estos/as, que serán la base para ciertas construcciones culturales. Viendo la complejidad de este fenómeno, vuelvo a la observación que me hizo mi marido con respecto a la responsabilidad de que lo que hacemos y me pregunto entonces: ¿qué significa ser capoeirista?

⁷⁹ Término que hace referencia al cautiverio de africanos/as mediante guerras entre distintas culturas, su pérdida de libertad y la imposición de la condición de esclavitud, el tránsito del Atlántico en condiciones extremas y la llegada al continente americano para reemplazar a la mano de obra esclava con la que se sustentaban distintas empresas coloniales.

Como analizaré en este capítulo, los/las capoeiristas construyen sus procesos identitarios a partir de la elaboración de significados junto con otros/as (múltiples⁸⁰), mediante su participación en distintas prácticas y rituales. Estos/as, irán experimentando un cambio de percepción en la forma de ver el mundo, como consecuencia de una “segunda piel” [capoeirística] (González, 2022), todo ello desde la transformación de su corporalidad. Pero cuando este autor habla de una segunda piel, pareciera que existe una diferenciación con respecto a una *primera* (que sería la *no* capoeirística), ¿y será posible separar lo capoeirista de la persona? Conversando con dos amigos capoeiristas después de un entrenamiento, coincidimos en que, para sacar alguna cosa de un armario bajo, acabábamos utilizando algún movimiento de capoeira, porque... ¿por qué no? Finalmente, como intentaré defender durante este trabajo, la capoeira fue, es y será para la *roda* de la vida. Si mi corporalidad conoce un movimiento para agacharse de una manera cómoda y fluida, no seré yo quien le imponga ningún límite por el contexto, porque para mí no los hay. Yo soy una capoeirista siempre. Punto. Pero mi proceso⁸¹ (capoeirístico) comenzó a mis 25 años (ahora tengo unos cuantos [casi 20] más), cuando mi cuerpo, mi corporalidad (y mi vida en general) no tenían nada que ver con lo que son ahora. Desde ese momento, los tránsitos identitarios se sucedieron en mi vida, a veces relacionándose estos con migraciones (una de ellas a Brasil, para poder “beber de la fuente”⁸²), a veces con cambios de estado (como ser madre o mujer casada) y siempre rodeada de un entorno capoeirista, siempre dentro de una roda.

La capoeira tiene un lugar de expresión, un espacio en que se manifiesta y este es la *roda*. Se entrena para participar de esta instancia grupal, considerada por los/las capoeiristas como el ritual⁸³ de la capoeira. Y llegado a este punto, me gustaría hacer una distinción, que busca clarificar al lector algunas ideas que presentaré posteriormente. En este capítulo

⁸⁰ Entendiendo este aspecto desde la perspectiva de la teoría Actor-Red (Latour, 2003), que expondré más adelante en este capítulo.

⁸¹ Haciendo referencia a mi trayectoria como capoeirista a lo largo de estos años, con las experiencias que la componen.

⁸² Brasil fue la cuna de la Capoeira, por lo que su desarrollo está íntimamente relacionado con los procesos histórico-culturales de este país. Además, al ser un fenómeno de transmisión oral y corporal, muchas de las evidencias de este proceso se encuentran encarnadas en la vida de sus habitantes.

⁸³ Introduzco aquí este término como una categoría nativa de los/las capoeiristas. Con esto, suelen hacer referencia a ciertas prácticas que se dan en la roda de capoeira, con amplio nivel de generalización de estas entre sus adeptos, si bien se encuentra variabilidad en cuanto a las formas en que estas son representadas.

expondré aspectos de la *roda*, como un concepto más genérico, independiente del estilo⁸⁴ de capoeira; pero también haré referencias desde un enfoque más etnográfico a los eventos, como concepto específico de la capoeira angola y los *batizados*, como su homólogo en la capoeira contemporánea y regional.

La roda como ritual de la *mandinga*⁸⁵ y los eventos de capoeira angola

Na roda de capoeira,
grande e pequeno/a sou eu
(En la roda de capoeira,
grande y pequeño/a soy yo)⁸⁶.

La roda propicia la expresión de los/las capoeiristas desde su corporalidad. Su espacio, su lugar y su tiempo lo conforman los cuerpos de los/las asistentes, estructurándose siempre (y este siempre es un siempre enfático y categórico) como un círculo. Algunos/as aluden a esta forma por su raíz africana (Rego, 1968), encontrando esta en muchas prácticas que tienen su origen en dicho continente. Pero *Mestre Dirceu* dice que tiene que ver con la protección del/de la camarada⁸⁷, pues cada capoeirista dentro de la roda adquiere la responsabilidad de preservar esta y la energía que en ella se desenvuelve, así como la integridad de/de la compañero/a. Es un “cuidarse las espaldas”, lo que parece bastante lógico si se piensa en el factor de represión que acompañó desde sus inicios la capoeira (Rego, 1968; Guizardi, 2017). Una parte de este círculo estaría conformada por ocho personas que tocarían

⁸⁴ Con esto me refiero a la Capoeira Angola, Capoeira Contemporánea y Capoeira Regional. Para un análisis más detallado al respecto a estos géneros, recomiendo los primeros capítulos de Guizardi (2017).

⁸⁵ Término que pasaré a explicar durante este apartado, que hace referencia a una especie de energía espiritual, dentro de la “cosmopraxis” (De Munter, 2010) capoeirista.

⁸⁶ Cántico popular en las *rodas* de capoeira.

⁸⁷ Nombre con el que se denominan los/las capoeiristas entre ellos.

instrumentos: la *batería* de la roda. Tres *berimbaus*⁸⁸, dos *panderos*, un *agogô*⁸⁹, un *reco-reco*⁹⁰ y un *atabaque*⁹¹ componen esta, que se considera además la entrada y salida de los/las capoeiristas al espacio de la roda para representar su juego⁹². Cada uno/a de los/las jugadores/as accede al espacio interior de esta por los extremos de la *batería*, solicitando permiso o protección a ciertas entidades a partir de gestualidades que se representan a los pies de los tres berimbaus, muchas de las cuales están, relacionadas con el *Candomblé*⁹³. Esta religión compartió desde sus orígenes la clandestinidad con la Capoeira, lo que propiciaba que los/las asiduos/as a una de estas prácticas, participara de la otra. Explicado de una manera extremadamente simplista⁹⁴, la religión del candomblé podría ser considerada como una especie de “máquina para la fabricación de personajes”⁹⁵ (Goldman, 1985), en la que los fenómenos del trance y la posesión permiten que sus participantes se construyan, desde la expresión de la “fuerza espiritual de sus miembros” (Goldman, 1985), constitutiva de su ser. En la *roda* de capoeira, lo que los/las capoeiristas ponen en juego es la *mandinga*⁹⁶ y por esto, se disponen antes de nada a *fechar o corpo*⁹⁷ *aos pés do berimbau*⁹⁸, pues la *mandinga* se lleva en el cuerpo y debe ser preservarla del robo por parte de otros/as capoeiristas. El

⁸⁸ El *berimbau* es un instrumento que consta de una vara de madera de biriba, unida en sus extremos por un alambre que, tradicionalmente, se saca de ciertos neumáticos de auto usados. Este se tensa a modo de arco y en la parte inferior se introduce una calabaza abierta por un extremo que, al golpear el alambre con una baqueta (o palo de mucho menor tamaño y grosor que la biriba), a la vez que se aprieta con la otra mano un dobrão (o especie de moneda de metal) actúa como una caja de resonancia emitiendo los distintos sonidos de este instrumento. En la batería de capoeira encontramos tres berimbaus, los cuales difieren en los sonidos que emiten, recibiendo distintos nombres en función de estos: *berimbau gunga* para denominar al que tiene un sonido más grave, *viola* al que suena de manera más aguda y *medio* al que se dispone entre estos dos por sonoridad.

⁸⁹ Este instrumento puede ser de metal, (asemejándose al sonido de un cencerro), o de madera, (normalmente dos cocos partidos a la mitad, clavados en un palo de madera) y al ser golpeados con una baqueta, emiten sonidos agudos.

⁹⁰ Se trata de un cilindro de madera en el que se inscriben marcas perpendiculares en su superficie que, al ser recorridos de un extremo al otro de la madera, emite un sonido parecido al croar de una rana.

⁹¹ Similar a un tambor.

⁹² Los/las capoeiristas usan este verbo para referirse a las interacciones que tienen con un/a otro/a dentro del espacio de la *roda*.

⁹³ Religión afrobrasileña que desde sus orígenes estuvo ligada con la capoeira.

⁹⁴ Para un análisis más exhaustivo, se sugiere revisar Goldman (1985).

⁹⁵ Este autor, alude a estos personajes como estadios constitutivos de la “noción de persona” (Goldman, 1985) en esta religión, basada en la relación que los/las practicantes establecen con los Orixás y la participación de estos en la configuración de esta noción.

⁹⁶ Existen muchas ideas acerca de lo que significa este término, pero aquí haré referencia a esta como una energía vital que tiene un componente místico-mágico (González, 2022).

⁹⁷ Su traducción del portugués sería “cerrar el cuerpo”

⁹⁸ Así se llama al lugar desde el que los/las capoeiristas inician su juego. También se escucha a personas que se refieren a este como “pies de la cruz”, haciendo alusión a la práctica del cristianismo de arrodillarse a los pies de la cruz de Jesucristo.

ritual de la roda, siguiendo a Levi-Strauss (1971), tiene una ligación con la afectividad y el misticismo de quienes la comparten, partiendo por pedir protección a las entidades que *nos* cuidan, ya que la roda es un momento de máxima exposición pública, en la que el/la capoeirista resuelve el juego con el/la otro/a desde su corporalidad, siendo afectado/a por todas las relaciones que se dan en ese momento.

La primera vez que participé de una roda, llevaba poco más de un mes entrenando con el *Grupo de Capoeira Angola Liberdade de Vadiar*⁹⁹. Organizaron esta en la calle, ya que Dirceu siempre priorizaba que estas fueran en el espacio público, con el objetivo de abrir la capoeira a la comunidad¹⁰⁰. Me senté en el círculo que formaron los/las capoeiristas, en el lugar que *sentí* que quedaba más resguardado de las miradas. Mi intención era pasar totalmente desapercibida, ya que no entendía nada de lo que estaba ocurriendo, así que decidí sentarme en el que (yo pensé) era el lugar más escondido, justo al lado de la persona que tocaba el reco-reco, el instrumento de uno de los extremos de la batería. *Mestre Dirceu* tomó el *berimbau gunga* y lanzó un grito de *ié*¹⁰¹, que atrajo la atención de todos/as los/las asistentes, tanto los/las que estaban formando parte de este círculo humano, como los que se disponían alrededor del mismo, transeúntes que pasaban por allá, que no tardaron en sacar sus celulares para grabar esta escena poco cotidiana. Cuando me indicaron que yo tenía que iniciar la roda por estar en uno de los extremos de entrada/salida de la roda, me levanté y salí de allí sin decir nada a nadie. Me alejé, sin mirar atrás, incapaz de aguantar la vergüenza que sentía en ese momento. No me atreví a entrar en la roda, porque ni siquiera sabía cómo hacerlo. Sin duda ese día pudo terminar mi iniciación en la capoeira, ya que no sabía cómo enfrentaría el volver a mirar a la cara a mis compañeros/as del grupo en una próxima ocasión, pero volví al entrenamiento al día siguiente y nadie me recordó lo sucedido, aunque entendía que hubiera sido comentario por un rato.

⁹⁹ A partir de ahora haré referencia al nombre del grupo a partir de sus siglas: *GCALV*.

¹⁰⁰ Cuando Dirceu hacía referencia a esto, ponía sus esfuerzos en la organización de actividades para los vecinos/as del barrio en el que estuviera ubicado el lugar en el que entrenábamos, difundiendo la actividad un tiempo antes entre estos/as.

¹⁰¹ Este sonido, un grito con esta forma, marca el inicio de la roda de capoeira.

La siguiente oportunidad que tuve de entrar en una roda fue unos tres meses después, en el *evento* de capoeira angola que el grupo GCALV realizó en Madrid (mi ciudad natal), en 2006. Los eventos de capoeira suelen durar un fin de semana, facilitando de esta manera la asistencia de los/las capoeiristas. Comienzan con una *roda* de apertura el viernes en la tarde, momento en que los/las asistentes se (re)conocen, generándose una especie de ambiente grupal. Durante el sábado y el domingo, los/las mestres/as y alumnos/as de mayor graduación, imparten entrenamientos de capoeira, así como otras actividades culturales, generalmente de *ascendencia* africana: *Maculelé*¹⁰², toques de tambor en la religión del *Candomblé*¹⁰³, conversatorios acerca de la esclavitud y sus repercusiones en aspectos sociales hasta el día de hoy y rodas, muchas rodas. Se trata de una verdadera inmersión en la capoeira. Y el domingo en la tarde, como cierre, se termina de la misma manera en que todo comenzó: con una roda. Pero esta vez existen peculiaridades en el desarrollo. En esta ocasión, aquellos/as capoeiristas de mayor graduación, así como los/las que han mostrado mayores destrezas capoeirísticas durante ese fin de semana (ya sea con su corporalidad durante los juegos o al frente de un instrumento en la batería), son testados/as por las figuras de *mayor* autoridad capoeirística del lugar (normalmente mestres/as y contramenstres/as). Es una suerte de reconocimiento público, frente a una comunidad capoeirística, que a veces se hace explícito mediante la entrega de un título más avanzado (en la jerarquía de ese grupo), pero en muchas otras ocasiones tiene que ver principalmente con el tipo de relaciones que establecerá el/la practicante desde ese momento con otros “seres capoeirísticos¹⁰⁴” (González, 2022), como por ejemplo en la prioridad que se le dará con respecto a otros/as capoeiristas en el acceso a los instrumentos de la batería o la entrada a la *roda* para jugar. Y es en esta *roda*, enmarcada al final del evento, que se explicita públicamente el tránsito social de un/a capoeirista de un estado a otro, lo que el etnógrafo Van Gennep (1909) describe específicamente como “rituales de paso”. Estos estados que menciona el autor hacen referencia a “construcciones identitarias” (Hall, 1983; Landrine, 1999), o “devenires a ser” (Tobón, 2020), algo que pasaré a abordar más adelante en este capítulo. Siguiendo con este

¹⁰² El *Maculelé* es una expresión artística que tiene similitudes con la Capoeira en cuanto a ciertas formas, como por ejemplo el uso de la roda como espacio de realización y su ejecución en parejas.

¹⁰³ Religión de origen afrobrasileño a la que haré referencia en distintos apartados de este trabajo.

¹⁰⁴ Tomaré prestada esta expresión del antropólogo Sergio González (2022), para hacer referencia a las relaciones que se establecen en la capoeira, que no sólo se refieren al aspecto humano, sino también a las deidades, ancestros/as, fenómenos naturales e instrumentos que forman parte de estas.

argumento, dichos eventos de paso tendrían una “fase de separación” (Van Gennep, 1909) , o un salir de la cotidianidad, algo de lo que se encarga el intenso cronograma de actividades que se programan para los eventos, el cual además constituye el “margen” (Ibíd) del que habla el autor, propiciando la total inmersión de los/las participantes en este contexto de relaciones, para finalmente convertirse en nuevos sujetos sociales, después de esa *roda de cierre*, ante la Comunidad Capoeirística¹⁰⁵. Por último, todos/as los/as asistentes despiden el evento compartiendo una comida, algo que también Van Gennep (1909) recoge como parte fundamental de los “rituales de agregación” al nuevo mundo, el “rito de la comensalidad”. Se trata de celebrar la nueva condición de los/las participantes, junto al grupo con quien se celebró la ceremonia (en este caso, el evento de capoeira), alrededor de una situación de alimentación grupal, afianzando en algunas ocasiones vínculos sociales con alguno/a de los/las participantes y, en general, reconociéndose como parte de un grupo, que amplía sus límites transnacionalmente¹⁰⁶ (Guizardi, 2017). Nos construimos como capoeiristas, haciendo cosas de capoeiristas y la comida es importante en este aspecto, algo que volveré a mencionar un poco más adelante, con el fin de poder ilustrar algunas de las ideas abordadas hasta el momento con respecto a los *eventos* de capoeira. Además de *Mestre Dirceu*, estaba invitado a este evento de GCALV del 2006 *Mestre Boca do Río*¹⁰⁷. Recuerdo con mucho detalle este momento, incluido el color de mis calcetines, verde “chillón”, que me pareció que actuaban a modo de reflectores de mi cuerpo cada vez que, en alguno de los movimientos que hacía, mis pantalones dejaban entreverlos. Esto, además, entraba en conflicto con las ganas que tenía de hacerme invisible en ese espacio y poder participar “desde la clandestinidad”. Normalmente, a los entrenamientos habituales que impartía Dirceu durante el año, asistíamos entre diez y doce personas y ese viernes, cuando llegué a la sala en la que se realizaban las clases, me encontré con alrededor de setenta. En ese momento, mi asombro y mis nervios iban a la par y como dijo Ferreira (1964), más conocido como *Mestre Pastinha*¹⁰⁸ en la capoeira angola, “el capoeirista sabe aprovechar todo aquello que le ofrece

¹⁰⁵ En el sentido más amplio del término

¹⁰⁶ El trabajo de Guizardi (2017), recoge un análisis del aspecto de la transnacionalidad en la capoeira, recomendado para aquellos/as que quieran saber más acerca de este fenómeno.

¹⁰⁷ Brasileño de Salvador de Bahía, afincado en Coruña, España, ciudad en la que llevaba las clases del Grupo de Capoeira Angola Zimba.

¹⁰⁸ Vicente Ferreira Pastinha (Salvador de Bahía, 1889-1981), conocido como *Mestre Pastinha*, es considerado como el padre de la Capoeira Angola. Sentó los principios para la realización de esta práctica, los cuales recogió en unos escritos.

el ambiente”, por lo que intentaba captar toda información posible, para tener alguna oportunidad de que no quedara tan evidente mi noviciado en la capoeira. Y mientras me concentraba en esta tarea, escuchaba nombres e historias de muchos/as de los/las capoeiristas que estaban en ese espacio, hombres y mujeres de distintas nacionalidades y rangos etarios, de los que se decía “que eran muy buenos/as”, “que era alumno/a de no sé quién”, “que tenía tanto tiempo de capoeira”, ... y como no, “que era o había sido pareja de Fulano/a de tal”. Comenzó la roda con ambos *mestres* tocando berimbaus, mientras que los/las alumnos/as más avanzados completaban la batería haciendo sonar el resto de instrumentos. No había vuelto a organizarse ninguna roda desde aquella de la que hui, por lo que seguía sin saber lo que era jugar en una roda y esperaba que así continuara siendo, por lo que me senté entre mis compañeros/as, eso sí, esta vez lo más alejada posible de la entrada a la roda (hacia la mitad del círculo de personas que esperan para jugar). El comienzo de la actividad fue como recordaba de la vez anterior, un *ie* profundo de Dirceu, que indicaba que a partir de ese momento lo único que existía era lo que pasara al interior de aquel círculo. Después de la *ladainha*¹⁰⁹, un *corrido*¹¹⁰ y después el coro¹¹¹, reafirmando al unísono la complicidad en todo lo que ocurriera desde este momento hasta el *ie* final. Avanzaba el desarrollo de la roda y cada vez me iba acercando más a los extremos de la roda, al momento de tener que salir a jugar. Una especie de pánico escénico se iba apoderando de mí, algo que estaba siendo bastante difícil de controlar. Pero justo antes de mi turno, *Mestre Boca do Río* decidió parar la batería, le pasó el berimbau a otro capoeirista y me llamó a jugar¹¹². Por un momento dudé en salir corriendo de nuevo, pero me tranquilizó la idea de que fuera un *mestre* con el que realizara mi primera intervención en una roda, pues supuse que se daría cuenta de la poca experiencia que tenía como capoeirista y sería más *compasivo*. Desde esta tranquilidad, en esta ocasión pude apreciar algunos gestos que hacía el *mestre* a pie de *berimbau*. En cuclillas, yo sólo miraba y le pedía a algo o alguien que este momento terminara luego. Tiempo

¹⁰⁹ Se llama así al canto con el que se parte la roda después del *ie*, que tiene un mensaje para los/las participantes, normalmente la petición de protección para la roda, pero también historias de esta práctica a lo largo del tiempo, al igual que de sus distintos contextos culturales y de los/las capoeiristas que en estos se desenvolvían. Al igual que los corridos, son parte fundamental de la transmisión oral de este fenómeno. Para un análisis más exhaustivo de este aspecto, consultar la etnografía de la capoeira angola de Rego (1968).

¹¹⁰ El corrido es un cántico que sucede a la *ladainha*, que también tiene un mensaje para los/las capoeiristas, pero en este caso estos/as deben responder un estribillo, a modo de reafirmación de lo que se está diciendo.

¹¹¹ Hace referencia al estribillo que sigue al corrido que canta el/la capoeirista desde la batería musical.

¹¹² Así se denomina el momento en que un/a capoeirista le solicita a otro/a jugar capoeira dentro de la roda.

después, cuando Dirceu me explicó a qué se debían estas acciones de *Mestre Boca do Río*, me di cuenta de que no era tan diferente lo que había hecho yo al encomendarme antes de ese juego (sólo que imagino que habría más desesperación en mi petitorio). Pues bien, resultó que mi primer razonamiento estaba totalmente errado y *Mestre Boca do Río* no tuvo en consideración mi poca experiencia capoeirística y comenzó a moverse de una manera que yo pronto interpreté como amenazante. Entre las pocas herramientas corporales que tenía en ese momento para desarrollar el juego y la falta de oportunidades de ponerlas en práctica durante este, acabé haciéndome “bolita” en el piso y pasando de manera bastante poco elegante por debajo de las piernas del *mestre* en uno de sus movimientos. Terminó lo que debieron de ser los minutos más largos de mi vida hasta ese momento y *Mestre Boca do Río* me alcanzó su mano para saludarnos en señal de que el juego había terminado. Mientras me acompañaba a la salida de esta “liminaridad” (Van Gennep, 1909) me agradeció (“*obrigado*”¹¹³, pude escuchar sin llegar a entender) y sacó a otro/a capoeirista a la roda. Estos “rituales de salutación” son considerados por este autor como rituales de entrada y de salida, marcando el inicio y el final del estado de la persona en ese *margen* y su renacimiento como nuevo sujeto social. Me viene a la memoria lo transpirada que estaba después de salir de la *roda*, tanto que no podía deberse exclusivamente a la actividad física que había realizado en ese par de minutos (repito, eternos). Fue después de esa *roda* (y en general de este evento) que comencé a (re)conocer-me¹¹⁴ como capoeirista. Mi mundo dio un par de vueltas “de campana” en esos días y recuerdo que, mientras me cambiaba en el camarín ese domingo en la tarde, compartiendo anécdotas ocurridas durante el fin de semana con algunas compañeras de grupo, no tenía claridad de lo que pasaba, pero me sentía diferente. Caminamos desde la sala en la que se realizó el evento hasta la casa de Dirceu, en lo que sería el cierre y fin de fiesta. *Dirceu*, que había salido mucho antes de la sala, nos esperaba en su casa, cocinando. Esta sería la dinámica no sólo para todos los eventos de GCALV, sino para muchas actividades que tuvimos desde ese entonces (y desde antes de que yo llegara al grupo). En

¹¹³ Su traducción del portugués es *gracias*.

¹¹⁴ Pido disculpas de antemano por el uso de este verbo de esta manera, pero creo que es como mejor puedo expresar lo que sentí en ese momento en cuanto a autoconocimiento, al conocimiento de otros/as y también en darme a conocer en cierta comunidad capoeirística.

estas instancias se dieron mis primeras experiencias con la *feijoada*¹¹⁵, la *moqueca*¹¹⁶, la *paçoca de amendoin*¹¹⁷, la *canjica*¹¹⁸ y la *cachaça*¹¹⁹ en varias de sus modalidades. Al principio me resultaba extraño que la casa de *Dirceu* estuviera tan abierta al grupo, ya que lo más común en España es reunirse en el espacio público, normalmente en bares o terrazas, quedando el hogar reducido al uso de la persona y su familia: “cada uno en su casa y Dios en la de todos/as”, es un dicho español que creo que ejemplifica bastante bien este punto. Pero no me costó acostumbrarme a esta forma de relación, a esta cercanía, al disfrute de compartir estas sabrosas comidas. *Dirceu* decidía el menú y otros/as nos ocupábamos de la compra de los ingredientes, para lo cual era necesario que acudiéramos a ciertos locales que vendían productos brasileños. Para mí, una persona a la que no le gusta cocinar, cuesta reconocer tanto disfrute en el hecho de preparar comida para tanta gente, pero sentía que esto, junto con el ambiente de rodeaba las reuniones de samba y anécdotas de capoeiristas del grupo, algunos/as de ellos/as ya desaparecidos/as de las *escenas* capoeirísticas, generaba una especie de microcosmos que, de alguna manera, sentía que acercaba a *Dirceu* a su Río de Janeiro, a su cultura de origen. Siempre compartía con nosotros/as las recetas que, como nos contaba, habían transitado por varias generaciones: “esta es la canjica que mi madre me hacía algunos fines de semana... y a ella se la dio su madre”; además de hacer alusión a su vida en esa ciudad: “el cilantro que tienen mis padres en su *quintal*¹²⁰... ese es el truco para la *feijoada*”.

Fue mucho tiempo después (como unos diez años aproximadamente), en una entrevista que realicé para este postgrado, que pude entender un poco más la importancia de la comida en la construcción identitaria de las personas. Esto fue gracias a una conversación virtual en diciembre de 2020 con *Mestre Idylio*¹²¹, lo que me trajo recuerdos de aquellos momentos en casa de *Dirceu*. *Idylio* es mestre de capoeira desde hace más de diez años. Brasileño de *Santos*, región ubicada en el litoral de São Paulo, es hijo de padre y madre

¹¹⁵ Comida típica brasileña que consiste en porotos negros, cocinados con distintas carnes y verduras. Se suele comer acompañada de arroz.

¹¹⁶ Comida típica brasileña a base de camarones y pescado, cocinado con distintas especies en una salsa a base de coco.

¹¹⁷ Dulce brasileño que consiste en una pasta de almendra.

¹¹⁸ Dulce típico brasileño a base de arroz, leche y azúcar.

¹¹⁹ Licor típico brasileño mediante el proceso de fermentación de la caña de azúcar.

¹²⁰ Es como se le llama al jardín que tienen las casas en Brasil.

¹²¹ *Idylio Matheus Martins Santos*, *Mestre* de capoeira del grupo “Associação de Capoeira Valtinho da Senzala” en Santos, São Paulo (Brasil).

capoeiristas, siendo su padre (*Valtinho da Senzala*) un *mestre* de renombre internacional. Cuenta *Idylio* que permaneció tres años practicando judo¹²² de manera intensiva, tiempo que además compartió estrechamente con una familia vecina japonesa (practicaba junto con el hijo de esta familia), envolviéndose durante ese tiempo en esta cultura: “hacía su deporte, pero también convivía mucho con ellos, desde comer *su* comida (recuerdo un arroz dulce que no me gustaba nada para el desayuno), ver como rezaban y realizaban sus ofrendas en *su* pequeño altar... y yo sentía que estaba perdiendo mi identidad” (*Mestre Idylio*, comunicación personal, 19 de diciembre de 2020). Como continúa contando *Idylio*:

En paralelo, y como buen brasileño – ríe mientras hace esta afirmación – también formaba parte, al igual que mi vecino, de la *Portuguesa Santista*¹²³. Su padre se sentía muy feliz cuando ganábamos y nos invitaba a tres o cuatro del equipo a tomar un helado o una coca-cola. Y hubo un partido que ganamos, que debió de ser bastante importante, porque ese día nos llevó a almorzar a una hamburguesería. Ahí cada uno pidió una cosa ¡y yo pedí una *Feijoada*¹²⁴! ¡Teníamos 15 años y era una hamburguesería! Tanto el garzón como mis compañeros se me quedaron mirando largo rato y fui el objeto de burlas durante otro tanto tiempo. Evidentemente no tenían *feijoada*, pero la verdad es que poco me importaba en ese momento. Sólo pensaba por qué sería que yo la había pedido [...] *La Feijoada es comida de esclavo* [...] Es mi plato favorito, el de mi familia... Mi padre me contó, cuando era muy pequeño, que los dueños de las haciendas, los *Senhores do Engenho*¹²⁵ sacaban las partes nobles del cerdo para comérselas y, las partes malas, como las orejas, las patas, etc., se las daban a los esclavos, que las juntaban con el *feijão* y hacían la *Feijoada*, una comida contundente con la que uno quedaba con sustento todo el día. Es comida de las *Senzalas*¹²⁶, comida de esclavos, algo ancestral que nos acompaña hasta el día de hoy. (*Mestre Idylio*, comunicación personal, 19 de diciembre de 2020).

“El presente es ancestral” (Krenak, 2019), como dice el líder indígena brasileño. Y el presente es cotidiano. Para *Idylio*, la comida tuvo el efecto de conectarle con aquello que le recordó de dónde venía y hacia dónde quería ir. Su grupo, su familia, sus orígenes y sus ancestrales se asocian con esta comida, con esta forma de alimentación. Fue en 2006 que comí mi primera *feijoada*, de la mano de quien es mi padre en la capoeira y hoy, en mi cotidianidad, este plato forma parte del menú semanal (de una española y un chileno,

¹²² Arte marcial japonés.

¹²³ Equipo de fútbol de renombre internacional de la ciudad de Santos, en São Paulo.

¹²⁴ Plato típico brasileño hecho a base de *feijão*, un tipo de frijol o poroto negro y carne de cerdo, principalmente.

¹²⁵ Dueños de las haciendas azucareras y los esclavos/as que las trabajaban.

¹²⁶ Las *senzalas* eran las habitáculos destinados a la “vivienda” de los esclavos en las haciendas de caña de azúcar del Brasil colonial.

capoeiristas, que viven en Santiago de Chile), también del de nuestro hijo, que crecerá alrededor de estas vivencias.

Los batizados de Capoeira Contemporánea: “Ya no *toi tan shikitah*”¹²⁷”

Nunca había asistido a un *batizado*¹²⁸ de capoeira contemporánea y recibí hace algunas semanas una invitación de parte del Profesor *Xevy*, capoeirista santiaguino de 34 años, preparador físico, mecánico industrial y , responsable del núcleo que el Grupo de Capoeira Santamarense tiene en Santiago de Chile. Lo conocí hace algún tiempo en la *Roda* de la Plaza Dignidad, que organiza él desde hace unos cuatro años en este espacio público. En estas ocasiones, no lo hace como grupo Santamarense, sino a título personal, como el *Xevy*, con la intención de generar espacios en los que todos/as los/las capoeiristas tengan cabida. “Te llamo un poco encima, pero te quería invitar a un batizado que estoy organizando para el próximo sábado –me dijo a una semana del evento . Estoy pensando desde hace tiempo organizar un evento para retomar el trabajo con el grupo, después de lo que había pasado con *Corajoso*¹²⁹. El grupo se ha transformado y es necesario volver a encontrarse”. *Corajoso* (Víctor), era un alumno del *Xevy*, de alrededor de 15 años, que había migrado de Venezuela junto con su madre y su hermano pequeño. *Xevy* fue quien entregó a el *apelido*¹³⁰ de *Corajoso*, como sería conocido como capoeirista, “porque era muy decidido... por eso también fue quien se atrevió a lanzarse al agua en esa ocasión¹³¹” (*Xevy*, comunicación personal, 7 de mayo de 2022). Los *apelidos* se entregan en cualquier momento de la trayectoria del/de la capoeirista y suelen hacer referencia a alguna cualidad o atributo físico que este/a posea. Cualquiera puede entregarle este sobrenombre al/a la capoeirista, desde un/a compañero/a con quien se transita este “devenir-ser” (Tobón, 2020), hasta el/la mestre/a de mayor graduación de ese grupo, pero quien lo valida es la Comunidad Capoeirística¹³², mediante su uso para referirse a esa persona.

¹²⁷ “Ya no estoy tan chiquita”, es la frase que aparecía en una de las historias que Niko publicó en su Instagram el día posterior al evento de su batizado, posando junto con su cuerda verde-amarilla.

¹²⁸ Su traducción del portugués es “Bautismo”.

¹²⁹ Término que se traduce como corajinoso, persona que tiene coraje, del portugués.

¹³⁰ Apellido hace referencia al sobrenombre que muchos/as capoeiristas reciben en capoeira.

¹³¹ Esta frase adquirirá sentido un poco más adelante, cuando se exponga la historia de este joven.

¹³² Y aquí aludo a un concepto más abstracto de Comunidad Capoeirística, como el conjunto amplio de personas que realizan Capoeira, teniendo en cuenta un contexto más amplio, como por ejemplo Santiago, Chile o el mundo capoeirístico en general.

Continuando con el relato de *Corajoso*, hace algo más de dos años (durante la pandemia), algunos practicantes del grupo Santamarense Santiago fueron a visitar el núcleo que este tiene en Talca y entre ellos iba *Corajoso*. *Xevy* recuerda (mientras me cuenta esta historia después de un entrenamiento, hace unos tres meses), que a última hora decidieron ir a un lago, siendo que cuando visitaban a “los chiquillos de Talca”¹³³, generalmente pasaban el día en un río. Casi al medio de este lago había una especie de pequeño islote de tierra y varios/as estaban jugando con la posibilidad de llegar a él a nado. *Xevy* dice que era una distancia grande lo que lo separaba de la orilla, así que les dijo que le esperaran antes de hacer cualquier cosa, ya que tenía que solucionar algo. Cuando regresó, *Corajoso* ya se había hundido y no sabían dónde estaba. Lo buscaron durante horas hasta que, justo cuando comenzaba a anochecer, un buceador experto de la policía encontró su cuerpo. Al parecer no era la primera vez que había pasado algo así en este lago, ya que (por lo que me explicó *Xevy*), el suelo tiene características de ciénaga que hacen que en algunos momentos se vuelva demasiado denso para poder nadar. *Corajoso* se ahogó y *Xevy* hace presente su ausencia en múltiples instancias, como la de este *batizado* al que yo asistiría en una semana.

Los *batizados* son instancias grupales en las que se reconoce públicamente la graduación de una persona con respecto a la estructura jerárquica de la escuela a la que pertenece. Esto, a partir de la exhibición de sus destrezas, ante una comunidad capoeirística conformada por las personas que asisten a esta ceremonia. El ritual del *batizado*, al igual que el evento en la capoeira angola, hace al/a la capoeirista. La actividad comenzaba a las 17:00¹³⁴ y cuando llegué encontré una veintena de personas esparcidas por el salón en que se realizaría la jornada, un espacio amplio y diáfano en el que se había delimitado un lugar para la realización de las actividades, mediante la colocación de unas planchas de tatami¹³⁵ en el piso. Lo primero que llamó mi atención fueron las poleras de los/las participantes del grupo, en las que aparecía la frase: “Grupo Santamarense. *Corajoso*”.

Otra de las pocas personas que conocía en ese espacio era la Nico, “Nico-circo” como la llamamos algunos/as. Esta circense tiene cerca de treinta años, es chiquita de tamaño

¹³³ Así se refiere *Xevy* a las personas que componen el grupo

¹³⁴ Este relato tuvo lugar el 14 de mayo de 2022 en el salón de eventos Siglo XXI, en la Comuna de Pudahuel.

¹³⁵ La capoeira contemporánea, al contrario que la capoeira angola, se realiza descalzo/a, por lo que es común encontrar que los lugares en los que se entrena y/o se realizan las rodas, tiene un suelo de material más blanco, como por ejemplo de tatami, también utilizado en prácticas marciales como el judo.

(utilizando el calificativo que aparece en su frase de Instagram), con un cuerpo poderoso, musculada, enérgica en su postura y de cara dulce y juvenil. Llevamos topándonos algunos meses por distintos espacios capoeirísticos y fue así como empezamos a conversar en estas instancias. Su corporalidad como capoeirista es de un nivel de acrobacia espectacular¹³⁶, lo que reafirma su apellido capoeirístico. Comenzó a practicar justo antes de entrar en período de pandemia, por lo que su continuidad se vio truncada hasta que, aproximadamente hacia octubre del año pasado (2021), se fueron retomando las actividades en los espacios públicos. Lo primero que me mostró esa tarde fue su alegría porque “iba a ser nombrada” (Nico, comunicación personal, 14 de mayo de 2022) en Santamarensense. Me contó que había decidido formar parte del grupo del *Xevy* (oficialmente¹³⁷): –Yo antes formaba parte de *Raça*¹³⁸, ¿sabías? –me preguntó. Y la verdad es que yo no conocía la historia capoeirística de la Nico-circo. – Sí, decidí salir de allá y empecé a entrenar con el *Xevy* y estoy feliz –y todo en su corporalidad así me lo transmitía. – Pero también estoy súper nerviosa –me dijo. Mientras conversábamos, *Xevy* dirigía el *batizado* desde un micrófono, presentando a los/las capoeiristas y el grado al que optaban y cuando fue el turno de Nico, me acordé de mi primera experiencia en aquella roda del evento y fui capaz de empatizar con los nervios de los que me hablaba. Salió al medio de la roda y, con una expresión de máxima concentración en su rostro, dejó a los/las asistentes boquiabiertos/as con su performance¹³⁹, que duró alrededor de un minuto, tras la cual desarrolló varios juegos de capoeira con profesores/as, instructores/as y *contramestres/as*¹⁴⁰. Después de esto Nico, al igual que el resto de aspirantes a título¹⁴¹ eligió a uno/a de estas figuras con las que había realizado los juegos, para que le colocara su cuerda alrededor de la cintura, siendo en este momento oficialmente formada en su nuevo grado. La “troca de *cordas*¹⁴²”, es parte fundamental del ritual del *batizado*. Cada vez que los/las capoeiristas asumen un nuevo *paso* en esta estructura, cambian la cuerda que

¹³⁶ Disculpen lo subjetivo de la descripción, pero créanme cuando les digo que verla es todo un espectáculo.

¹³⁷ Me referiré al término oficial para designar la pertenencia de una persona a un grupo mediante el uso de su uniforme y la participación de las actividades que este realice. Esto supone representar el trabajo del/de la profesor/a que lo realiza en los espacios capoeirísticos a los que asista, así como al/a la *Mestre/a* del grupo.

¹³⁸ Capoeira *Raça* es un grupo que tiene presencia a nivel mundial, existiendo en Santiago de Chile varios núcleos.

¹³⁹ Concepto en el que profundizaré en el capítulo 2.

¹⁴⁰ Estos términos harían referencia a grados superiores en la jerarquía de la capoeira contemporánea y regional.

¹⁴¹ Todos/as aquellos/as capoeiristas que cambiarán su posición jerárquica en ese grupo.

¹⁴² El “cambio de cuerdas”, como se traduciría del portugués, consiste en que los/las participantes cambian la cuerda que llevan como amarre de su abadá (pantalón que forma parte del uniforme de capoeira en los grupos de contemporánea y regional).

amarra sus pantalones, que será de un color determinado en función de la posición que ocupe esta persona con respecto a los otros miembros del grupo. Siguiendo la “Teoría del Actor-Red”¹⁴³ (TAR) de Latour (2003), estas cuerdas que utilizan a modo de cinturón los/las capoeiristas, representan “emblemas [...] símbolos que adquieren una carga emocional que se vuelve indispensable para la continuidad de los grupos” (Latour, 2003). En la conversación posterior a este *batizado* que tuve con Xevy, este me relató lo siguiente, cuando le pregunté acerca de su primera experiencia:

Mi primera cuerda me desilusionó porque era así... una cuerda que encontré super fea. Era como de lana y estaba como hecha mal. Además me habían pedido dinero por la cuerda y mis papás no me iban a dar dinero para eso, así que andaba “semaforeando”¹⁴⁴. Me costó como 20 o 30 lucas¹⁴⁵ en aquella época... y era horrible. Lo que pensé en ese momento fue: “cuando yo sea profesor no voy a entregar cuerdas así...” Y cuando estaba dando clases ¹⁴⁶me acordé de esto y ahí buscamos otro tipo de material y fuimos nosotros quienes las trenzamos, yo con varios alumnos. Y es loco porque mientras trenzamos, vamos conversando más profundamente. Es necesario darle un sentido, un cariño a este asunto. Lo tradicional, dice que uno trenza la cuerda con un padrino, con alguien que uno aprecia, el que te pone la cuerda. Es posible elegir a quien sea (amigo, familia, ...), lo importante es que sea un símbolo (Xevy, comunicación personal, 18 de mayo de 2022).

Me llamó la atención cómo la *corda* se había adueñado del recuerdo del primer “ritual de paso” (Van Gennep, 1909) de Xevy. El mal estado en que le entregaron lo que simbolizaba su “ser capoeirista” en ese momento, hizo que un momento de fiesta y celebración estuviera teñido por la decepción de un elemento que, para su gusto, estaba mal hecho. “La cuerda representa la condición de esclavitud de los primeros capoeiristas” (Xevy, comunicación personal, 26 de mayo de 2022), me dice en una conversación posterior, serio, solemne, levantando las cejas mientras me mira fijamente, transmitiéndome el peso que tiene para él esta afirmación. Xevy menciona en su discurso lo tradicional, lo que (se supone) hacían los/las antecesores/as de la práctica y con ello alude al sentido que es necesario entregarle a esta, lo que conlleva mayor implicación, no sólo en la elaboración del elemento, sino en el aspecto vincular con mis otros/as significativos/as. Lo primero que pensó Xevy cuando recibió su

¹⁴³ Me referiré a esta a partir de ahora mediante sus siglas, TAR.

¹⁴⁴ Se llama así a las actuaciones que ciertas personas llevan a cabo durante el tiempo de espera que dura la luz roja para los autos, cuyos ocupantes retribuyen con alguna moneda el espectáculo presenciado.

¹⁴⁵ Hace referencia a 20.000 o 30.000 pesos chilenos.

¹⁴⁶ Xevy se refiere al momento en que obtiene el primer título como *Formado*, lo que quiere decir que sale de la categoría de alumno para tener la responsabilidad de darle clases a otros/as. En este caso, sería el grado de Instructor.

cuerda en que se preocuparía de que no le pasara lo mismo a ninguno/a de sus alumnos/as, cuando los/las tuviera. Según como me lo transmite, imagino de parte del *Xevy* un rescate de alguna forma anterior que se fue perdiendo con el tiempo y el ritmo de las sociedades en las que vivimos, en las que nos consagramos a la obtención de productos de manera inmediata, mediante el intercambio económico por las mismas. Pero esto no ha sido lo único que *Xevy* ha modificado respecto de su primer ritual de *batizado*:

Ahora, antes de venir estaba hablando con el *Mestre* [Zumbí] y me estaba contando de sus rituales [haciendo alusión a la forma en que este realiza sus instancias de *batizado*] y también pude entender más estas formas suyas, más antiguas... Primero hacen una roda sólo para que jueguen todos los niños. Después va saliendo un alumno con un profesor, se van batizando así, saliendo rápido a la *roda*. Y después sólo juegan los profesores. Yo no lo hice así el sábado. Antes sí, calcado, pero este sábado no quería porque ha habido muchos cambios en el grupo y nosotros ahora mismo queremos disfrutar de la capoeira. De repente quería romper un poco con esta estructura: ¿por qué no lo puedo hacer así, como yo quiero? ¿por qué yo no le puedo poner de lo mío, si la capoeira también viene de la creatividad? Yo también puedo crear algo con lo que otras personas se puedan sentir identificadas (*Xevy*, comunicación personal, 18 de mayo de 2022).

Si bien *Xevy* reconoce la importancia de lo tradicional, con el trenzado de las cuerdas con las personas con la que uno/a decide compartir ese momento, también se pregunta sobre lo de uno, las innovaciones posibles en la ceremonia. El grupo se transformó con la muerte de *Corajoso*, además de con la pandemia y *Xevy* siente que es necesario concretarlo con un evento, a modo de (re)inicio. Esto, como un “ritual” (Van Gennep, 1909) en el que se evidencien las nuevas incorporaciones a *Santamarense* (como la de Nico-Circo), los cambios de cuerda de algunos/as estudiantes o la presencia de *Corajoso* como un ancestro para el grupo, tras la “fase de agregación” (Ibíd). Latour (2003) expone la necesidad de los “festivales populares” como instancias fundamentales para que se renueven los vínculos sociales y esto es lo que acababa de pasar en el *batizado* organizado por *Xevy*, en el que además, dos años después del accidente, *Xevy* vuelve a amarrar el *cordão*¹⁴⁷ a sus pantalones, pero sin cambiar la graduación, retomando la de *profesor*, con los mismos colores que tenía la suya cuando la dejó en el ataúd de *Corajoso*. Nuevamente, frente a una comunidad, *Xevy* “deviene-a-ser” (Tobón, 2020) capoeirista y el ritual de la cuerda es parte fundamental de este tránsito. Revive, de alguna manera, como capoeirista, pero también como profesor a

¹⁴⁷ Del portugués, cordón o cuerda.

cargo del grupo y como responsable de la transmisión de la capoeira a sus alumnos/as. Como él me explica en la entrevista que tuvimos posterior al evento:

Cuando pasas a Instructor, en el grupo mío, tú tienes que empezar a dar clases y cuando esta persona empieza a graduar a sus alumnos y le empiezan a reconocer a él, hay que darle una graduación de Formado. Después, todos esos alumnos, crecen, crecen, ... y empiezan a tener instructores y entonces hay que nombrarles Profesor. El profesor hace el puente con el *Mestre*. Está encargado de coordinar lo que es el grupo, se preocupa de la metodología del grupo, de la estructura, del ritual... Y para pasar a *Contramestre*, él debe tener otros profesores, y no puede pasar así, sino que tiene que venir el *Mestre* y toma la decisión de pasarlo a *Contramestre*. Este paso es el único que realiza el *Mestre*, los otros no, porque se trata de expandir la capoeira, la cultura... (Xevy, comunicación personal, 18 de mayo de 2022).

En un primer momento “expandir la capoeira” me resultó una explicación algo mercantilista, hasta que entendí a qué hacía referencia Xevy cuando, en otro de los momentos de la entrevista, me preguntó: “quién hace algo por la Capoeira? No por los grupos, por la Capoeira en sí” (Xevy, comunicación personal, 18 de mayo de 2022). Según su argumentación, esta necesita ser transmitida y esto, dentro de la lógica de esta práctica, se realiza basándose en los fundamentos diádicos mestre/a-alumno/a. Cuantas más personas alcancen las capacidades que les permitan adquirir un grado que les habilite en la formación de alumnos/as, más capoeiristas construirán esta comunidad global de practicantes. La ecuación es simple. Por tanto, cada capoeirista tiene también la responsabilidad de prepararse para este fin. Esto no ocurre en la capoeira angola, en que muchas personas pasan todas sus trayectorias capoeirísticas en calidad de alumnos/as. Este estilo no tiene por finalidad la formación de formadores, pero sí la transmisión de sus principios, su supervivencia a lo largo del tiempo, porque la Capoeira necesita de los/las capoeiristas, de igual manera que los/las capoeiristas requieren de la Capoeira para poder ser, para “resguardar sus subjetivaciones” (Hall, 1983). En la capoeira, si bien los títulos individualizan la posición del/de la practicante, lo hacen con respecto a su grupo, asociándose a la adquisición de ciertas responsabilidades (que aumentan a medida que ascendemos en la jerarquía del grupo). Y finalmente, el lugar en que todo esto ocurre es la *roda*, que dará soporte a estas “fabricaciones vitales” (Tobón, 2020), como un “cuerpo de cuerpos”, a partir de las corporalidades de aquellos/as que realizan los rituales de la *roda*.

El efecto post-evento¹⁴⁸

Nico-circo recuperó la sonrisa después de su exhibición y nombramiento. Era emocionante verla abrazarse con sus compañeros/as, con los/las que acababa de graduarse, riendo y corriendo de un lado a otro de la roda, entusiasmada con su nueva pertenencia y consideración grupal. Y hoy Nico ya no se siente “tan shikitah”, como dice la frase que acompaña la foto de su Instagram, en la que posa junto a su cuerda, sonriente. Y en su polera (con la que aparece en la foto), trae a *Corajoso* a la memoria de todos/as los/las que conocemos esta historia: ¿qué significará para Nico-Circo en su “devenir-a-capoeirista” la figura de *Corajoso*?

Antonio Tobón (2020) propone en su tesis acerca de las comunidades mapuches de la Región del Maule el término de “fabricaciones vitales”, analizando como estas personas transformarían sus “devenires-a-ser mapuches” (Tobón, 2020), de la mano de la multiplicidad, entendiendo por esta última la diversidad de “fuerzas que atraviesan las circunstancias” (Tobón, 2020). Ser mapuche, simplificando en exceso el trabajo de este autor, tiene que ver con “hacer cosas de mapuche” junto con otros miembros de esta comunidad. Haciendo un paralelismo con el trabajo de este antropólogo, ser capoeirista, por tanto, puede ser entendido como un proceso que dependería de poner en práctica las cosas necesarias para ser capoeirista, colectivamente. Y para esto necesitamos de otros/as, entendiendo por este aspecto no sólo la parte humana de las relaciones capoeirísticas, sino la multitud de entidades que, según Latour (2003), dan cuenta del curso de la acción. En el caso de la Capoeira, es necesario incorporar en este análisis a deidades, fenómenos naturales, ancestros/as, instrumentos, etc., que se hacen presentes en distintas instancias capoeirísticas, evidenciándose de manera notoria durante las rodas. *Mestre Dirceu* dice que, “en la roda de capoeira los ancestrales están presentes [...] Las personas que se acercan a nosotros, hacen parte de nuestra vida y de nuestra ancestralidad [...] Se trata de un movimiento espiritual, de continuidad, para encontrar a los nuestros” (Mestre Dirceu, comunicación personal, 24 de octubre de 2020). Para *Dirceu*, las relaciones entre las personas que forman el grupo es un aspecto fundamental. Independientemente de que estemos repartidos/as por el globo

¹⁴⁸ Haciendo alusión a algo que expondré en este apartado, referente a las sensaciones compartidas después de los eventos de capoeira angola.

terráqueo, siempre hace por juntarnos, ya sea en eventos que organiza en las distintas ciudades en que *Liberdade de Vadiar* tiene una sede, o mediante grupos de WhatsApp en los que es el principal animador. Pero *Dirceu* tampoco deja que nada ni nadie caiga en el olvido y así, en su discurso, siempre trae a la conversación historias de alumnos/as que vivieron los inicios de GCALV en Olinda (Brasil), treinta años atrás, de sus primeros tiempos en Madrid y cómo se formó el grupo cuando él llegó, pero también de aquellas personas que, vivas o muertas, acompañaron su camino (y lo siguen haciendo)... *Xevy* parece tener esta intención con *Corajoso*, quien también vendría a ser un ancestro del grupo *Santamarense* desde la postura de *Dirceu*:

La capoeira es gobernada por Exú, “el guardián” ... nada ocurre sin la autorización de él... y nada más va a conseguir pasar por delante de él. Él es quien da el poder y también quien lo quita, si no cumples con las dinámicas de vida de este movimiento espiritual, un movimiento de continuidad. Es un movimiento para encontrar a los nuestros. La capoeira nace donde la gente nace... ahí nace nuestra capoeira. (Dirceu, comunicación personal, 24 de octubre de 2020).

Un ancestro para Nico, quien continuará “fabricándose como capoeirista” con su grupo. Latour (2003) se pregunta en un momento de su obra: “cuando actuamos, ¿quién más actúa?” (p. 69) y estipula que una diversidad de agencias opera en el mundo de manera simultánea, pero que para poder considerar estas como tal, deben producir una transformación (Ibíd). Las agencias tienen que dejar un rastro, como por ejemplo en un relato: ¿dónde se evidencian estas transformaciones en la capoeira, un fenómeno que, además, es transmitido de manera oral? Como también aludí al principio de este capítulo, la capoeira se lleva en la corporalidad y esto, por tanto, es lo que nos “deviene-a-ser” (Tobón, 2020) capoeiristas. Esas agencias, tal como expone el autor, precisan de una “figuración” (Latour, 2003), de cierta encarnación, asumida por el cuerpo del/de la capoeirista, así como por los instrumentos que, como ya mencioné anteriormente, forman parte de las relaciones habituales en la capoeira.

Y es a raíz de este concepto de encarnación es que traigo a colación a Csordas (1993) y su perspectiva del “*embodiment* [...] [como una forma de] conocimiento corporizado en la que se asientan la cultura y el sujeto” (p.104), que parte por la idea de que la percepción comienza en el propio cuerpo. Según este autor, existirían unos “modos de atención

somática” (Csordas, 1993), relativos a formas culturalmente elaboradas (en entornos que incluyen la presencia corporizada de otros/as), que influyen nuestras preferencias hacia ciertos objetivos, comprometiéndonos corporal y multisensorialmente con estos. Al transitar al espacio liminar de la roda, ese “margen” (Van Gennep, 1909) en que se convierte el interior de esta, lo que ocurra entre los/las capoeiristas estará determinado de forma importante por las pautas culturales de la experiencia corporal, pero también habrá lugar para la constitución intersubjetiva de significaciones, a través de esta experiencia. Se produce durante la roda un conocimiento corporizado en los/las capoeiristas, basado en relaciones y prácticas sociales que transforman la percepción del mundo. Esta experiencia corporizada, que se extrapolará a otros contextos no capoeirísticos, dependerá de los que sí lo son para seguir desarrollándose, y las rodas (esos cuerpos de cuerpos, esas corporalidades en movimiento), nutrirán estas formas de “atención somática” (Csordas, 1993), lo que revela la importancia del otro/a (corporizado/a) para que esto ocurra. Y esas transformaciones somáticas, me hacen pensar en el “efecto post-evento”, como le decimos con una gran amiga (y camarada¹⁴⁹) capoeirista de Madrid a las vivencias corporales posteriores a estos acontecimientos, en que al cansancio físico extenuante, se unía una sensación de nostalgia de lo vivido (una tristeza con sonrisa), recuerdos de las clases, de las rodas, de los juegos juegos,...., una memoria desde la corporalidad (desde los dolores musculares producto de la cantidad e intensidad de ejercicio física durante esos días) y el deseo de un próximo evento. Esto me recordó la foto de Instagram de Nico-circo con su cuerda, con su emblema (Latour, 2003), que le señala su pertenencia (y las funciones que esto implica) y su nombramiento mediante este ritual de paso (Van Gennep, 1909) que sería su *batizado*, que la renacería como sujeto social, transformándose corporalmente: sintiéndose menos chiquita.

Para finalizar y a modo de pequeño cuestionamiento, me gustaría plantear que si bien no en todas las *rodas* se manifiestan estas transformaciones de manera explícita (ya que fuera de los eventos o *batizados* no se evidencia este cambio social), son las constantes interacciones que se dan entre capoeiristas, “haciendo cosas de capoeiristas”, lo que lleva a reconocerse como tal. Desde esta perspectiva, cada instancia podría ser considerada como un

¹⁴⁹ Aprovecho de abrazar en estas líneas a mi gran amiga y *malunga* (así es como se conocía la relación de hermandad (Libano, 1998b), que desarrollaban dos esclavizados/as tras la travesía atlántica) *Maraviroso*, quien me dijo que leerá la tesis... y yo la creo.

“rito de paso” (Van Gennep, 1909), como una constante transformación que nos *deviene-a-ser* (Tobón, 2020) capoeiristas. ¿Y cuáles son esas cosas de capoeiristas que hacemos para ser capoeiristas? Para dar respuesta a esta pregunta, en el próximo capítulo analizaré la *roda* desde la “performance ritualística” (Schechner, 1977, 2000; Taylor, 2003; Turner, 2002), profundizando en el aspecto liminal (Turner, 1982) de esta.

CAPÍTULO 2: PERFORMARSE CAPOEIRISTA

Para intentar responder a la pregunta planteada al final del capítulo 1, las cosas de capoeirista que hacen a un/a capoeirista, me enfocaré primeramente en la *roda* en sí, fuera de los circuitos de los eventos de capoeira angola y los *batizados* de capoeira contemporánea, en los que se explicita de manera concreta el tránsito de la persona en la estructura jerárquica de su grupo, mediante la manifestación pública de su nuevo papel (social) ante una comunidad capoeirística. Es por esto por lo que basaré mi fuente etnográfica en una *roda de rua* (de calle) como la *roda* Dignidad, que cumple con el criterio de no pertenecer a este tipo de eventos capoeirísticos.

Además, este capítulo tendrá por objetivo abordar la idea de liminaridad (Turner, 1982) al interior de la *roda*, basándome para ello en los estudios de performance de Diana Taylor¹⁵⁰ (2003) y de Richard Schechner¹⁵¹ (1977, 2011), haciendo énfasis en los trabajos de que este último autor desarrolla junto con Victor Turner acerca de los “rituales performáticos”. Incorporaré en esta discusión teórica a Érika Fischer-Lichte¹⁵² (2011), por sus aportes desde el estudio de los parámetros que inciden en el proceso de reflexividad de la cotidianidad que promueve la performance, tanto en el/la capoeirista como en la “*communitas*” (Turner, 1969) que en la *roda* se genera. Criterios que, volviendo a Fischer-Lichte, incidirán en el “bucle de retroalimentación” del que todos/as los/las capoeiristas de la *roda* participan, el cual contiene información clave para sus “fabricaciones vitales” (Tobón, 2020). Quiero explicitar en este punto que por “*communitas*” (Turner, 1969) entenderé “todas las formas de relación que se establecen en un espacio-tiempo determinado, entre quienes lo comparten, que pertenecen al ahora” (p.119). Y por formas de relación, basándome en la Teoría Actor-Red de Bruno Latour (2003), no consideraré exclusivamente las humanas, sino la multitud de estas, teniendo en cuenta la agencia de los instrumentos, los/las ancestros/as, las deidades y un “largo etcétera” a tener presente siempre que me refiera a este aspecto relacional.

¹⁵⁰ Profesora del Departamento de Estudios de Performance de la Universidad de Nueva York (NYU).

¹⁵¹ Richard Schechner, además de ser uno de los pioneros en este tipo de estudios, es director teatral.

¹⁵² Profesora de ciencias teatrales de la Universidad Libre de Berlín.

A continuación, relataré distintos momentos etnográficos de una misma *roda*, la de la Plaza Dignidad, que buscan ejemplificar aspectos relevantes en cuanto al argumento central de la tesis, a partir de los debates teóricos propuestos en este capítulo.

La Roda Dignidad de la Plaza Bustamante

Desde hace seis años, cada último sábado de mes se realiza la roda de la Plaza Dignidad, la *roda* Dignidad, como se conoce entre los/las capoeiristas. Hasta octubre de 2019 este espacio era conocido por todo el mundo como Plaza Baquedano y era el lugar elegido masivamente para sinfín de celebraciones y acontecimientos reivindicativos de carácter sociopolítico. También el Estallido Social (ocurrido en Chile a partir de esa fecha) tuvo aquí su epicentro, lo que implicó importantes modificaciones en el espacio público, como la salida de la estatua del general que daba nombre a la misma. Baquedano¹⁵³ abandonó la escena y actualmente sólo una gran base rectangular de piedra recuerda que alguna vez, este político y militar del siglo XIX acompañaba los vítores y las demandas de quienes allá se congregaban. Ahora es Plaza Dignidad y si bien la roda le toma el nombre a la plaza, su ubicación geográfica no se corresponde con esta, ya que es a la entrada del Parque Bustamante¹⁵⁴, entre las calles Ramón Carnicer¹⁵⁵ y General Bustamante, a los pies del monumento a Manuel Rodríguez¹⁵⁶, donde esta acontece. Estos personajes, considerados por muchos/as como patriotas en base a una multitud de documentos que conformarían el “archivo”, concepto con el que Diana Taylor (2003) hace referencia al sistema de almacenamiento de memoria cultural “en forma de documentos, mapas, textos literarios [...] supuestamente resistentes al cambio” (p.55), asisten puntualmente a esta cita en la que los/las capoeiristas, se relacionan de manera efímera e improvisada a partir del “repertorio [...] de su memoria corporal” (Taylor, 2003, p.56)¹⁵⁷.

¹⁵³ Manuel Jesús Baquedano González fue un militar y político chileno de la segunda mitad del siglo XIX.

¹⁵⁴ Jose Antonio Bustamante Donoso, también con carrera militar y política, pero un siglo anterior al general Baquedano.

¹⁵⁵ Ramón Carnicer y Batlle, compositor español del siglo XIX, autor del himno nacional chileno.

¹⁵⁶ Manuel, Rodríguez Erdoíza, abogado, militar y político, figura clave en el proceso de independencia de Chile a principios del siglo XIX.

¹⁵⁷ Volveré a estos conceptos más detenidamente en el próximo capítulo.

La *roda* de la Plaza Dignidad (o *Roda Dignidad*) es una *roda de rua (de calle)*, porque sucede fuera de las academias, gimnasios y espacios cerrados en los que los grupos de capoeira llevan a cabo sus entrenamientos y actividades. Por esto, muchas de estas *rodas de rua* no suelen asociarse a algún grupo específico, sino a un lugar geográfico (normalmente plazas y/o mercados públicos), siendo organizadas por capoeiristas a título personal, por Xevy¹⁵⁸ en este caso. La *roda Dignidad* también es conocida como *la roda del Xevy*, aunque él dice que “[esta *roda*] no es de nadie y es de todos” (Xevy, comunicación personal, 18 de mayo de 2022). Pero es él quien convoca y difunde la actividad por las redes sociales, quien planifica actividades¹⁵⁹ previas a la *roda*, el que lleva sus instrumentos musicales y se encarga de que se cumpla la programación. Nos conocimos por medio de las redes sociales, como “sugerencia de amistad”¹⁶⁰, ya que teníamos amigos/as en común. en ..., y desde entonces me pidió dar una clase de Capoeira Angola antes de la *roda*: “Creo que, al juntarse tanta gente de tantos grupos... al estar en la calle... se genera algo pesado, no sé... creo que una clase previa hace que entremos en la *roda* con mejor disposición... más tranquilos” (Xevy, comunicación personal, 15 de marzo de 2022), me expuso el día que me hizo esta solicitud, después de un entrenamiento. Y a mí me hizo mucho sentido su comentario, ya que las *rodas de rua* suelen tener fama de ser más violentas, al no haber una figura específica que se haga responsable de lo que allá se genera.

La *roda* del Xevy

Como ya mencioné, normalmente las *rodas* las organiza un grupo de capoeira determinado y, la figura que ocupa la mayor posición jerárquica en este, regula lo que en estos escenarios acontece, haciendo uso para esto de los toques de su *berimbau gunga*¹⁶¹, de su voz en los cánticos y mediando en el desarrollo la *roda*: organiza la entrada y salida de

¹⁵⁸ Se trata del Profesor Xevy, al que se hace referencia en el capítulo 1 de esta tesis.

¹⁵⁹ Desde hace algunos meses, Xevy planifica alguna actividad antes de la realización de la *roda*, ya sea un entrenamiento de capoeira con algún/a capoeirista, ya sea de algún fenómeno relacionado con la cultura afrobrasileña (samba y maculelé hasta el momento).

¹⁶⁰ Opción de Facebook e Instagram que sugiere “amistades” en función del número de contactos que las personas tienen entre sí.

¹⁶¹ Ya mencioné en el capítulo uno la diferencia entre los tres *berimbaus* que conforman la batería de capoeira, siendo el *berimbau gunga* el que emite el sonido más grave.

los/las capoeiristas en la roda, acompaña y permite los juegos que entre estos/as suceden, incentiva la participación de los/las participantes, ... Su figura podría asemejarse con la del director de una pieza teatral o, como expondré durante este capítulo, de una *performance*.

Llegué al lugar de la Plaza Dignidad pasadas las 16:00 y cerca de las 16:20 aparecieron Eve Grande¹⁶² y Koke¹⁶³ (capoeirista que pertenece al mismo grupo que Eve), que vive y representa el trabajo de este en el Quisco¹⁶⁴. Los acompañaba el hijo de esta, Vinicius, de unos 25 años, quien junto con su madre y Koke es asiduo a los contextos de capoeira. Llegaron armados con escobas y bidones de agua para limpiar el espacio en que se realizaría la clase y la *roda* y además traían sus *berimbaus*, que dejaron a disposición de los/las participantes. El *Xevy* llegó más tarde, pasadas las 16:30 y además de sus instrumentos, traía unas artesanías para vender que él mismo había elaborado. Se trataba de figuras que representaban cuerpos realizando movimientos capoeirísticos, hechos con trozos de metal soldados, retazos que obtiene de su trabajo remunerado como constructor de estructuras de este material. Enseguida armó una amplia mesa en la que dispuso las esculturas, instando a que cualquier persona que hubiera traído algo para vender, ocupara ese espacio habilitado para la exhibición al público. En paralelo a esto, otros/as asistentes disponían pisos plásticos destinados a las personas de la batería musical, armaban y afinaban los instrumentos que se utilizarían durante la jornada y limpiaban con los escobones y el agua el espacio físico destinado a la realización de la actividad. Una vez terminada esta labor, *Xevy* se dirigió a los/las asistentes, que ya se encontraban preparándose para iniciar la actividad:

Agradezco a todas las personas que llegaron hoy y que cada último sábado de mes se toman un tiempo y el de sus familias, para compartir y resistir desde este espacio. Como saben, llevamos desde el año pasado en lucha, recuperando este espacio para nuestras *rodas*, ya que la pandemia no nos permitió juntarnos durante mucho tiempo y después seguimos teniendo problemas con los pacos¹⁶⁵, que nos iban moviendo la roda desde aquí hasta el final del parque [Bustamante]. (*Xevy, roda Plaza Dignidad*, 26 de marzo de 2022).

¹⁶² Capoeirista chilena del grupo Canzuá (representado por Mestre Bocão) de la que adquirirá un espacio protagónico posteriormente en este trabajo.

¹⁶³ Además, Koke y Eve son pareja desde hace más de 10 años.

¹⁶⁴ El Quisco es una comuna del litoral central de Chile, en la Región de Valparaíso.

¹⁶⁵ Nombre con el que se designa frecuentemente al personal de la institución de Carabineros de Chile.

Y después de saludar y agradecer, explicita que esta iniciativa no tiene nada que ver con el grupo *Santamareense*¹⁶⁶ al que representa, por lo que tampoco usa su uniforme¹⁶⁷ en estas ocasiones, al contrario que en la celebración del *batizado* del que hablé en el capítulo anterior, en que la indumentaria del grupo respondía a la solemnidad del acto representado. A este respecto, *Xevy* me cuenta posteriormente en una de nuestras conversaciones:

Nos dividen... los grupos son super separatistas. Pero se está dando entre nosotros [capoeiristas que se reúnen en la roda de la Plaza Dignidad] que nos estamos juntando más y uno acaba tomando algo del otro para comunicarse. Es complicado direccionarla [la roda] y es necesario hacer equipo (*Xevy*, comunicación personal, 18 de mayo de 2022).

Los/las capoeiristas escuchan atentamente las palabras del anfitrión y en este momento me doy cuenta de que somos alrededor de una treintena de personas. Mientras *Xevy* continua con su discurso, planifico mentalmente de qué manera podría funcionar mejor la clase, teniendo en cuenta la dimensión y la configuración del espacio. Afortunadamente tres palmeras, que junto con el monumento a Manuel Rodríguez definen un amplio espacio rectangular, otorgaban una sombra demasiado necesaria para la hora de la tarde en que nos encontramos, levantando de vez en cuando una brisa fresca que acompañaría nuestra jornada. Una vez terminada esta introducción, *Xevy* se sienta en el espacio reservado para el *berimbau gunga* (instrumento que, recordemos, comanda la roda) y golpeando enérgicamente con la *baqueta*¹⁶⁸, realiza la *chamada*¹⁶⁹, congregando a los/las participantes, que inmediatamente se acercan al sitio. Le siguen el berimbau medio y el viola, encajando sus toques en el ritmo que este establece. Panderos, *agogô*, *reco-reco* y *atabaque* entran en acción, conformando lo que será la escena musical que sostendrá la actividad. *Xevy* me asigna un tiempo aproximado de una hora para la realización de la clase, la que organizo primeramente con estiramientos de miembros tanto superiores como inferiores, para seguir con algunos ejercicios basados en el repertorio de movimientos de la capoeira y terminar con algunas secuencias en parejas,

¹⁶⁶ Como mencioné en el capítulo 1, *Xevy* es el profesor del núcleo que el grupo *Santamareense* tiene en Santiago de Chile.

¹⁶⁷ Normalmente el uniforme consta de una polera en la que aparece el logo del grupo, el nombre de este y del/de la mestre/a que lo representa, así como de la persona que esté realizando las clases para los/las alumnos/as, en el caso de que se trate de un núcleo del grupo del que se ocupe alguien que no sea el/la mestre/a.

¹⁶⁸ Se trata de una especie de baqueta de madera, delgada, de aproximadamente 25 cm., que golpea contra el alambre que recorre de un extremo a otro de la biriba (o palo) del berimbau, emitiendo distintos sonidos en función de distintos factores, como la fuerza con la que se ejerza el golpe, simultáneamente con el movimiento que realizará la otra mano del/de la capoeirista, apretando el *dobrão* (o moneda) de metal contra este mismo alambre.

¹⁶⁹ Del portugués, su traducción sería llamada.

combinando estos. Las personas parecían disfrutar, dentro del esfuerzo que conlleva la ejecución de acciones corporales a las que algunos/as de ellos/as no estaban familiarizados/as. Y así, entre risas, cantos y cuerpos en movimiento, aparecían más personas para el *acto* principal de la convocatoria: el momento de la *roda*. “Me gustaría que pudieras formar la batería [musical] con la Eve y la Fran¹⁷⁰”, me pide Xevy pasándome el *berimbau gunga* que él estuvo tocando durante la clase anterior. Además de nosotras tres a cargo de los *berimbaus*, veo como le entrega el resto de instrumentos a otras mujeres que estaban en el espacio: “esta energía femenina es la que busco que abra la *roda*”, le dice a los/las asistentes... y yo me pregunto por esa “energía femenina” y qué es lo que busca con esto.

¡Ê¹⁷¹... Qué comience la performance!

Tomamos los lugares de la batería musical, personalmente más preocupada de disimular el nerviosismo que me supone estar a cargo de la *gunga*, de la *roda*. Le indiqué a mis compañeras la manera en que partimos la *roda* desde la batería en GCALV, igual a la secuencia que llevara a cabo Xevy momentos antes: *berimbau gunga*, después entró el *medio* y finalmente el *viola*, detrás de este los panderos, para cerrar con *agogô*, *reco-reco* y *atabaque*, que con su sonido y vibración parece dar el consentimiento de lo que allá sucederá.

Me doy cuenta en este momento que varios capoeiristas están instalando sus teléfonos celulares en la *roda*, con la intención de grabar esta. Tres trípodes se incorporan al círculo, como un/a participante más y una de estas cámaras es la del Xevy, quien posteriormente la publicará en redes sociales¹⁷²:

[...] yo grabo videos, pero esto va más bien por la unificación de la capoeira, porque creo que a la gente esto le ha gustado, que nos hayamos juntado, que se esté dando una identidad. Caben más motivos y más motivos y va creciendo la capoeira. Es una manera de hacerle *marketing* para que llegue gente. Mostrar lo que hay, una vitrina de capoeira (Xevy, comunicación personal, 18 de mayo de 2022).

¹⁷⁰ Francisca, la Fran, es otra capoeirista del panorama de Santiago de Chile. Al igual que Eve, ella tendrá un papel central posteriormente en este capítulo.

¹⁷¹ De esta interjección hablaré al inicio de este epígrafe, pero entiéndase por el momento que se relaciona con el sonido que antecede a la *roda*.

¹⁷² Xevy tiene un canal de Youtube en el que publica todas las *rodas* Dignidad. De hecho, el nombre de este es “Rodaplazadignidad”, donde además incluye contenido de actividades de Capoeira de distintos grupos.

Estaba pensando en las cámaras, en la grabación y en ese círculo ritual que ahora incluía también nuevas tecnologías y no me di cuenta de en qué momento apareció de cuclillas a mis pies¹⁷³ un jugador de capoeira cuyo sobrenombre es *Brasilia*¹⁷⁴. Él acababa de llegar al lugar y por los cruces de miradas y gestos de sorpresa de algunos/as participantes, me di cuenta de que la determinación de *Brasilia* por abrir la *roda*, generó incomodidad en los/las asistentes. En muchas ocasiones, el primer juego, de apertura, es designado por la persona a cargo de la *roda*, la que generalmente encontramos ocupando el *berimbau gunga*. En este caso, si bien yo me encontraba en este puesto, el responsable de la *roda* era *Xevy*, por lo que busqué contacto visual, procurando alguna señal que me indicara su desconformidad con lo que allí estaba pasando. No lo conseguí, así que decidí continuar con el espectáculo... “¡Iêêêêêê!”, grité tan alto como pude, indicando que la *roda* daba inicio. La voz de *Iê* cumple esta función. Proyectada por el/la capoeirista durante un tiempo prolongado, insistiendo en el sonido de la segunda vocal, genera una atmósfera de atención, una predisposición para el ritual (Van Gennep, 1909), para lo que a partir de ahora ocurrirá. A partir de este momento, es posible determinar una espacialidad (y una temporalidad), definida por aquellos/as que, con sus corporalidades, delimitan el círculo de la *roda*. Lo que ocurre después, como expondré un poco más avanzado este capítulo, responde a los actores y actrices que allá se encuentran reunidos, a la *communitas* del momento, teniendo en cuenta la multiplicidad relacional.

Brasilia, desde la posición de cuclillas, saluda a cada miembro de la batería abriendo los brazos y agachando su cabeza en señal de respeto. Acto seguido, entrando por el extremo contrario de la batería musical, aparece junto a él *Mestre Fuga*¹⁷⁵, un capoeirista chileno de alrededor de 50 años, máximo representante del grupo de capoeira *Meu Deus*¹⁷⁶. Ambos se saludaron con un apretón de manos y después de cruzar una sonrisa, comenzaron su juego. La cadencia del ritmo de la batería comienza lenta, pausada y los movimientos de estos

¹⁷³ Como ya mencioné anteriormente, la pareja de jugadores/as se colocan de cuclillas a los pies de las personas que están tocando los berimbaus en la *roda*, en actitud de salutación y respeto hacia la batería musical y hacia el/la capoeirista con quien realizará su juego en ese momento.

¹⁷⁴ *Brasilia* obtiene este sobrenombre por ser esta su ciudad de origen, en Brasil. Tiene unos 40 años y es profesor de yoga, además de llevar un trabajo de capoeira para niños/as en Vitacura.

¹⁷⁵ Mario Cortes Blest, *Mestre Fuga*, representa al grupo *Capoeira de Meu Deus* en Chile desde el año 1997. En: <https://cmdcapoeirachile.wixsite.com/cmdcapoeira/grupo-meu-deus-y-dandara>.

¹⁷⁶ *Meu Deus* es un grupo de Capoeira que comulga con los principios y valores de la religión evangélica.

capoeiristas responden a un diálogo de preguntas y respuestas a partir de sus corporalidades. Pero al cabo de unos minutos, la dinámica de esta interacción cambia. Como más tarde describiría Xevy al comentar algunas de las cosas ocurridas al terminar la roda: “el juego se puso más duro ...”. En un momento, Fuga ejecuta un movimiento de arrastre a Brasília, denominado *rasteira*¹⁷⁷ y este cae al piso, acompañado de las interjecciones de quienes concurrían el lugar, expresando con distintas emociones lo que acababan de presenciar. Mientras se levantaba del piso, Brasília señala los berimbaus, indicándole a Fuga que vuelvan al lugar del que partieron y mientras la dupla ocupa las posiciones de inicio, me parece percibir cierta molestia en el jugador caído. Efectivamente, mediante un gesto, busca apretar la mano de Fuga para indicarle que da por finalizado el juego y acto seguido, sale de la roda. Vuelven los intercambios de miradas, las sonrisas, la sorpresa ante la abrupta interrupción del juego. Esta sensación de incertidumbre duró escasos segundos, ya que rápidamente dos capoeiristas hicieron su entrada en el círculo, continuando con la performance de la roda. Después de este incidente, los juegos trascurrieron tranquilamente y un atardecer rosáceo y anaranjado, de esos que regala Santiago en ocasiones, nos indica que dentro de poco habrá que preocuparse por la luminosidad del espacio.

¿De quién es la *roda*?

Y es en un instante determinado, que muchas de las capoeiristas mujeres que allá se encuentran se apoderan de los juegos. Entran y salen de la *roda* sin dar oportunidad de que ningún hombre lo haga: “compran” constantemente el juego. Esta forma, denominada “juego de compra”, suele corresponderse con un ritmo más rápido, tanto en la batería musical como en las interacciones de los/las capoeiristas. Y en esta oportunidad, acompañando el *fluir* de estas mujeres que se habían hecho con la roda, además se cantaban historias de distintos personajes históricos femeninos que, de alguna manera, tuvieron relación con este fenómeno cultural que es la capoeira: reinas africanas secuestradas y esclavizadas que llegaron a participar de las rebeliones en el nuevo continente, capoeiristas que provocaban desorden en

¹⁷⁷ Este movimiento consiste en enganchar uno o los dos pies de la otra persona con los propios pies, de tal manera que se desestabilice, a lo que sigue el arrastre de la persona, lo que hace que el/la capoeirista caiga al suelo, generalmente sobre la zona de sus glúteos.

lugares públicos, deidades afrobrasileñas representadas desde figuras de género femenino. Justo me preguntaba si esto había sido planeado con anticipación o si respondía a la improvisación de las participantes, cuando *Isra*, profesor del grupo de capoeira Angola *Conexão do jogo*¹⁷⁸, comienza a alegar en un momento de esta dinámica: “¿qué es lo que pasa? Y si me quiero meter me van a *funar*¹⁷⁹?”, comentario en tono jocoso que es compartido por varios capoeiristas hombres. Un par de días después Diego¹⁸⁰, quien también asistió a la roda Dignidad este día, me cuenta que “las chiquillas llevaban tiempo intentando organizar algo que fuera sólo de ellas” (comunicación personal, 30 de marzo de 2022). Diego es la pareja de Claudia¹⁸¹, una de las capoeiristas que entraba y salía constantemente de ese espacio. Finalmente es el mismo *Isra* quien entra a comprar uno de los juegos al espacio de la *roda* y con ello vuelve la alternancia entre hombres y mujeres capoeiristas, aunque algunas de ellas no volverían más al interior de ese círculo.

Del *berimbau* al *ñolkiñ*...

Cae la noche en el parque y la luz de las farolas empieza a ser insuficiente para la práctica. A esto se suma que llevamos más de tres horas de actividad y el cansancio se evidencia entre los/las asistentes. Y de repente, inunda la roda el sonido de un *ñolkiñ*¹⁸² mapuche, atrayendo la atención de los/las capoeiristas. En ese momento *Xevy*, que hacía poco había retomado su posición en el *gunga* para así poder dar un cierre a esta, emite una serie rápida de toques graves, golpeando para esto repetidamente el alambre de su *berimbau* con la baqueta, alrededor de diez o quince segundos. Este tiempo permite avisar a todos/as los/las participantes de que la *roda* llegó a su fin y así, después del último “ton”¹⁸³ del *gunga*, todos los instrumentos paran de tocar al unísono, dando por terminado lo que allí

¹⁷⁸ *Isra*, Israel, es chileno, de aproximadamente 40 años y es el máximo representante del grupo de capoeira Angola que él mismo fundó en 2022: *Conexão do jogo*.

¹⁷⁹ *Funar*, hace referencia a la práctica en que se expone públicamente información de alguna persona que ha cometido alguna acción reprochable, de acuerdo con las normas sociales imperantes del contexto espaciotemporal en que nos encontremos.

¹⁸⁰ Diego es chileno y tiene cerca de 35 años. Participa del taller de Capoeira que realiza los lunes en la comuna de San Miguel.

¹⁸¹ Claudia acude a algunos entrenamientos de los que realiza en el taller de los lunes, así como a las rodas de distintos eventos capoeirísticos.

¹⁸² Instrumento de la cultura mapuche que asemeja en su sonido a la trompeta.

¹⁸³ Aludiendo al sonido más grave que emite este instrumento.

pasó. “Quiero presentarles a un gran amigo”, nos dice Xevy antes de que los miembros de la roda se disgreguen, e invita al interior de esta a la persona que tocó el *ñolkiñ* hace un momento. Se llama *Cicatriz*¹⁸⁴ y es *lonco*¹⁸⁵ mapuche, al igual que su padre y su abuelo. Durante un período de su vida frecuentó Salvador de Bahía, estudiando junto a *Mestre Lua Rasta*¹⁸⁶ distintas posibilidades de coexistencia del *ñolkiñ* en la batería de capoeira. Esta es la reseña que Xevy hace del personaje, a quien termina pidiendo que tome parte en la batería musical para tocar una vez más. Junto a las batidas de palmas¹⁸⁷, ahora se escuchan reiteradas vocalizaciones, que ya escuchara antes, en una ceremonia mapuche. Las señales de cansancio que hubiera advertido en los/las asistentes momentos antes han desaparecido y es posible observar un estado de exaltación generalizada. Mientras el círculo de la *roda* se achica cada vez más, el ritmo de la música sigue aumentando, hasta un punto en que me es difícil mantener la coordinación de mis palmadas. Xevy vuelve (definitivamente) a llevar a cabo la llamada con el *berimbau gunga*, muy rápido esta vez, ante un público que le presta atención con todo el cuerpo. Y en esta ocasión y acorde al estado en que se encuentran las personas en este momento, al “ton” final le siguen aplausos y vítores de los/las allí congregados/as.

... Y del *ñolkiñ* al *berimbau*

Xevy le cede la palabra a *Cicatriz*, quien después de tomarse un instante para descansar, dice: “tenemos que hacer las cosas con respeto, porque los instrumentos que tocamos estuvieron vivos en otro momento y perdieron esa vida para que nosotros hiciéramos lo que estamos haciendo, ... el cuero del tambor, las calabazas de los berimbaus, ...” (*Cicatriz*, comunicación *roda* Dignidad, 26 de marzo de 2022). Y Eve toma la palabra acto seguido, enlazando con el discurso del lonco: “es necesario que el capoeirista tenga presente los valores del respeto y humildad, no queriendo acaparar los espacios para mostrar sus

¹⁸⁴ Este es el sobrenombre de Abel en los contextos capoeirísticos. De él hablaré más adelante, en el capítulo 4, relativo a las resignificaciones de la capoeira.

¹⁸⁵ Con mucha imprecisión en esta nota, el lonco sería la persona que, ocupando la posición de jefatura de una comunidad mapuche, cumple funciones políticas, pero también religiosas.

¹⁸⁶ Mestre Lua Rasta, además de capoeirista, es un experto en la construcción de instrumentos de percusión. Nació en 1950 en Salvador de Bahía, donde vive actualmente, pero su trayectoria y renombre es internacional.

¹⁸⁷ En muchas rodas de capoeira, los/las capoeiristas que se encuentran formando la roda, pero que no están tocando instrumentos en ese momento, ejecutan una marcación determinada con las palmas de sus manos, el mismo que se realiza en las rodas de samba.

capacidades y sí para aportar en la comunicación con el otro” (Eve, comunicación *roda Dignidad*, 26 de marzo de 2022), expone con firmeza. Esto, porque según ella, “hay capoeiristas que entran y salen de la roda sin tener en cuenta a las personas que están esperando para jugar” (Ibíd). Y me pregunto si su comentario tendrá algo que ver con la toma de la *roda* por parte de las capoeiristas y, en caso de que así sea, qué postura adoptará ante esto. Pero hay quien no está de acuerdo con lo que Eve acaba de exponer. El *Mago*, responsable del grupo de capoeira contemporánea *Berim-Bras*¹⁸⁸, alega al respecto que “las *rodas de rua* no tienen reglas y, de hecho, cierta falta de estas [en estos espacios] debiera ser algo respetado” (*Mago*, comunicación *roda Dignidad*, 26 de marzo de 2022). La discusión transcurre de manera tranquila, con simpatizantes de una u otra postura. El argumento de Eve, principalmente apoyado por los/las practicantes más nuevos/as, tenía que ver con la dificultad que ya de por sí genera en estos/as acceder a la roda, a lo que se sumaría además el tener que disputar este ingreso con otros/as capoeiristas más experimentados/as. Pasada alrededor de media hora, es *Xevy* quien da por finalizado el acto, reforzando la idea de que “lo importante es que hay un punto de encuentro y podemos conversar las cosas” (comunicación *roda Dignidad*, 26 de marzo de 2022), algo a lo que tiempo después también se referiría en una conversación posterior:

Yo creo que intercambiando información llegamos a reconocernos, a cuidarnos... es una forma de protesta. Una protesta porque la sociedad es violenta. Y de eso se trata, de algo más grande que un grupo. Más grande que lo que nosotros pensamos. Es una red y lo importante es cuidarla relacionándonos y conversando. (*Xevy*, comunicación personal, 18 de mayo de 2022).

Pero el caso es que la conversación final no recogió todo lo que allí se expresó aquel día y no todos/as participamos de los mismos sentidos, algo tan propio de las relaciones sociales. Mientras Eve y Mago debatían acerca de la existencia de normas en las *rodas de rua*, yo cuestionaba el papel de la mujer en la capoeira y las formas de reivindicación que (a mi parecer) habían acontecido en ese espacio, otras personas como *Xevy* destacaban la importancia de la *roda Dignidad* como una instancia de diálogo y aprendizaje para la conformación de una identidad común mediante la convivencia y otros/as como *Cicatriz*,

¹⁸⁸ Mago, chileno de aproximadamente 40 años, es el profesor del núcleo que este grupo tiene en Santiago de Chile, específicamente en la comuna de Maipú. El máximo representante del grupo es *Mestre Pelé* (João Moreira).

recordaban la necesidad del respeto hacia quienes fueron sacrificados para que esto sucediera. La aparición de instrumentos mapuches en la roda fue sorpresiva, pero nadie comentó nada acerca de esto. Todo se dijo en el momento, a partir de la emoción que suscitó entre quienes allí se congregaban. Si alguien presenciaba por primera vez una roda de Capoeira, pudiera haber llegado a la afirmación de que se trataba de un mismo fenómeno, de un clamor generalizado. Y quizás en ese momento así fuera.

La circulación de las emociones

*No tempo do cativoiro,
quando o senhor me batia,
eu rezava pra Nossa Senhora,
como a pancada doía.*

En los tiempos de cautividad,
cuando el señor me golpeaba,
yo rezaba para Nuestra Señora,
como el golpe dolía.

(corrido popular de Capoeira)

Si hay algo que uno/a puede percibir durante cualquier roda de capoeira, son las distintas manifestaciones de emociones que ocurren en este espacio. La sorpresa, la indignación, la alegría, son algunas de las que pude documentar en esta descripción etnográfica. Pero como explicita Sara Ahmed (2004), académica centrada en teorías feministas, “las emociones son relacionales” (p.30). Y desde la perspectiva de esta autora es que centraré mi discusión teórica, posicionando esto como un aspecto clave de lo que ocurre en las *rodas*, desde la liminaridad que representan. Esto sería lo que los/las capoeiristas hacen en la *roda*: relacionarse desde estas emociones, las cuales dependen “de como entren en contacto los sujetos” (Ibíd, p.30), que a su vez están moldeados/as por sus propias historias de vida. Y la forma en que entran en contacto es a través de las corporalidades, poniendo estas en juego a través de las interacciones múltiples que ocurren en este espacio, entre instrumentos, deidades, ancestros/as y cuerpos en movimiento, corporalidades que performan.

Como ya señalé anteriormente, las definiciones que se utilizan para la Capoeira son muchas: danza, lucha, baile, juego, ... categorías en las que yo también me amparaba antes, cuando intentaba explicarle a mi entorno qué era eso que hacía. Pero según Silvia Citro y su grupo de investigación sobre cuerpo y performance en Argentina, la Capoeira podría considerarse como un “género performático” (Citro, 2009), ya que según la definición que establece, este “combina recursos kinestésicos, gestuales, musicales, discursivos, visuales o incluso gustativos u olfativos [...]; se caracteriza por poseer un conjunto de rasgos estilísticos identificables, una estructuración y una serie de inscripciones sensorio-emotivas y significaciones prototípicas asociadas” (Citro, 2009). Si volvemos a la descripción de la *roda* Dignidad, creo que es posible establecer las características de las que habla esta autora, lo que pretende ser una suerte de justificación para el uso de esta categorización en mi trabajo. Pero me gustaría ir un paso más allá, adscribiéndome al cuestionamiento que plantea el profesor Koen De Munter en el prólogo que hace a Diana Taylor (2003) en la traducción al castellano de su libro *El archivo y el Repertorio: ¿qué es el ser humano sino un homoperformans?* (De Munter, 2017). Nuestra cotidianidad se basa (y siempre lo hizo) en performar, pues somos parte de lo que antropólogos como Clifford Geertz (1973) o Victor Turner (1982) denominaran “dramas sociales”, representando constantemente nuestros contextos junto con otros/as, entre los que existe una riqueza de actores/actrices (no limitándonos al factor humano) que nos con-mueven¹⁸⁹ (Ahmed, 2004) a la acción, a partir de la circulación de las emociones. Pero esta autora explicita que lo que circula en estas relaciones (en este caso en la *roda* de capoeira) no son las emociones en sí, como algo volátil en el ambiente, sino los “objetos de emoción” (Ibíd), que en este caso se corresponderían con las corporalidades de quienes se encuentran formando parte de este momento. Mediante sus movimientos, los/las capoeiristas impresionan límites a la vez que los suyos son impresionados, haciendo referencia con esto a las superficies de aquellos/as que participan de esta performance, de esos/as otros/as múltiples. A estas impresiones emocionales, la autora se refiere como “intensificaciones” (Ahmed, 2004) y el reconocimiento y las interpretaciones que los y las capoeiristas hacen de estas, siguiendo con este razonamiento de la autora, darían forma a las propias superficies de los objetos de emoción, es decir (según

¹⁸⁹ Sara Ahmed (2004), expone su obra la relación que existe entre los *objetos de emoción*, partiendo del propio término *emoción*, que proviene de la palabra latina e-movere, relacionada con el movimiento.

el propósito de investigación que persigue este trabajo de tesis), las corporalidades capoeirísticas, por las que entenderé no sólo lo relativo a los movimientos de los cuerpos, sino también a las representaciones que se producen en el marco de la roda, destacando el factor cultural de estas. Pero esto es algo que desarrollaré en el próximo capítulo, por lo que vuelvo a retomar este actuar que con-mueve y la conectividad que esto genera en los/las performers, al reconocerse como parte de esta comunalidad generada para la ocasión: la “*communitas*” de la que habla Turner (1969), que cambia en cuanto a la conformación de sus participantes.

Personalmente, en estos diez años que llevo en Chile he compartido *rodas* con muchos/as capoeiristas, desarrollando desde estos espacios vínculos más o menos estrechos, pero no siempre es el mismo grupo humano el que se reúne (ni no humano, teniendo en cuenta los instrumentos o las deidades y/o ancestralidades de quienes allí concurren). Es imposible definirlo, si bien en función de quien organice la roda será más predecible encontrarse con algunas personas. Aun así, independientemente de la frecuencia de estos encuentros, existe una comunidad más amplia de la que forman parte los/las capoeiristas, santiaguina, o quizás chilena, o puede que más allá, sobrepasando la comprensión (geopolítica) de las fronteras que definen los distintos territorios nacionales (Appadurai, 2000; Guizardi, 2017). Ni siempre son los/las mismos/as participantes, ni tampoco las *rodas* se desarrollan de la misma manera, aunque comparten significados en cuanto a su funcionamiento¹⁹⁰. Por ejemplo, mensualmente asistí a las *rodas* Dignidad que se realizaron y nunca más vi otra reivindicación de mujeres capoeiristas, ni *ñolkiñs* sonando en la batería musical, pero fueron otras las situaciones (re)presentadas. Incluso la roda cambió de emplazamiento, debido a unas obras que se están realizando en ese espacio desde el mes de junio de 2022, lo que trasladó la actividad a unos 300 metros hacia la Alameda. Taylor (2003) a este respecto, dice que “la performance no se trata de una vuelta atrás, sino de mantener la memoria viva mediante la repetición y la reiteración” (p.296), lo que me lleva a preguntar: ¿qué es lo que se pretende mantener vivo?

¹⁹⁰ Refiriéndome con esto a la disposición de los instrumentos, toques, canciones, movimientos que los/las capoeiristas utilizan en los juegos con los/las otros/as, ...

Performar(se) (en) el dolor

Si hay una emoción que histórica y culturalmente se asocie con la capoeira es el dolor, entendido no exclusivamente como un trauma corporal (algo que retomaré unas líneas más adelante). En la introducción de este trabajo realicé un breve recorrido histórico de este fenómeno, que parte por la diáspora africana. Las personas esclavizadas en África, secuestradas y privadas de cualquier derecho, eran sometidas a trabajar como mano de obra en las distintas empresas coloniales (Barbosa, 2007; Guizardi, 2007; Líbano, 1993a, 1998b; Rego, 1968). La esclavitud (y la figura de quienes la sufrían) fue asociada en los discursos de aquellos/as encargados/as de transmitir la historia, con la pasividad. Las imágenes de cuerpos negros maltratados, encogidos, retorcidos y humillados inundan nuestro imaginario respecto a este acontecimiento, pero la resistencia, la lucha y la rebelión conformaban la cotidianidad de aquellos/as sobrevivientes al viaje transatlántico, que se incorporaban a una sociedad colonial en la que constituían la base del sistema que la sustentaba (Mintz y Price, 2012). Además del trauma corporal, como decía unas líneas más arriba, estas personas eran arrancadas de sus orígenes, obligadas a asumir una condición de no existencia más allá de la esclavitud, viendo negadas y oprimidas sus identidades culturales. Y es en este contexto en que surge la capoeira, como una estrategia de organización social (Guizardi, 2017; Líbano, 1998b; Moraes, 2008), no sólo como búsqueda de libertad para terminar con esas condiciones de vida, sino también como una estrategia de comunicación para hacer partícipes a los demás de lo vivido, como una forma de validarlo mediante el testimonio corporal. Respecto a esto, si bien todas las personas negras esclavizadas compartían África como origen, las regiones de procedencia eran distintas, así como sus lenguas y sus culturas. Totalmente ajenos/as al continente americano, encontraron la manera de apre(he)nderlo, desde lo que compartían: el *trauma* de la violencia cotidiana y la falta de espacios de libertad; y desde sus corporalidades, que además de permitirles reconocerse en su negritud, los/las daba acceso a la posibilidad de expresión y (re)construcción cultural, desde la adversidad de estas condiciones. Como dice Elaine Scarry en su libro *The Body in Pain* (1985, citado en Ahmed, 2004) “el dolor se resiste a la lengua y a la comunicación, e incluso las hace añicos” (p.39), lo que lleva a Ahmed a plantearse la siguiente cuestión: ¿será posible entonces reivindicar este desde el habla y la escritura?... ¿pero y a través de la performance?

El dolor no es simplemente
el efecto de una historia de daño:
es la vida corporal de esa historia.
(Ahmed, 2004, p.68)

La Capoeira tiene una historia de “trauma acumulativo” (Taylor, 2003), que se remonta a las luchas coloniales en el continente africano y la diáspora trasatlántica. En este caso, ¿dónde estaría situada la memoria del trauma, que por otro lado es continuamente corporizada, en el individuo o en la colectividad? Ya mencioné anteriormente que por ningún motivo este trabajo pretende realizar comparaciones entre distintos momentos de la Capoeira, ya que es evidente que las condiciones en que surgió y se fue desarrollando son totalmente diferentes a las de hoy en día y que esto no se debe exclusivamente al factor temporal, sino a los infinitos contextos de múltiples relaciones en que se desenvuelve. Cuesta pensar que la representación de la *roda* Dignidad esté relacionada con el trauma y los dolores de la diáspora africana, pero volviendo a dar voz a Ahmed (2004) en este trabajo y reconociendo en ella las influencias tanto del psicoanálisis como del marxismo: “los sentimientos se vuelven fetiches, [...] cualidades de los objetos de emoción, sólo a través de un borramiento de la historia de su producción y circulación” (p.37). Por tanto, las corporalidades de los/las capoeiristas, objetos de emoción desde la teoría de esta autora, estarían relacionadas con la reivindicación de estas emociones, adquiriendo en este sentido la *roda* las funciones de “performance encarnada” (Butler, 1997; Taylor, 2003), que por un lado promueve la conservación de la memoria mientras que a su vez contribuye a consolidar identidades, mediante lo que Schechner (2000) denomina “conductas restauradas”, que define como “dos veces actuadas” (p.13). Por medio de la repetición, la *roda* adquiere una función comunicativa, favoreciendo el intercambio de información, mercancías y costumbres, sirviendo a una dialéctica de flujos y reflexividad de los significados, valores y objetivos de la cultura en que se encuentra inmersa. Si pensamos en lo ocurrido en Dignidad, concretamente la “invasión femenina”, es posible constatar que la *roda* visibiliza ciertas actitudes valóricas que transmiten tantos sentidos como participantes y testigos/as haya, de tal manera que estos espacios “siguen dando forma a una cadena viviente de memoria y lucha” (Taylor, 2003, p.93). ¿Pero cómo participaría la performance de la *roda* en la transferencia de memoria e identidad cultural?

Transformarse en otro/a y celebrar ser uno/a mismo/a

Lo que busca la *communitas*
es la experiencia transformadora
(Turner, 1969, p.144).

Las transformaciones se logran
mediante la performance misma.
(Schechner, 2000)

Ya en el capítulo 1 me refería a la *roda* desde el punto de vista del “ritual” (Van Gennep, 1909), estableciendo un análisis de esta desde las fases y fenómenos de este constructo. Pues bien, tanto Richard Schechner (que además de teórico de la performance es director teatral) como Victor Turner desde la antropología, realizaron estudios de aproximación entre el teatro y el ritual, emplazando la performance como un *continuum* en cuyos extremos estarían estos dos fenómenos. De esta colaboración surge el concepto de la “performance ritualística” (Schechner, 2000), en que me situaré en este capítulo, que por un lado buscaría la *entretención*, mientras que desde lo ritualístico se centraría en la efectividad social, relativa a la negociación de los significados de normas y convenciones sociales (Ibíd). Turner (1987), menciona:

Un ritual es una performance [...], el drama social que brota de la suspensión del juego de los roles normativos. Su actividad apasionada elimina la distinción normal entre el fluir y la reflexión, ya que el drama social se convierte en un asunto de urgencia que reclama la consideración de la causa y el motivo de la acción que daña el tejido social (p. 129).

Las situaciones que destacué de la *roda* Dignidad adquieren el sentido de reivindicaciones de ciertas realidades sociales, las cuales se negocian en los momentos de *communitas* propiciados por la *roda* a partir del componente lúdico, de la recreación del momento. La transformación de los/las capoeiristas ocurriría a partir de este proceso de

negociación de significados (Fischer-Lichte, 2011) en cuanto a sus roles, a la formación de la comunidad y los modos de contacto recíprocos. Esto, a partir del “bucle de retroalimentación” (Ibíd) que ya mencionara al inicio de este capítulo, basado en esta “*communitas*” (Turner, 1969), que consideraré como una forma de relación en sí, clave para el análisis del “devenir-a-ser-capoeirista”.

La *roda* genera la oportunidad de la “liminalidad” (Turner, 1969, 1982) a partir de la conformación de la *communitas*, propiciando ese espacio-tiempo “en los intersticios de la estructura, eliminando o transgrediendo las normas que rigen las relaciones institucionalizadas” (Turner, 1969, p.134). Las formas de relacionarse en la *roda* son específicas y es necesario conocerlas para poder participar de esta. El círculo responde a una estructura de convivencia y de seguridad (retomando la explicación de *Mestre Dirceu*, expuesta en el capítulo anterior) donde todos/as nos cuidamos y no hay espacios para esconderse ya que no hay recovecos posibles que lo permitan. Desde aquí, los/las participantes se muestran desde sus corporalidades, “poniendo en escena” (Schechner, 2000) sus personajes y su posición con respecto al resto de estos. En un mundo tan verbalizado como en el que nos encontramos, en la *roda* no interviene la palabra: nos comunicamos con movimientos, con gestos, con ritmos, ... y en el caso de que utilicemos el lenguaje, lo hacemos canto, en otro idioma que no es el castellano. Y así, negociamos estos significados culturales que hacen que nos reconozcamos como comunidad, necesarios para seguir construyendo(nos) desde un performar comunitario.

Imaginar la capoeira desde sus procesos de transformación me lleva por tanto a la idea de que las prácticas corporales que ocurren en las *rodas*, referencian aspectos culturales de ayer(es), de hoy(es), para mañana(s), de aquí(es), de allá(s), desde las múltiples relaciones que los y las capoeiristas establecen con otros/as (desde las impresiones emocionales¹⁹¹ a partir del movimiento y el contacto entre estos/as), lo que conformarían como “fabricaciones vitales”. De este modo, las *rodas*, hoy y siempre, podrían verse como “fenómenos liminoides” (Turner, 1982), en los que sus participantes, humanos y no humanos, se

¹⁹¹ Retomo en este punto el encuadre teórico de Sara Ahmed (2004), en su libro *La política cultural de las emociones*.

relacionarían desde este principio de *communitas*, dando forma, además, a su “ser-con-otros/as”.

Vem jogar mais eu!¹⁹² ... y la figura del/de la *malandro/a*¹⁹³

A modo de cierre de este capítulo, permítanme volver a Fischer-Lichte (2011), quien expone que en esta negociación no puede faltar el elemento lúdico. Ya mencioné en este trabajo que a las interacciones entre dos capoeiristas se les llama *jogo*¹⁹⁴, que en castellano se traduce como juego. Schechner (2000) también se refiere a esto, estableciendo que tan importante es el aspecto de efectividad de las performance ritualísticas, relacionado con el acuerdo de las normas sociales que regirán las relaciones de una comunidad en particular, como el que la gente quiera “mostrarse y divertirse” (Ibíd). Ya planteaba en la introducción de este trabajo que uno de los cuestionamientos que Rego (1969) se hace, tiene que ver con el surgimiento de la Capoeira como búsqueda de espacios de esparcimiento y recreación por parte de aquellos/as que se reunían en torno a esta, hipotetizando que supondría una forma de escape a la opresión a la que estaban sometidos/as: ¿hay algo que pueda tener mayor sentido de libertad para una persona esclavizada que ser dueña de su cuerpo y utilizarlo para otra cosa que no sea el trabajo? A este respecto, escuchaba a *Mestre Rogerio* (capoeirista brasileño de alrededor de 60 años, afincado en Europa desde hace más de 20, en un conversatorio que circula por internet:

La capoeira es un juego de *malandro*... ¿porque eran los que más tiempo libre tenían! La capoeira fue hecha por la *malandragem*: el cargador del puerto, el carpintero, el picapedrero... por los trabajadores, que finalmente son los que movieron y mueven la sociedad. ¡Y en cualquier país del mundo no es diferente este esquema! (*Mestre Rogerio*, comunicación ACAD Freiburg, 11 de Octubre de 2020).

La *malandragem*¹⁹⁵ sería el universo de relaciones de los/las *malandros/as*, que incluye entre sus prácticas el engaño, la picardía, la perspicacia, una forma de vida que cuestiona y quebranta normas sociales, convencionalismos, autoridades locales. Pero, ¿y

¹⁹² Esta frase forma parte de muchos cánticos que es posible escuchar en las rodas de capoeira. Su traducción del portugués es: ven a jugar conmigo.

¹⁹³ Figura brasileña a la que aludirá este epígrafe.

¹⁹⁴ También se hace alusión a este como *brincadeira*, un término en portugués de Brasil asociado al entretenimiento y la diversión de carácter más infantil.

¹⁹⁵ Su traducción al castellano sería *malandraje*.

quién es el/la *malandro/a*? Según Da Matta (1979), en una reflexión sobre la sociedad brasileña, esta figura frecuentaría las zonas ambiguas del orden social, localizándose en los lugares intersticiales de la sociedad. Se situaría dentro de la clasificación nativa entre lo honesto y lo marginal, viviendo en el mundo de la improvisación, del sentimiento y de la creatividad, centrándose en el presente. Constantemente se hace referencia en la capoeira a este/a personaje, siempre desde una valoración positiva, como un ideal de representación por parte de los/las practicantes en la *roda*. Si nos fijamos en estas características a las que alude Da Matta (1979), vemos que la *malandragem* tiene que ver con una forma de ser, de presentarse ante el mundo, lo que más concretamente desde la *roda*, posicionaríamos desde la corporalidad de sus practicantes.

¡Vamos *vadiar*!

Vadiar, vadiar, vadiar,
eu sou capoeira e eu vou vadiar

Vagabundear, vagabundear, vagabundear,
yo soy capoeira y voy a vagabundear

(*corrido* de dominio popular
que es posible escuchar
durante muchas rodas de capoeira)

Esta es la expresión que frecuentemente usan los/las capoeiristas cuando entran a jugar en la *roda*: “*vamos vadiar camarada!*” *Vadiar* se podría traducir al castellano como holgazanear, vagar, ... y también es algo propio del/de la *malandro/a*, vagabundear, lo que hace que estos dos conceptos transiten de la mano en ese mismo imaginario capoeirístico al que aludía, en torno al cual se “deviene-a-ser” (Tobón, 2020) capoeirista. Desde la óptica planteada por Da Matta (1979), el/la *malandro/a* sería un personaje liminar que se movería entre los intersticios sociales, transgrediendo el modelo de estructura social imperante en el contexto en que se desenvuelve, siendo su posición una constante negociación entre lo que el autor señala como nobleza y el pillaje, entre el engaño y la justicia. El imaginario capoeirístico estaría teñido de esta *malandragem*, reflejándose de alguna manera en las corporalidades de quienes la practican. Las características principales de este personaje

serían, por un lado, la capacidad de “convertir la desventaja en ventaja”¹⁹⁶ y, por el otro, representar los principios del “antitrabajo”, subestimando los valores de la ocupación formal (Da Matta, 1979).

Distintos movimientos artísticos y culturales han exaltado la figura del/de la malandro/a, personificándola en personajes como *Pedro Malasartes*¹⁹⁷, que tiene su origen en la literatura picaresca¹⁹⁸ española (Viana, 2012). Lucimeire Viana Nunes (2012), en su tesis “*A malandragem como construção da identidade cultural brasileira: os pastores da noite, de Jorge Amado*”, lleva a cabo una aproximación histórica del/de la malandro/a y el análisis de esta celebridad histórica. Pedro Malasartes, se sobrepondría con éxito a las distintas situaciones que se le presentan, en las que siempre ocupa una posición social de desventaja, utilizando para esto un tipo de comportamiento que ya en el siglo XVI se denominó como canallesco¹⁹⁹, herencia de los colonizadores portugueses, posteriormente mezclado con características propias de las razas negras e indígenas (Da Matta, 1979). Además de salir victorioso de los conflictos a los que se ve enfrentado a figuras de mayor estatus en la estructura social de la época, se presenta como un personaje fuera de los circuitos del mundo laboral, en oposición a su hermano, quien cumpliendo a cabalidad con sus funciones como trabajador, es vulnerado por el patrón. De esta manera, además de resaltar las artimañas de la malandragem como características deseables, se cuestiona el enfoque valórico que, ya desde finales de siglo XIX, transmitía la idea de que el trabajo desviaba a los/las hombres/mujeres del vicio (Viana, 2012). No es casualidad que sea en los años 1930 que nuevamente surge con fuerza este concepto del/de la malandro/a, correspondiéndose con el gobierno de Getúlio Vargas²⁰⁰. Si bien la era varguista tiene cuatro periodos, en general su mandato se caracterizó por un proyecto de unificación nacional, basado en la idea del “pueblo trabajador” (Barbosa et al., 2007; Da Matta, 1979; Viana, 2012). Desde esta política (que la autora define como populista), el/la malandro/a fue considerado como una figura amenazante

¹⁹⁶ A este respecto, Da Matta (1979) expone las características del/de la malandro/a, contextualizando este personaje en distintos momentos socioculturales de Brasil.

¹⁹⁷ Si bien este es el nombre con que se conoce en Brasil, es posible encontrar referencias a este personaje con otros apelativos en muchos otros países latinoamericanos.

¹⁹⁸ La picaresca se trata de un tipo de novela española del Siglo de Oro (desde finales del siglo XVI a siglo XVII), en que la narrativa pone en cuestionamiento los valores asociados a los hidalgos y caballeros, así como a las instituciones tradicionales españolas de la época, entre ellas la Iglesia Católica.

¹⁹⁹ Canalla es un término que hace referencia al comportamiento vil o ruin de una persona.

²⁰⁰ Getúlio Dornelles Vargas (1882-1954), político brasileño que llegó a ser presidente del país desde 1930 hasta 1945 de manera ininterrumpida y de 1951 al 1954.

a este proyecto, rompiendo con la tónica del orden y el progreso. Otras figuras aparecen en este momento haciendo referencia al *malandro*, como *Ze Pelintra* y *Madame Satã*²⁰¹, asociadas a la bohemia de Rio de Janeiro de esos años. En ambos casos, esta autora destaca la astucia y habilidad de los personajes en cuanto al trato con las normativa social, ligada a “subestimar los valores del trabajo y de la ocupación formal” (Viana, 2012, p.262). *Ze Pelintra* y *Madame Satã* son recurrentes en los cánticos de capoeira, destacando su *malandragem*, alabando su valía a la hora de eludir a las autoridades locales, a menudo a partir de sus habilidades corporales. Forman parte de la ancestralidad de la roda y son invocados y reverenciados, haciéndose presentes en cada una de estas performances ritualísticas, a partir de esta “historia corporizada, internalizada como una segunda naturaleza y olvidada como historia” (Bourdieu, 1977).

Desde comienzos del siglo XVI, ser negro/a en Brasil era sinónimo de africano/a y también de esclavizado/a, justificando las campañas colonialistas esta condición en las ideas de inferioridad de raza, lo que encontraba su aval en la teoría de que las personas negras carecían de alma humana²⁰² (Barbosa et al., 2007; Bispo, 2007; Guizardi, 2017; Líbano, 1993, 1997; Moraes, 2008; Nascimento, 1980; Rego, 1968). La única presentación social permitida para la población negra era la de mano de obra, que a su vez implicaba ser propiedad de alguien, por lo que no estaba permitida su libre circulación por los espacios públicos, menos con objetivos de esparcimiento personal (Barbosa et al., 2007; Guizardi, 2007; Líbano, 1993, 1998; Rego, 1968).

Alline Torres (2007), antropóloga brasileña, expone en su trabajo de maestría en planeamiento urbanístico y regional, que toda persona negra debía tener un propósito laboral, algo que regulaban los Códigos de Posturas²⁰³, que no sólo abordaban el tema de la higiene y conservación de las ciudades, sino también el orden social, especialmente lo relativo a

²⁰¹ Para conocer más acerca de estos personajes de la sociedad brasileña, se sugiere consultar la tesis de doctorado de Viana (2012).

²⁰² El considerar a las personas negras como carentes de alma fue algo establecido por el catolicismo de la época, lo que justificaba el tratamiento inhumano que podría recibir una persona esclavizada, al ser considerada un animal.

²⁰³ Los códigos de posturas son normas que sirven para mejorar la organización de las ciudades, regulando la publicidad, la propaganda, la limpieza urbana, fiestas que se realizan en la calle, conservación de las calles, ferias libres y la arborización, entre otras cosas. En la página web de la Prefeitura (lo que podría ser traducido como Municipalidad) de Diadema, Gobierno de Brasil: <http://desenvolve.diadema.sp.gov.br/desenvolve/codigo-de-posturas>

los/las *vadios/as*²⁰⁴, *desocupados/as*²⁰⁵ y *desordeiros/as*²⁰⁶, términos con los que se hacía referencia a quienes no cumplían con estos estándares (Torres, 2007). A finales del siglo XIX y cercana ya la abolición de la esclavitud en Brasil mediante la entrada en vigor de la Ley Áurea (1888), las poblaciones afrobrasileñas comienzan a ser expulsadas de las áreas urbanas por mandato oficial, favoreciendo a su vez la inclusión sociolaboral de migrantes europeos/as, portugueses/as e italianos/as principalmente (Guizardi, 2017; Torres, 2007). Esto, como parte de una política de emblanquecimiento racial (Barbosa, 2007; Nascimento, 1980), tratando de eliminar así cualquier evidencia ligada a la consideración de inferioridad asociada a la “raza negra” (Freyre, 1933; Rodrigues, 1932). Pero además, a esto se añadían las revueltas sociales de afrobrasileños/as (tanto esclavizados/as como libres), que sacudían el país desde las primeras décadas de siglo, sembrando el miedo en las élites y las instituciones dedicadas a conservar el orden establecido por estas, lo que convertía a cualquier persona catalogada como “desocupada” en sospechosa de sedición, puesto que en el trasfondo de estos *desórdenes* “había una reivindicación que tenía que ver con negar el estatuto de mercancía que les era impuesto” (Torres, 2007, p.50). Líbano Soares (1993, 1998), escritor brasileño especializado en la historia de la esclavitud en Brasil, utilizó como fuente para sus trabajos los archivos que existían de los centros de corrección y detención²⁰⁷ del Río de Janeiro del siglo XVIII. En varios de sus trabajos, su foco de análisis fueron las *maltsas*²⁰⁸, grupos de capoeiristas, en su mayoría hombres negros esclavizados que, ligados a territorios específicos, pusieron en jaque a la sociedad (especialmente carioca) de la época, intentando ejercer algún tipo de dominio sobre estos.

²⁰⁴ El/la vadio/a sería la persona que realiza la acción de vadiar, es decir, el/la vagabundo/a, holgazán/a, vago/a.

²⁰⁵ Este término alude a las personas que no ocupaban una profesión o eran sorprendidos/as sin tener alguna función relacionada con el trabajo para su señor/a.

²⁰⁶ Desordenados/as, haciendo referencia a comportamientos que se catalogaban como indeseables, en función de su condición y estatus en esa sociedad.

²⁰⁷ En la historia de los centros de reclusión en Brasil, existía esta distinción en cuanto a las instituciones que albergaban a la población penitenciaria. Una de las características era la corrección de los/las presas que se llevaba a cabo, muchas veces solicitada por el/la propio/a dueño/a del esclavo/a, relacionada con el aprendizaje de una profesión (Líbano, 1993). En muchos casos se recurría a la asignación de presos como plazas en el ejército, principalmente durante las guerra del Paraguay (1864-1870), hecho que liga desde ese momento el fenómeno de la capoeira con este ámbito profesional y social.

²⁰⁸ Para un análisis exhaustivo de estos grupos, contextualizado en Río de Janeiro en el siglo XVIII, sugiero revisar la bibliografía de Líbano Soares (1993, 1998), acerca de la capoeira y su relación con distintos momentos del período de la esclavitud en Brasil.

Dentro de lo que se catalogaba como *vadiagem* en esos documentos, castigado con la reclusión en estos centros y el maltrato de la persona, se consignaba la *capoeiragem*²⁰⁹, la *molecagem*²¹⁰ y los *sambas*²¹¹. Pero cualquier persona negra que fuese vista en la calle sin trabajar podía ser acusada de vagabundeo, siendo que además estaba restringido su derecho a la libre circulación por las ciudades. Estas estrategias, que limitaban la vida de las personas negras al mundo del trabajo esclavizado, establecían “el cuerpo inmerso en un campo político, en el que las relaciones de poder lo convertían en una presa inmediata” (Foucault, 1975, p.35). El/la *malandro/a* por tanto, desde su vagabundaje, se desarrolla a partir de la representación de un/a personaje reivindicativo/a en cuanto a su condición social, utilizando para esto tácticas o maniobras corporales y, algo que aparecía asociado y sobre lo que llama la atención Líbano (1993, 1998), el mundo de la *feiticería* (hechicería en castellano), haciendo referencia con esto a la praxis de rituales y prácticas religiosas, demonizados por las autoridades locales y el catolicismo imperante (Da Matta, 1979; Líbano, 1993, 1998; Rego, 1968; Torres, 2007).

Para concluir y a modo de introducción del capítulo 3, que hará referencia específicamente al aspecto de las corporalidades en los procesos de “fabricaciones vitales” (Tobón, 2020), terminaré invitando a la siguiente reflexión: ¿de qué formas estas entran en juego en la liminaridad de la *roda* y sustentan los procesos de “ser-en-el-mundo” (Merleau-Ponty, 1962) de los/las capoeiristas? Desde distintas perspectivas encuadradas en la antropología del cuerpo y los estudios de performance analizaré su papel, considerando las corporalidades desde un punto de vista fenomenológico, enfatizando en su aspecto cultural, lo que en palabras de Jackson (1989), teórico enmarcado en los estudios del *embodiment*²¹², podría pensarse desde “cómo las personas le ponen activamente el pecho al mundo” (p.65).

²⁰⁹ Así se designa al universo de relaciones que conforman el fenómeno de la capoeira.

²¹⁰ Hace referencia al término *moleque*, que en castellano se traduciría como niño/a o adolescente. La *molecagem* aludiría al mundo que rodearía a estos/as. Pero *molecagem* es un término que hace referencia a los/las niños/as esclavizados/as y utilizados/as como mano de obra, asociado con el desorden y los hábitos y comportamientos que la época consideraba como “incivilizados”, por lo que se evidencia la connotación peyorativa que conlleva.

²¹¹ Serían aquellas personas ligadas al fenómeno cultural del Samba, que excede los propósitos de indagación de este trabajo de tesis.

²¹² Este autor será retomado en el siguiente capítulo, al igual que el concepto que aquí se expone de él.

CAPÍTULO 3: ENCARNANDO LA RODA

La *roda* como cuerpo de cuerpos

Si hay algo que me llamó poderosamente la atención en esa primera *roda* de capoeira angola a la que asistí²¹³, fue que no percibí ninguna característica de competición en esta, algo a lo que no estaba acostumbrada, ya que las actividades deportivas en las que había participado hasta el momento (nadé por años y otros tantos jugué basquetbol), pasaban por el sistema vencedor-vencido. En cambio, en la *roda* las parejas de jugadores entraban al círculo interior, llevaban a cabo su interacción y salían de esta sin que ningún marcador exhibiera los puntajes de los/las capoeiristas. Tampoco había en ese espacio alguien que cumpliera un rol parecido a un/a árbitro, que regulara de alguna manera lo que allá estaba pasando. Pero no me cupo duda de que las personas que allá estaban compartían un código, una forma desde la que se relacionaban, que no se basaba en la oralidad, sino en la corporalidad. A veces algún movimiento acababa en golpe (en pocas ocasiones) y en estos casos siempre había una preocupación, una disculpa o incluso una sanción que implicara el abandono del círculo de juego. Todo comenzaba con un apretón de manos y acaba de la misma manera, agradeciendo al/a la otro/a por lo acontecido, por lo vivenciado: ¿de qué trataba entonces el juego? Algo pasaba con y por los cuerpos...

El capítulo anterior resaltaba el lugar de la *roda* como el espacio-tiempo principal en el que los/las capoeiristas se encuentran para llevar a cabo su *performance* ritualística (Schechner, 1977, 2011) y como en esta, a partir de las relaciones que establecen con los/las otros/as múltiples (Latour, 2003), llevan a cabo sus “fabricaciones vitales” (Tobón, 2020). Esto se realiza a partir de su participación corporal, es decir, mediante los movimientos que se realizan para jugar al interior de la *roda*, o para tocar los distintos instrumentos que forman parte de la batería musical, o bien para conformar con sus propios cuerpos el círculo que delimita este espacio. Pero en este cuerpo de cuerpos que supone la *roda*, cada corporalidad es un mundo en cuanto a su forma física y su historia de vida, por lo que si bien podríamos

²¹³ Estoy haciendo referencia aquí a la *roda* que mencioné en el capítulo 2, aquella en la que salí corriendo una vez que me indicaron que tenía que salir a jugar.

decir que los movimientos²¹⁴ tienen unas instrucciones genéricas en cuanto a su realización (“la pierna se coloca de tal y tal manera”, “es necesario mirar siempre para el frente”, “ojo con los brazos para cubrir el rostro”, “toca el cuero del *atabaque* suave pero no flojo”, ... y un largo etcétera de indicaciones que es posible escuchar durante los entrenamientos de capoeira), la forma final de los movimientos dependerá exclusivamente de la persona que los realice, al igual que ocurre con los toques de los distintos instrumentos.

¿Pero qué se podría decir de la “*communitas*”(Turner, 1989) que se crea en la *roda* en cuanto a los cuerpos de sus participantes? Una aclaración antes de continuar es que, a lo largo del capítulo, no me referiré al cuerpo sólo desde una perspectiva física y/o biológica, sino al concepto de corporalidad, entendido desde distintas perspectivas, que incorporaré a lo largo de la discusión teórica: como algo fenomenológico, como una forma de existencia, “cómo [las personas] le ponen activamente el pecho [al mundo]” (Jackson, 1989) a estos encuentros y a estas relaciones. Para intentar hacerme cargo de esta cuestión, a continuación reflexionaré en torno a los relatos biográficos de varios/as capoeiristas²¹⁵, intentando comprender aspectos de sus corporalidades con respecto a su “ser-en-el-mundo” (Merleau-Ponty, 1962), asumiendo el posicionamiento del autor acerca de este concepto como “la pertenencia ontológica [de la persona] al mundo, a la par que [su] existencia en él” (p.97).

Estar metido/a en movimientos

Las emociones son tuyas
y sólo por eso son válidas...
No se las pides prestadas a nadie.
(Eve, comunicación personal,
11 de mayo de 2022).

²¹⁴ Cuando aludo a movimientos en este capítulo, me refiero tanto a los propios que se realizan para jugar con un/a otro/a como a los necesarios para tocar un instrumento, incluidas las palmas que es posible escuchar durante algunas rodas de capoeira.

²¹⁵ Estos/as capoeiristas ya han aparecido en capítulos anteriores, como por ejemplo en la descripción etnográfica de la *roda* de Plaza Dignidad.

Eran alrededor de las 7 de la tarde de un miércoles, mitad de semana y recuerdo llegar agotada a nuestro encuentro, al término de la jornada laboral. Eve²¹⁶ me esperaba fumando un cigarro frente a la Corporación de Cultura de Independencia, institución en la que trabaja. Mientras estacionaba el auto justo en la puerta del edificio, me di cuenta de la imponente presencia que tiene esta mujer de 48 años, de talla más bien baja y de contextura más bien delgada. Inmediatamente recordé la primera vez que la conocí, hace más o menos 8 años, en un evento de capoeira que organizaba el grupo de Capoeira (en aquél entonces) *Gerais*²¹⁷ Chile, a cargo del *Contramestre* Eduardo. Trajeron como *mestre* invitado a *João Grande*²¹⁸, último alumno directo vivo de *Mestre Pastinha*, quien en aquél entonces tenía 81 años. Fuimos a esta actividad con mi marido y, por lo que representa esta figura dentro de la Capoeira Angola, confieso que sentía gran nerviosismo antes de llegar a la Facultad de Artes y Educación Física de la UMCE²¹⁹, lugar de la actividad, acrecentado por el hecho de que no conocía hasta ese momento a ningún/a integrante del grupo *Gerais*. Por suerte para mí, Dendê había comenzado su trayectoria en la Capoeira con *Contramestre* Eduardo, con quien había tomado clases durante unos meses, lo que de alguna manera me daba cierta seguridad en cuanto a nuestra llegada y recepción. Alrededor de 50 personas se disponían por el amplio gimnasio en el que se realizaba el evento, en su mayoría vestidas enteramente de blanco, preparando su cuerpo mediante ciertos estiramientos antes de que diera inicio el primer entrenamiento (que estaba a cargo del *Mestre*), siempre atentas a los movimientos de este. Mi primera impresión respecto a *João Grande* es que era “bien pequeño”. Su estatura era baja y su piel negra, muy negra, que contrastaba aún más con la blancura de su ropa. Además me pareció percibir algunas dificultades motrices en su caminar, lo que no impedía que se desplazara constantemente de un lado a otro de la sala. Expectante, esperaba que empezase la clase para oír cantar al *Mestre*, pues más que su forma de moverse en la roda, que conocía a partir de los videos que de él hay en internet, era la profundidad de sus cantos lo que me

²¹⁶ Evelyn aparece referida en varios momentos de capítulos anteriores, como por ejemplo en la descripción etnográfica de la roda de la Plaza Dignidad en el capítulo anterior.

²¹⁷ Actualmente la escuela de capoeira *Gerais* se denomina Canzuá, siendo que la representación continúa siendo la misma, con *Mestre Bocão* al frente del trabajo en general y *Contramestre* Eduardo específicamente en Santiago de Chile.

²¹⁸ João Oliveira dos Santos, bahiano de nacimiento, a sus 89 años es el máximo representante de la escuela Capoeira Angola Center, en Nueva York, donde vive desde finales de los años 80.

²¹⁹ Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Anteriormente conocida como el Instituto Pedagógico, cambió su nombre durante la dictadura militar de Augusto Pinochet.

conmovía. Inició la actividad colocándose al frente de los/las participantes y llamó a un capoeirista para que se colocara al lado suyo a modo de asistencia, *Contramestre Denis*²²⁰. Dada la avanzada edad del *Mestre*, presentaba ciertos requerimientos tanto en los entrenamientos, precisando de una persona que realizara ciertos movimientos, como en los viajes, ya que algunas complicaciones de salud demandaban algunos apoyos en su cotidianidad. El silencio era absoluto y *João Grande* nos miraba serenamente. Parecía tranquilo, incluso su cuerpo algo flácido. La música, que provenía de un parlante que se encontraba en el espacio, no había parado de sonar desde que entráramos y en un momento, el *Mestre* comenzó a *gingar*. Me sorprendió su agilidad y la naturalidad con la que se agachaba y se levantaba del piso. Con gran fluidez, se balanceaba cadenciadamente, de izquierda a derecha y de delante a atrás, mientras los/las demás tratábamos de imitarlo. Después de un rato, pidió que formáramos dos hileras para ir realizando una serie de movimientos en parejas y fue ahí cuando conocí a Eve. Su mirada transmitía vigor a partir de unos enormes ojos oscuros y rasgados, que imprimían fuerza a su rostro. Aunque no fue hasta ese instante que la conocí, había escuchado hablar muchas veces de ella. Eve Grande²²¹, como se la conoce entre capoeiristas, tiene una larga trayectoria como tal. Chilena, madre de dos hijos, actriz de profesión, gestora cultural de oficio, es una de las primeras mujeres que participó de estos espacios de entrenamientos y *rodas* en Santiago de Chile, que a mediados de los años 90 (época en que comienza su tránsito capoeirístico), tenían un marcado “tinte masculino” (Eve, comunicación personal, 11 de mayo de 2022). Muchas de las personas que me contaron de ella, también me la presentaron como expareja de *Mestre Cacau*²²², de los primeros brasileños que abanderó un trabajo de Capoeira en Chile, llegado a Santiago a principios de 1990. Es habitual encontrar familias compuestas por capoeiristas, dado que se comparten cantidad de espacios y tiempos alrededor de una actividad afín; y por desgracia también es muy común que a las mujeres capoeiristas se las presente (exclusivamente) como la pareja de un capoeirista hombre, especialmente cuando este ocupa alguna posición jerárquica superior en la estructura de un grupo o escuela de Capoeira. Y también es frecuente

²²⁰ Denis Chiaramonte es Contramestre del grupo Capoeira Angola Center de Mestre João Grande, en Nueva York.

²²¹ Se la llama Eve Grande para diferenciar a esta capoeirista de otra, también llamada Evelyn, más pequeña de edad.

²²² Cacau Pereira, sobrenombre de Antonio Pereira, brasileño que en 1995 llega a Santiago de Chile e inaugura el Grupo Nova Terra Capoeira, al que perteneció Eve en sus inicios.

que cuando estas relaciones terminan, las mujeres abandonen estos espacios, incluso rechazadas por los/las integrantes del mismo grupo. Pero no era el caso de Eve, la Profesora Eve del grupo *Canzuá*: “cuando tuvimos dificultades internas [haciendo referencia a la relación con *Mestre Cacau*], tampoco yo me desligué y siempre lo dejé muy en claro... este también es mi espacio” (Eve, comunicación personal, 11 de mayo de 2022). Su poderosa presencia es lo que siempre me llamó la atención, ya fuera cantando con su tremenda voz grave, como jugando en la *roda*, donde su pequeño cuerpo se vuelve grande, haciendo honor a su sobrenombre.

Volviendo a ese miércoles 11 de mayo, después de invitarme a pasar al edificio de la corporación, Eve me presentó a un grupo de mujeres adultas mayores que se encontraban en ese momento realizando un taller de memoria, cuyo propósito era resaltar aspectos relacionados con sus roles como mujeres en el barrio a lo largo del tiempo. No había tenido tanta adhesión como la que esperaban en un principio y analizaban las posibles causas, una de ellas relacionada con la falta de participación social históricamente ligada a las mujeres del sector, que veían sus actividades sociales restringidas al ámbito del hogar y a la crianza de los/las hijos/as. Nos instalamos en el patio, al aire libre, ajenas a las actividades grupales y a los/las funcionarios/as transitaban entre oficinas cerrando su jornada laboral. Nos sentamos una mesa redonda al final de esta instancia, bajo las ramas de un gran limonero y después de una breve revisión al estado de la pandemia, algo que se hiciera ya habitual desde 2020 al inicio de cualquier conversación, pasamos a preguntarnos por la familia. Me siento muy cercana a esta mujer, no sólo por la Capoeira, la edad (yo también me encuentro en la cuarentena) o la maternidad, sino también por la simpatía y admiración que sentí desde el primer día que la conocí. Y de ahí el tema de la conversación giró hacia la menopausia (Eve estaba realizándose una serie de exámenes relacionados con este proceso), de los síntomas y los cambios corporales que este conlleva y cómo esto influye en la Capoeira. Yo embebía sus palabras como si de una clase se tratara, por la falta de información en cuanto a esta etapa en general y en particular en mujeres capoeiristas. Si bien el tema de “las mujeres en la Capoeira” es recurrente en los contextos capoeirísticos, no así lo son la maternidad o la menopausia. A este respecto, Eve dice:

Desde que somos madres, siento que tenemos un mayor cuidado con nuestros cuerpos... ya no da para salir a la *roda* tal alocada, porque al día siguiente una tiene que estar bien para

poder hacerse cargo de otro... y además empiezan las descalcificaciones de los huesos, la artrosis, la artritis, enfermedades más propensas en nosotras... ya no me da tan igual caerme de *poto*²²³ en una *rasteira*. (Eve, comunicación personal, 11 de mayo de 2022).

Las estrategias para el autoconocimiento y cuidado del sí mismo/a, tal como explicita Michel Foucault (1981, 1982) en su obra, tienen sus orígenes en la antigua Grecia, no siendo una capacidad natural e inherente al ser humano. Sin embargo, estos objetivos aparecen como prioritarios en el discurso de Eve, en su “devenir-a-ser” (Tobón, 2020) capoeirista a partir de su maternidad. También pareciera importante para *Mestre João Grande*, quien busca la compañía y asistencia de su “segundo de a bordo” en las actividades capoeirísticas a las que asiste.

Que el cuerpo cambia a medida que pasa el tiempo es un hecho incontrolable e irreversible, siendo que los procesos individuales son diferentes en función de múltiples factores. Ya sea por embarazo y/o maternidad, menopausia, a raíz de ciertas enfermedades adquiridas durante la vida o por el propio envejecimiento celular, los cuidados de uno/a mismo/a se hacen múltiples y variados, al igual que las necesidades de apoyo que van apareciendo con el correr de los años. Y esta afirmación es tan cierta como que las sociedades de este mundo globalizado desdeñan el valor de la acumulación de experiencias y saberes de las personas. Aquellos/as que, en virtud de determinados juicios (principalmente de carácter productivo), son considerados como “no aptos”, ven limitada su participación social. Eve, al igual que el *Mestre João Grande*, son la viva imagen de la vigorosidad en una *roda*. Sin duda sus cuerpos lucen las marcas del paso del tiempo, cicatrices (más o menos visibles) que rememoran tránsitos y aprendizajes, que hablan de un ayer y lo hacen mirando hacia un mañana, desde una práctica corporal que permite que se construyan (infinitamente) junto con otros/as.

Un viaje de dolor

*Capoeira que é bom não cai
e se um dia ele cai, cai bem!*²²⁴

²²³ Informalmente se usa este vocablo para aludir a los glúteos.

²²⁴ Su traducción del portugués sería: “Capoeira que es buena no cae y si un día ella cae, cae bien”.

 Capoeira que es buena no cae
 y si un día cae, cae bien.

(*Berimbau*. Vinicius de Moraes)

Fran tiene 34 años. Es chilena, gimnasta desde la infancia, bailarina de profesión y capoeirista. Y también es madre de Lua, educadora en una pequeña escuela rural de Talagante, pareja de Emmanuel (el Emma), hermana de Jaime (Jais-Jais, como se le conoce en algunos ambientes de capoeira)... y mi amiga. Nos conocimos en 2015, después de coincidir en varias *rodas* de capoeira en la Plaza Brasil, en el Barrio Yungay de Santiago. Y el 23 de marzo de 2016, Fran se cayó desde ocho metros de altura. Estaba audicionando para formar parte del espectáculo de una compañía de danza aérea y así me relata el accidente:

Yo me caí en el 2018... me supercaí no más po [me cuenta Fran desde una mirada cargada de emociones que me cuesta interpretar]. La Lua [su hija de 4 años] tenía cinco meses y medio... y me caí de pie. Mira, así... talones y hacia atrás [Se levanta del suelo en el que estamos conversando y representa la postura que, según ella, le salvó la vida: de pie, flecta las rodillas a la vez que estira los brazos hacia el techo, irguiendo su columna mientras mira al frente. Serena, en una postura de equilibrio] Llevo desde los seis años cayendo en esta posición... y así caí ese día po. (Fran, comunicación personal, 6 de marzo de 2022).

Nunca habíamos conversado acerca de esto hasta ese día. Yo me enteré por las redes sociales, por una rifa que ellos organizaron para pagar los gastos médicos, de las que llegarían a ser once operaciones a las que Fran tendría que someterse entre columna, tobillos y pies.

Yo ya iba con miedo... por eso el monitor intentó enseñarme a hacer el nudo [de la cuerda que la sostenía]... él lo sentía. Desató mi cuerda para mostrarme, la volvió a atar, pero algo debió de fallar con el segundo nudo, el de seguridad y a la que me soltó la mano... bueno, ahí empecé a entender lo que eran ocho metros de altura [me cuenta mientras mueve sus brazos en amplios círculos, escenificando el modo en que iba cayendo]. Y como buena gimnasta [sonríe mientras hace una especie de reverencia hacia mí], caí amortiguando con los talones... Talones y hacia atrás... [mira sus pies mientras me habla lentamente] Explotaron... me reventaron los calcáneos²²⁵... Pero caí de pie ¡y de ahí vino el entrenamiento de *Mestre Jaime*²²⁶! Caer hacia atrás y llevar las manos rápidamente al piso para que la *bunda*²²⁷ no caiga al suelo. Una de mis muñecas se quebró con el impacto [se la masajea mientras continúa con

²²⁵ Los huesos que forman el talón del pie.

²²⁶ Mestre Jaime de Mar Grande es un maestro de capoeira que dirige la “Associação cultural de Capoeira Paraguassu”, en Gamboa, Salvador de Bahía. Fran pertenece a este grupo, al que representa en Santiago de Chile mediante el núcleo que lidera: “Campoeira Pueblo Libre”.

²²⁷ La traducción de “bunda” al castellano, del portugués, sería nalgas.

el relato]. Y ahí, después, yo creo que todo ese juego de la danza... A la hora que caigo como un saco de papas, me reviento... (Fran, comunicación personal, 6 de marzo de 2022).

Termina su relato dejándose caer en el piso de manera lenta, liviana, fluida... encarnando nuevamente el recuerdo de lo sucedido. La narración de Fran me conmueve de tal modo que en un momento dudo si podré seguir escuchándola, porque algo en mí quiere salir de ese espacio en el que siento un dolor muy presente. Vuelvo a Sara Ahmed (2004) y a la circulación de las emociones y pienso en este objeto de emoción que es la corporalidad de Fran. Su relato contiene tantos detalles, su cara y su cuerpo expresan de una manera tan vívida el suceso, que empiezo a sentir angustia. Ella sin embargo, retoma su representación de manera tranquila, contándome su historia desde toda su corporalidad:

Me operaron de la columna nada más llegar al hospital. Después tuvieron que esperar a que mis pies se desinflamaran para poder operarme. Pase tres semanas en la UCI, la UTI, ... ¡qué sé yo ya cómo se llamaba! No podía ver a la Lua... ni a nadie... estaba consciente, pero muy drogada porque aquí comenzó un viaje de dolor ... (Fran, comunicación personal, 6 de marzo de 2022).

En este momento siento que se quiebra. Es como si el ambiente de dolor que sintiera, se encarnase en Fran en este momento de la performance: “dolor físico y emocional... demasiado dolor mental... Y empiezan a pasearse los terapeutas por mi proceso” (Fran, comunicación personal, 6 de marzo de 2022), me dice bajando su tono de voz y su mirada, mientras enumera la cantidad de especialistas que la trataron una vez que salió del hospital. Su proceso se tiñó de profesionales de la salud que, (algunos/as durante más tiempo, otros/as de manera puntual) acompañaban la constante toma de decisiones respecto a su cotidiano. Desde el trauma, Fran se construía en esta nueva realidad:

Pero en una de estas instancias, la que de verdad creo que me sacó de dónde estaba, me vi enfrentada a la cuestión del para qué del accidente. ¡No del por qué!, sino del para qué. “¡Mírame!” [le decía Fran a la terapeuta que le planteó la cuestión] ”¡¿Para qué puede servir algo que no me deja ni moverme?!“ [como toda la conversación, esta vez me escenifica este relato tumbada boca arriba sobre el suelo, con las piernas en alto, dobladas por la articulación de la rodilla] Y... bueno, en ese momento entendí que quería dedicarme a la capoeira. (Fran, comunicación personal, 6 de marzo de 2022).

Su claridad frente a la pregunta del para qué, repentina y contundente, me lleva a preguntarle, no sin cierta vergüenza por interrumpirla desde el lugar de espectadora en que

sentía que me encontraba: “¿Y por qué no a la danza o a la gimnasia?”, a lo que no tardó ni dos segundos en responderme de manera enérgica:

¡Porque yo quería volver a jugar! ¡Quería jugar con mi hija! ¡con mi compañero! Con el que nos conocimos desde el juego. Esa alma de niña que está viva... Ese cuerpo seco, inmóvil, duro, quebradizo... más viejo... cuando se va quedando tranquilo. Quería la jovialidad de mi cuerpo, blando, activo, ... Y ahí empezó mi lucha. Cuando pude dejar la cama, incluso con mucho dolor, me sentaba en la silla de ruedas para ir a las rodas de capoeira. A tocar algún instrumento si tenía un buen día, a mirar en muchas más ocasiones... pero me motivaba desde ahí... (Fran, comunicación personal, 6 de marzo de 2022).

Cuando toca reaprender

Mientras Fran hablaba, simulaba tocar un pandero imaginario a la vez que movía su cuerpo de un lado para otro, como si siguiera algún ritmo del ambiente que yo no era capaz de escuchar. Y es así como recuerdo estas ocasiones que ahora relata: ella tocando este instrumento, las palmas o el berimbau, desde su silla de ruedas, quien en un principio alguien incluía en la batería musical, hasta que la propia Fran pudo hacerlo por ella misma. Llevo alrededor de 20 años trabajando en el ámbito de la inclusión de personas con discapacidad²²⁸. Por diferentes causas, muchas de estas presentan dificultades respecto a su movilidad. Usuarios/as de sillas de ruedas, de órtesis, prótesis o cualquier ayuda técnica, desde sus distintos funcionamientos, sufren la falta de accesibilidad de los entornos y con esto exclusión social, ya que sus espacios de interacción se ven restringidos. En innumerables ocasiones, ven reducidos sus contextos de participación y sus relaciones, con las problemáticas biopsicosociales asociadas a esta condición impuesta. Fran era consciente tanto de las limitaciones al movimiento de su nueva corporalidad (lo que la catalogaba a ojos de la sociedad como persona con discapacidad), como del dolor, que se volvió una constante en su vida. ¡Y lo que ella quería era volver a jugar!, actividad fundamental en sus dinámicas familiares, desde donde entendía la vida de su alma, su “ser-en-el-mundo” (Merleau-Ponty, 1962). Mientras las puertas de algunos contextos se le cerraban, la capoeira siempre estaba

²²⁸ Son aquellas personas que presentan deficiencias físicas, mentales, intelectuales o sensoriales a largo plazo que, al interactuar con el entorno, encuentran diversas barreras, que pueden impedir su participación plena y efectiva en la sociedad, en igualdad de condiciones con los demás ciudadanos. En <https://www.minsalud.gov.co/proteccionsocial/promocion-social/Discapacidad/Paginas/discapacidad.aspx#:~:text=Son%20aquellas%20personas%20que%20presentan,condiciones%20con%20los%20dem%C3%A1s%20ciudadanos.>

abierta para ella, proporcionándole múltiples posibilidades de seguir siendo con los/las otros/as.

Después me tocó reaprender a caminar y tuve la oportunidad de hacerlo junto con mi hija. Primero empezamos a gatear... Me tiré al suelo y me pasé un año como un animal... De esta manera continuaba juntándome con quienes tejí esa capoeira y esto me ayudó a resistir. (Fran, comunicación personal, 6 de marzo de 2022).

Me vienen a la mente imágenes muy claras de ella, desplazándose de esta manera por diferentes lugares. Llevaba unos guantes de bicicleta a los que le había añadido un refuerzo en las palmas, porque de tanto utilizar el gateo tenía las manos destrozadas. Y es así como salía a jugar a la roda, provocando asombro en quienes asistíamos a estos momentos. La capoeira tiene movimientos en los que la persona debe estar en pie, pero también otros en los que debe adoptar una postura agachada, en cuclillas, incluso en posición invertida, sintiendo el mundo cabeza abajo. Fran abandonaba su silla de ruedas en los umbrales de la *roda*, deslizándose hasta el piso, al pie de la batería musical, desde el que llevaba a cabo su juego. Después, tras apretar la mano de su parcer/a, principalmente con la fuerza de su tronco y de sus brazos volvía a tomar su posición en la silla. Más tarde pasó de esta a un burrito²²⁹, luego a las muletas, al bastón, ... hasta el abandono total de apoyos para la bipedestación, lo que a su vez promovía su autonomía personal.

Lo ocurrido hace ya seis años sigue nítido en su memoria, pero también patente en su cuerpo: el momento en que “decidió dedicarse a la capoeira” (Fran, comunicación personal, 6 de marzo de 2022). Una dedicación incluso en el ámbito de la actividad productiva, ya que actualmente lleva a cabo talleres de Capoeira Angola y construcción de instrumentos, que siempre orienta desde el punto de vista terapéutico, especialmente desde la rehabilitación del trauma físico. Mientras el mundo de la danza imponía unos estándares que no le hacían fácil el desarrollo de su antigua actividad laboral, la capoeira le abría la posibilidad de continuar construyéndose como persona. Hoy Fran camina, monta en bicicleta, trota... y entrena y juega capoeira. Todas las mañanas pasa varias horas lidiando con la rigidez que la noche genera en su espalda, caderas y pies, pero su corporalidad sigue expresándose en la *roda*, participando y conviviendo con otros/as, como nunca dejó de hacer.

²²⁹ Ayuda técnica que consiste en una especie de estructura metálica con cuatro puntos de apoyo, que sirve para favorecer el desplazamiento autónomo de una persona con movilidad reducida.

Las corporalidades del ser

El *malandro* es el que lleva *mala*²³⁰ ...
porque el pobre lleva *saco*²³¹.

(Mestre Idylío)

La Capoeira se representa, entre otras cosas, a partir de las expresiones corporales de sus participantes. Existen movimientos específicos para la defensa durante un juego, como ataque, para tocar los distintos instrumentos de la batería, ... esto haría referencia a lo que en palabras de Taylor (2007) conforman el “archivo” de la capoeira, que esta autora define como un “sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisión del saber” (p.51), en este caso, relacionado con saberes corporales. Cada capoeirista adquiere estos a partir de vivencias personales durante los entrenamientos y *rodas*, de la transmisión oral de mestres/as y/o alumnos/as con mayor experticia y también accediendo a distintos documentos. Respecto a esto, desde los años 1950 se cuenta con material filmográfico que, dado el *boom* de internet y los efectos de la globalización²³² en cuanto a la exposición pública de información, ha permitido difundir las propuestas de distintos grupos y personajes relativas a la musicalidad, corporalidades y lo que muchos/as capoeiristas aseguran como la Tradición²³³ de la capoeira. Uno de esos registros disponible en *YouTube*, que data del 1954²³⁴, evidencia a simple vista una diferencia en cuanto a la forma de los movimientos corporales de los participantes (hombres en su totalidad, encontrando mujeres sólo como público), a los ritmos y los toques de los instrumentos, así como en el propio atuendo de quienes participan.

²³⁰ La traducción del portugués es *maleta*. Con esta frase Mestre Idylío me presentaba a este personaje del que se habló en el capítulo anterior. El uso de la maleta para portar sus pertenencias le otorgaba al *malandro* la otra condición social diferente del/de la pobre brasileña, que utilizaban los grandes sacos de tela para hacerlo.

²³¹ Saco de tela que utilizaban las personas de menor poder socioeconómico para transportar sus cosas.

²³² Este aspecto, al igual que los fenómenos transnacionales relacionados con la capoeira es abordado de manera explícita en el trabajo de Lube (2018).

²³³ No me referiré más en este capítulo a este tema de la(s) Tradición(es) de la capoeira angola, pues haré alusión a esto en las conclusiones de este trabajo.

²³⁴ Específicamente me refiero al vídeo *Vadiação - Documentário Capoeira na Bahia – (1954)*: <https://www.youtube.com/watch?v=ObGj2e2bsAc>

Teniendo en cuenta lo que expuse en la introducción de este trabajo, una revisión a grandes rasgos de la trayectoria de la capoeira y entendiendo la multiplicidad de esta cuestión al considerar como punto fundamental las condiciones socioculturales en que se encuadra cada una de estas prácticas, es lógico pensar en las enormes diferencias que separan a la(s) capoeira(s) de Rio de Janeiro del año 1600 de la(s) del Santiago de Chile de 2022. Y sin embargo la *cabeçada*²³⁵, un movimiento frecuente en cualquier *roda*, que consiste en utilizar la cabeza para impactar en el cuerpo del/de la otro/a, se encuentra tanto en el repertorio corporal de los/las capoeiristas actuales como en esa evidencia audiovisual a la que me referí hace unas líneas. Pero también se hace alusión a este movimiento en la documentación oficial de los centros de reclusión y las cárceles del Brasil del siglo XVIII (Líbano, 1998), mostrándolo en este caso como *modus operandi* y característica representativa del/de la capoeirista de la época. El historiador brasileño Líbano Soares (1993, 1998), quien se centró en las *maltas* de los siglos XVIII y XIX, explica el uso de la *cabeçada* desde su funcionalidad en un Río de Janeiro que ebullición urbanización, cristalizando en la conformación de ciudades laberínticas conectadas por estrechos callejones. De esta manera, la circulación de personas se veía dificultada por el reducido espacio, lo que también anulaba la superioridad numérica y el uso de armas por parte del/de la oponente ante una pelea (restringidas estas últimas a la población esclavizada hasta entrado el siglo XVIII). Una rápida *cabeçada*, utilizada a modo de ariete contra un/a otro/a, permitía un certero golpe que se adecuaba a las condiciones de estos entornos (Moraes, 2008). Este movimiento, que formaría parte de los “*savoir faire*”²³⁶ (Bourdieu, 1977) del/de la capoeirista, sería corporizado en la sociedad de esa época. Hoy en día, la capoeira se representa en muchas calles y plazas públicas en distintos rincones del mundo, algunas de gran amplitud y a la vista de un público que celebra esta manifestación, por lo que me surgen preguntas en cuanto a los significados de este movimiento actualmente.

Diana Taylor, en su obra de El archivo y el repertorio (2007)²³⁷, parte de la idea de que las “*performances* encarnadas” siempre han tenido un papel central en la conservación de la memoria cultural y la consolidación de las identidades comunales en distintas sociedades (Taylor, 2007). Desde esta perspectiva, la Capoeira favorecería las construcciones

²³⁵ Su traducción sería cabezada.

²³⁶ Su traducción al castellano sería “saber hacer”.

²³⁷ Si bien la edición del libro en castellano, de la Universidad Alberto Hurtado, es del 2017, en su prólogo la autora hace referencia a la primera publicación de este (en inglés), diez años antes, es decir, en 2007.

identitarias de sus participantes, permitiendo las relaciones múltiples a partir de las cuales estas se fabrican (Tobón, 2020). En la *roda* recordamos el fenómeno de la diáspora africana, de los procesos postcoloniales y de las consecuencias sociales hasta nuestros días. Y esto lo hacemos desde nuestras corporalidades, cantándole a reyes y reinas que fueron secuestrados/as y traídos/as a Nuevo Mundo, pero también a la desigualdad social que se vive en las favelas y esto lo hacemos acompañándonos de instrumentos que tienen su origen en África, mientras un/a jugador/a derriba a otro/a utilizando para ello una *cabeçada*. Pero a su vez, los actos corporeizados de quienes los representan están en constante estado de actualización, dados los distintos contextos en que se desarrolla la práctica. El “repertorio” (Taylor, 2007), hace referencia a esta suerte de memoria corporal, un saber efímero y no reproducible, que además permitiría la agencia individual de procesos históricos, “transmitiendo en vivo acciones corporalizadas” (p.61).

De corporalidades y “devenires”²³⁸...

Los significantes no pueden ser desprendidos del cuerpo individual o colectivo, en constante interacción con el poder político, afectivo y mnemotécnico.

(Foucault, 1982)

El capítulo anterior daba cuenta de corporalidades que performan con otros/as múltiples (teniendo en cuenta en todo momento el aspecto ritualístico) y cómo esto se relaciona con sus “devenires-a-ser” (Deleuze y Guattari, 1988), que “no conducen a parecer, ni ser, ni equivaler, ni producir, [sino que] son del orden de la alianza” (p.245). Cuestionando desde el inicio que exista una separación entre ser-capoeirista y “ser-en-el-mundo” (Merleau-Ponty, 1962), aparece en mi trabajo lo que viene siendo la eterna discusión de las ciencias sociales en torno a qué se entiende por ser. También es Merleau-Ponty (1985) quien introduce el concepto del “cuerpo vivido, [...] un cuerpo cultural, experiencial, productor de sentido [...], que irradia significación sin abandonar su lugar espacial y temporal” (p.168). Nos construimos desde el mundo que habitamos, pero además, en palabras del también filósofo (y biólogo) chileno Francisco Varela (2005), “enactuamos con el mundo de tal manera que este y quien lo percibe, se definen recíprocamente” (p.202). Desde este punto de vista

²³⁸ Utilizo aquí este adjetivo adhiriendo a la perspectiva de los filósofos Deleuze y Guattari (1980).

fenomenológico, la Capoeira puede pensarse como una estrategia de resistencia, permitiendo la construcción de identidades colectivas de africanos/as y brasileños/as indígenas y negros/as que, desde sus cuerpos maltratados, restringidos/as en sus tradiciones, constituían intersubjetivamente sentidos a través de la experiencia, conformando además su realidad social. Se constituían como personas en un mundo que no los/las reconocía como tal, argumento que permitía su uso como mano de obra en las empresas coloniales, luchando contra la violencia simbólica de quienes imponían sus producciones culturales, tal y como establece el sociólogo Pierre Bourdieu (1977, 1984) en su análisis sociológico de los mecanismos de reproducción social. Cinco siglos y una inmensidad de contextos nos separan del Brasil en que surge la Capoeira, lo que me lleva a cerrar este epígrafe con Michel Foucault (1982), que estableciendo su aparato teórico en cuanto a las “técnicas de subjetivación”, se cuestiona la existencia del ser humano en función de las contingencias históricas y culturales que nos llevan a ser lo que somos.

Encarnar como forma de existencia

El entorno de un modo de actuar...

(Ludwig Wittgenstein, 1979)

El antropólogo Meyer Fortes (1940), alude a que corporizamos nuestra identidad social en acciones, encarnando distintas formas de ser en nuestras relaciones, lo que en el caso de la Capoeira, nos hace mirar a la *performance* de la roda como lugar de construcción de los/las capoeiristas, en el que sus cuerpos, siguiendo al sociólogo Pierre Bourdieu (1977), “son moldeados por hábitos infundidos dentro de un entorno compartido y articulados como movimientos que están colectivamente orquestados sin ser el producto de la orquestación de un [único] conductor” (p.72). El *habitus*, como lo conceptúa este autor, definiría nuestros cuerpos y su desempeño social, cargando las consecuencias de las producciones culturales y simbólicas de los entornos en que se desenvuelve. Partiendo de esta base, me posicionaré desde las corporalidades, diversas y múltiples, entendiendo por estas “los físico-estar-en-el-mundo” (Schechner, 2000) de las personas, considerando como algo fundamental el aspecto relacional. Autores como Michael Jackson (1989) y Thomas J. Csordas (1993), teóricos que han realizado un trabajo importante en esta línea, se refieren a esto como “*embodiment*” o corporización, como una condición de existencia que nos llevaría a hablar de la vida de las

personas como experiencias corporizadas, en las que se asentarían tanto el sujeto como la cultura (Jackson, 1989). Csordas (1993) conceptualiza estas experiencias desde el punto de vista de la percepción, es decir, cómo aprehendemos somáticamente el mundo sensorial que nos rodea, lo que a su vez estaría intrínsecamente relacionadas con el modo de presencia y de compromiso de cada persona con el mundo, resaltando la agencia de las personas en cuanto a la elección de sus entornos de participación. Por lo tanto, estas formas perceptuales podrían considerarse el punto de partida para el análisis de la participación humana en sus culturas. Desde este enfoque, las corporalidades adquieren un papel activo a la hora de atender a un contexto específico y a la multiplicidad de relaciones que en él acontecen, decidiendo implicarse específicamente en algunos fenómenos culturales, lo que estos autores denominan como “modos de atención somáticos” (Csordas, 1993; Jackson, 1989): formas culturalmente elaboradas de prestar atención a, y con el propio cuerpo (tornarse hacia), “en entornos que incluyen la presencia corporizada de otros” (Csordas, 1993, p.87). De esta manera, se conforma un conocimiento corporizado que nos carga de sentidos y significados, tanto de uno/a mismo/a como del mundo exterior, a partir de constantes negociaciones intersubjetivas. A este respecto Jackson (1989), antropólogo y poeta, se refiere de esta manera en su obra:

Las acciones [corporales] hablan más alto y más ambiguamente que las palabras, son más propensas a conducirnos a verdades comunes; no a verdades semánticas, establecidas por otros en otros tiempos, sino a verdades experienciales, que parecen surgir del interior de nuestro propio ser cuando quebramos el *momentum* de la mente discursiva o colaboramos en alguna actividad colectiva en la que cada uno encuentra su propio significado pero aun así mantiene la impresión de tener una causa común y de llegar a un acuerdo común (p.74).

Mediante la “*communitas*” (Turner, 1989) de la *roda*, performando desde nuestras corporalidades, negociamos constantemente un universo de significados en cuanto a las relaciones que acontecen en esta. El pasado, el presente y el futuro de cada capoeirista, se entremezclan en ese “aquí y ahora” con las tradiciones de un fenómeno cultural que, en el caso de Santiago de Chile o de Madrid, pudiera parecer lejano y ajeno. Los/las practicantes se partícipes de ese espacio y de ese tiempo, cuyos límites responden a los cuerpos de quienes conforman ese círculo, resignificando su participación acorde a un contexto determinado. Para esto, primero es necesario aprender los movimientos con los que jugar en la *roda*, un abanico de herramientas corporales que se van complejizando en el tiempo, no sólo en cuanto

a aspectos técnicos, sino a sus múltiples significados, relacionales y situacionales. Se parte desde la imitación, incorporando lo que Jackson (1989) explica como “predisposiciones comunes [a partir de] juegos miméticos” (p.74). Al principio, las preocupaciones tendrán más que ver con no tropezar ni caer en las constantes pérdidas del equilibrio que generan esos movimientos, no ser golpeado/a en los juegos, no dejar caer el *berimbau* por la extenuación de los músculos de los brazos, ... Pero a medida que avance el tiempo y las habilidades, a partir de las enseñanzas del/de la *mestre/a*, de la lectura de documentos escritos y registros filmográficos, las canciones adquirirán otros sentidos y los/las ancestros/as cobrarán cuerpo, conformando un imaginario que basado principalmente en un conocimiento corporizado, que trascenderá el *habitus* (Bourdieu, 1977).

En búsqueda de lo liminoide

Marcel Mauss (1934) parte su obra, Técnicas y movimientos corporales, con el análisis de la “idiosincrasia social” (p.339) de fenómenos como la natación, las marchas militares o incluso la forma de caminar, actos que él denomina “técnicas corporales” (Mauss, 1934). Basándose en estudios a partir de estas prácticas, determina la influencia que los contextos culturales tienen en acciones que consideramos parte de nuestra cotidianidad. Estas idiosincrasias, siguiendo las ideas del autor, tienen que ver con una “mentalidad individual y una mentalidad colectiva” (p.350), es decir, la persona con sus características, sus capacidades, etc, en general su corporalidad, se desarrollan a la luz de sus entornos de referencia, de los cuales participan de una u otra manera. En muchas ocasiones, esto se lleva a cabo a la luz de instituciones que, mediante distintas metodologías y estrategias, educan nuestros cuerpos y, por tanto, nuestro actuar en el mundo, lo que nos define como persona (Focault, 1975; Mauss, 1936).

Los/las africanos/as esclavizados/as eran privados/as de sus cuerpos, estableciéndose la idea de una condición de no existencia, de cosificación, basada en la pertenencia a un/a otro/a. Pero tampoco sus antepasados o su nombre le eran propios, lo que además coartaba cualquier posibilidad de pertenencia a un grupo social (Mintz y Price, 2012; Moraes, 2008). Pero las estrategias represivas de las estructuras coloniales no pudieron impedir la conformación de comunidades que, mediante sus corporalidades, construían sus identidades. A este respecto quisiera traer a la discusión el trabajo de Marcio Goldman (1985)

acerca de la posesión en el Candomblé como forma de construcción ritual del ser. Este autor expone que, en los cultos afrobrasileños, la posesión está íntimamente ligada a la noción de persona, que se establecería a lo largo del tiempo y de la participación de ceremonias (Goldman, 1985). Salvando las diferencias entre el Candomblé y la Capoeira en cuanto a fenómenos culturales, ambos compartieron la persecución de sus prácticas por parte de los gobiernos de turno, así como la consideración de aquellos/as que participaban de alguno de estos como criminales (Barbosa, 2007; Guizardi, 2007; Líbano, 1993, 1998; Moraes, 2008; Rego, 1968). Goldman (1985), sostiene que mediante los estados de trance en que el/la practicante de Candomblé entra durante las ceremonias, estos/as van conformando su personalidad, su ser, que tendría que ver con el asentamiento²³⁹ gradual de la corte de *Orixás* y santos/as que regirán su vida a lo largo del tiempo, relacionada con “ciertas concepciones simbólicas del ser humano y su lugar en el universo” (p.35). Considerando la *roda* de Capoeira, la *gira* de Umbanda o las ceremonias de Candomblé como fenómenos “liminoides” (Turner, 1989), es posible concluir que las personas performan junto con otros/as (múltiples) desde sus propias corporalidades, resolviendo desde la improvisación del momento el “devenir-a-ser” (Deleuze y Guattari, 1988), como algo indexical, construyéndose a partir de la participación en estos espacios desde lo que Citro et al.²⁴⁰ (2011) explican como vivencias de “apego profundo a la experiencia [corporeizada] del otro [...], un entendimiento empático, no una lectura semiótica”. Los sentidos y significados de ser capoeiristas pasan por las corporalidades (desde la complejidad que estas suponen), en interacción constante con un entorno de relaciones complejas que implican multitud de negociaciones. Pero, ¿de qué modo un fenómeno tan “brasileño” se resignifica en distintos contextos culturales? A estas cuestiones me referiré en el próximo y último capítulo de este trabajo, enfocándome etnográficamente en ciertas apropiaciones de esta práctica en Santiago de Chile.

²³⁹ Goldman (1985) se refiere a esto como el establecimiento de un conjunto de entidades en la cabeza, las cuales se revelan a lo largo del tiempo y de la participación de la persona en ceremonias y la asunción de responsabilidades para con el grupo de personas que conforman el *terreiro*.

²⁴⁰ Silvia Citro, antropóloga argentina y su grupo de estudio acerca de los géneros performáticos, ya fue expuesto de alguna manera en el capítulo anterior, pero también aparecerá en el próximo, enfocado en las resignificaciones que de estos hacemos en los distintos contextos en que se desarrollan.

CAPÍTULO 4: RESISTENCIA COMO FORMA DE EXISTENCIA

La Capoeira como fenómeno de constante resignificación

Ya casi se cumplen dos años desde que comencé a hacerme cargo de los entrenamientos de *Liberdade de Vadiar* en Santiago. Todo este tiempo ocupando el mismo espacio, una sala de un antiguo colegio (la Escuela 4-77, activa desde el año 1964 hasta el 1985), cedida para albergar la sede en la que se reúne la Junta de Vecinos/as de la Población Molineros y Panificadores, en la comuna de San Miguel. Vivo muy cerca, uno de los motivos por los que me interesaba este lugar, pero también por la posibilidad de participar de alguna manera en la vida de mi barrio. Con mi marido, supimos de esta organización porque justo frente a la sede se ubica la plaza en la que nuestro hijo Marcos juega con sus amigos/as, una de las pocas áreas verdes que tiene la zona, cada vez más inmersa en mareas de edificios que amenazan con devorar las manzanas de casas. La conocimos en 2020, justo durante la pandemia, y enseguida nos llamó la atención por la cantidad de árboles que tenía, algo inusual en otras plazas de la comuna. Estaba salpicada de viejos juegos infantiles de fierro, oxidados en parte importante de su estructura, que se alternaban con otros más modernos, de esos que pretenden fomentar el ejercicio físico de las personas, especialmente de los/las adultos mayores. En uno de sus extremos tenía una explanada de tierra que niños/as y jóvenes utilizaban indistintamente para jugar a la pelota o para competir en carreras de bicicletas y al medio, como atracción estelar, un grifo a modo de juego de agua cedido por Aguas Andinas²⁴¹ como parte de su labor social. Sus bancos de madera de color verde, ajados y astillosos siempre estaban ocupados por vecinos/as que conversaban mientras sus hijos/as, nietos/as o sus mascotas disfrutaban de estos espacios. Creo que lo que más me sorprendió fue la vida de ese lugar en su cotidianidad, desde las relaciones que allá se establecían y su importancia en la vida social en el entorno más amplio de la que en 1957 surgiera como Población Obrera de Molineros y Panificadores (Rodríguez, 2015)²⁴².

²⁴¹ Empresa chilena que se dedica al suministro de agua potable.

²⁴² Natalia Rodríguez, historiadora y moradora de esta comunidad, cuenta en su tesis la conformación de esta organización vecinal que surge gracias a la compra de lo que fuera la chacra La Posada por parte del sindicato

Actualmente, como ya mencionara al inicio de este capítulo, el sitio destinado como sede para la Junta de Vecinos/as se limita a una sala de clases de la antigua escuela (la única que la Municipalidad cedió para este fin), que alberga las actividades de las distintas organizaciones vecinales que participan en esta²⁴³, por lo que muchas de ellas se realizan en la plaza, especialmente aquellas que tienen un carácter más masivo, como la conmemoración de la fundación de la población el 19 de enero, Fiestas Patrias en septiembre, la celebración del día del/de la Niño/a, ..., además de cuando el clima lo permite. Es una especie de corazón de la población, de lugar de encuentro y festejo, por lo que su clausura por casi dos años (desde febrero de 2021 hasta diciembre de 2022), fue sentida por todos/as sus asiduos/as, principalmente por los/las niños/as y adultos/as mayores, quienes vieron fuertemente reducida su vida social. Esto ocurrió por la implementación de un proyecto municipal de mejoras en las instalaciones de la plaza y, de un día para otro, levantaron una reja enorme que impedía el acceso y la visión al interior, llena de carteles de peligro que invitaban a transitar por la vereda del frente. En lo que había sido su entrada, emplazaron una gran pancarta con emblemas gubernamentales que informaba de costos y plazos de las fases de los trabajos, así como de la fecha final de entrega. Cinco meses era el tiempo que la Municipalidad de San Miguel estipulaba para completar el plan, consensuado con la Junta vecinal, cuyos/as miembros tuvieron un rol protagónico intermediando tanto en el diseño²⁴⁴ de la que sería la nueva plaza, como en el seguimiento de las obras, presionando en las dos ocasiones en que las empresas encargadas de la ejecución abandonaron el propósito aludiendo a problemas con los pagos de la Municipalidad. No sería esta la primera vez que los trabajos quedan parados por largos períodos, convirtiéndose el lugar en un peladero lleno de escombros que empieza a ser utilizado como basural y a habitarse por personas en

de “obreros de la industria del pan, [...] afiliados al Departamento de Obreros Molineros y Panificadores (de ahora en adelante lo denominaremos el Departamento)” (Rodríguez, 2015, p.25). Si bien Natalia alude en su trabajo a que en un principio la preocupación se enfocó en la construcción de las viviendas (dos tipos o modalidades de casas y varios *blocks* de departamentos, asignados en función del capital invertido por cada comprador/a), se destinaron tres espacios como zonas de uso común: uno de ellos la plaza con sus juegos infantiles, otro que se convertiría posteriormente en la Escuela 4-77 y una casa utilizada como piloto para mostrar el proyecto de vivienda, que después terminaría cumpliendo como pequeño mercado para el sector.

²⁴³ Actualmente “alberga cerca de 1.200 personas entre arrendatarios y propietarios; también 10 organizaciones vecinales, funcionales, entre las que se cuentan centros de adulto mayor y centros de madres, talleres para niños, junta de vecinos y organizaciones vecinales abiertas, así como el club deportivo 19 de enero” (Rodríguez, 2015).

²⁴⁴ Se realizaron varias actividades con los/las vecinos/as, destacando la participación de los niños/as, en que pudieron elaborar un proyecto que se denominó “la plaza que queremos”. Los resultados fueron clave a la hora de elaborar el diseño de las mejoras del espacio.

situación de calle, lo que conlleva serios problemas de convivencia en el entorno. Había varios ejemplos de esto en la comuna y empezaban a aparecer las primeras rucas al interior del parque, lo que apremiaba la conclusión de las obras. Los/las niños/as del Taller del Molino, la organización infantil de la Junta vecinal, dejaban cartas solicitando que les devolvieran la plaza, quejas entre las que estaba la de mi hijo y sus amigos/as. Los llamados y las solicitudes de reunión al departamento de obras de la Municipalidad no estaban resultando y a esto, además, comenzaban a sumarse otras demandas, como el inicio de los cobros retroactivos del impuesto de basuras a vecinos/as exentos/as de este. También estaba el problema de los malos olores en Departamental con la caletera²⁴⁵ de la Panamericana²⁴⁶, que invadía el interior de los *blocks* ubicados en ese punto y, por último, la falta de espacios físicos en la sede, siendo que existían salas de la antigua Escuela 4-77 que podrían utilizarse para tales efectos. Y fue así como comenzaron las movilizaciones de los/las vecinos/as.

Cuando comenzamos con los entrenamientos en la sede, diría que durante varios meses la relación que tuvimos con la Junta, especialmente con la directiva, estuvo teñida de cierto recelo. Nos limitábamos al intercambio de la llave antes y después de cada clase, junto con algunas frases dentro de la cordialidad, pero entonces comenzaron las intervenciones reivindicativas y uno de estos días, mientras nos contaban de la última reunión mantenida con la alcaldesa²⁴⁷ de la Municipalidad, en la que esta se había levantado durante la exposición de los requerimientos por parte de la directiva de la Junta y había abandonado la sala, nos pidieron que participáramos de las protestas: “traigan sus instrumentos para hacer más ruido”, dijo Nicole, la presidenta de la directiva. Estaban planificando varias acciones, todas ellas en la plaza, haciendo caso omiso a la prohibición de entrada al recinto. Desde inicios del 2022 se calendarizaron mensualmente talleres para que los/las niños/as volvieran a hacer uso de los juegos que hasta el momento habían instalado, se armaron ferias en la que se intercalaban puestos de comida con otros de carácter informativo acerca de la deuda de basura o la postura de la dirección de obra con respecto a la demora de los trabajos en la plaza, se llevaron a cabo actos performáticos en torno a la quema de los recibos de los cobros,

²⁴⁵ Este término hace referencia a la calle lateral a la autopista Ruta 5 o también conocida como Panamericana, que sigue su misma trayectoria pero que está exenta de pago en cuanto a su uso.

²⁴⁶ Así se denomina la ruta 5, una autopista que recorre Chile desde el norte, en su límite con Perú, hasta el Sur Austral, terminando en Villa de O'Higgins, en la región de Aysén.

²⁴⁷ Érika Martínez Osorio, militante del partido político de Convergencia Social.

... y se instauró la costumbre de la *roda* de capoeira. Cada vez abríamos la convocatoria a la comunidad capoeirística de Santiago partir de las redes sociales, informando de los motivos de esta, centrándonos en uno de los reclamos: la recuperación de espacios públicos. Al principio generaba sorpresa entre los/las asistentes ese círculo de personas de la *roda*, cantando en portugués mientras tocaba unos instrumentos extraños, “haciendo como que peleaban pero sin tocarse”, como algunos/as de los/las niños/as del Taller del Molino le decían a los/las adultos/as que los/las acompañaban mientras nos señalaban divertidos/as. Yo me preguntaba si estaría fuera de contexto nuestra participación, por lo que antes de comenzar y al término de la *roda* hacíamos referencia explícita a los motivos que allá nos congregaban, mostrando nuestra disconformidad con los acontecimientos, así como nuestra intención de seguir ocupando la plaza para *jogar*. Desde esa instancia la Capoeira está presente en todos los actos y celebraciones e incluso comenzaron a invitarnos a las reuniones de los lunes, en las que además de coordinar las intervenciones que estábamos realizando en la plaza, se conversaba acerca de la proyección de esta comunidad de vecinos/as. De a poco, pasamos a formar parte no sólo del funcionamiento de la sede como una de las organizaciones de la Junta, sino de la propia convivencia en la población.

¿Cuánto vale el *show*?²⁴⁸

“La Capoeira en mi vida participó siempre, desde que era chico. Iba a la feria y veía a los chiquillos hacer capoeira para ganarse unas *lucas*²⁴⁹” (Jesús, comunicación personal, 18 de enero de 2023). Así partió Jesús, *Cantador*²⁵⁰, nuestra conversación, mientras tomábamos café en el living de mi casa. Con “los chiquillos” se estaba refiriendo a Diego y a su hermano mayor, Julio, además de a otros capoeiristas del panorama capoeirístico que es frecuente encontrar en las rodas de Capoeira de Santiago. “Pero en verdad nosotros, todos, nacimos de *Carioquinha*²⁵¹”. *Carioquinha* es un maestro de origen brasileño que llega a Santiago de Chile en 1989 y acá funda la Asociación de Capoeira Santamarensense, actualmente a cargo del

²⁴⁸ Se trata del nombre de un programa de la televisión chilena. Aparecerá referenciado más adelante, dentro de este epígrafe.

²⁴⁹ Como se denomina de manera coloquial al dinero, a los pesos chilenos.

²⁵⁰ Este es el sobrenombre de Jesús en los contextos capoeirísticos.

²⁵¹ Celio Gonçalves Dos Reis es el nombre de Mestre *Carioquinha*. *Carioca* es el término que reciben las personas nacidas en Rio de Janeiro y la terminación *-inho*, *-inha* hace referencia a pequeño/a.

Profesor Xevy²⁵². Tuve la oportunidad de conocer a este *mestre* en 2021, en una de sus visitas a Santiago, puesto que desde hace unos años vive nuevamente en su Brasil natal. Siempre se le menciona como uno de los precursores de la Capoeira en Chile. Su figura es emblemática, ya que se trata de un *mestre* con movilidad reducida y usa silla de ruedas para sus traslados, pero lo que verdaderamente llama la atención es la causa de esta discapacidad física:

Fue en un *show* con *Mestre* Eduardo y *Mestre* Frade²⁵³. Estaban ensayando para una actuación en un programa: *¿Cuánto vale el show?*, se llamaba. Él hizo un mortal hacia atrás y se enganchó en unas pulseras, unas *lembranças*²⁵⁴ que llevaba, y cayó de cabeza y quedó tetrapléjico. (Jesús, comunicación personal, 18 de enero de 2022).

Jesús recuerda este incidente y lo que supuso para el grupo:

Casi todos los jóvenes de la *pobla* hacíamos capoeira con él, así que nos turnábamos para bajarle, a él y a la silla, para ir a los eventos o a los entrenamientos en la plaza. Vivía en el tercer piso de unos *blocks*, sin ascensor... ¡imagina lo que era eso! (Jesús, comunicación personal, 18 de enero de 2022).

No pude evitar pensar en Fran²⁵⁵ y en su caída durante la audición. Las situaciones de ambos en cuanto a temporalidad, espacialidad y condición socioeconómica son totalmente diferentes, pero en ambos casos aparecen los/las otros/as como un factor importante en cuanto al desarrollo en esta nueva etapa. Otros/as que contuvieron y acompañaron el proceso, las dificultades y los desafíos de ese camino. Llegados a este punto, Jesús me cuenta un aspecto que no conocía de la figura del *mestre*:

Carioquinha llegó en un primer momento a Curicó y ahí les enseñaba a los *pacos*²⁵⁶. Ese fue su primer registro. ¡Los primeros capoeiristas fueron *pacos*! Era camionero y tenía conversa con ellos... Luego llegó a La Victoria²⁵⁷ y ahí también vivió mucho con los *pacos*. De hecho lo conocían como *Maluco*²⁵⁸, porque era la época de *Axé Bahía*²⁵⁹. Ellos lo cuidaron mucho después del accidente... Yo era chico, tenía como 11 años y me acuerdo de ir a visitarle y que siempre hubiera Carabineros en su casa (Jesús, comunicación personal, 18 de enero de 2023).

²⁵² Xevy es uno de los capoeiristas que aparecen en capítulos anteriores de este trabajo.

²⁵³ Ambos son *mestres* de Capoeira que llevaron trabajos en Chile en la década de los años 90. Eduardo falleció hace unos 5 años, pero *Mestre* Frade continúa a cargo de un grupo en la ciudad de Chillán.

²⁵⁴ Las *lembranças* son una especie de tiras de tela que se colocan en las muñecas a modo de pulseras. El significado de la palabra *lembrança* en castellano es recuerdo.

²⁵⁵ Fran es una de las personajes que aparece en el capítulo 3 contando su historia. Ella sufre un accidente por una caída que también la lleva a adoptar una situación de discapacidad física temporal.

²⁵⁶ Con este apelativo muchas personas aluden al personal de la Institución de Carabineros de Chile.

²⁵⁷ La Victoria es una población emblemática, ubicada en la Población Pedro Aguirre Cerda. Fue la primera población que surge de la toma de terrenos en esta zona.

²⁵⁸ *Maluco* significa loco, demente, en portugués.

²⁵⁹ Grupo musical de origen brasileño que tuvo un gran reconocimiento a nivel internacional durante los años 90.

Me generaba curiosidad esta relación entre *Carioquinha*, la policía y lo que esto podría significar para los/las pobladores/as y puede que mi cara me delatase pues sentí que Jesús concluía a este respecto: “Fue una de las razones por las que dejé de ir [haciendo referencia a las clases con el *Mestre Carioquinha*]. La gente ve eso y piensa que uno es *sapo*²⁶⁰ y en ese punto, prefiero no cruzar el límite” (Jesús, comunicación personal, 18 de enero de 2023). Entiendo lo que dice Jesús, dada la influencia que tiene el narcotráfico en el sector en el que vive, al igual que en La Victoria, lo que añade un riesgo a las relaciones que se establecen con las autoridades locales, pudiendo ser tildado de informante acerca de las actividades ilícitas que se realizan alrededor de la venta y consumo de drogas.

Yo en ese momento también jugaba a la pelota con todos los maleantes de ahí, de mi población. Apostábamos una bebida, que era como la copa. Y me lesioné... desplazamiento de rótula. ¡Aún estoy esperando que me llamen del hospital!²⁶¹ Y fue ahí que me encontré con la música. Estaba lesionado y *más solo que un dedo*, seis meses con la pierna en alto, entre almohadas y caminando con muletas... y justo llegaron los *cabros*²⁶² de Brasil y habían traído unas calabazas²⁶³. Uno de ellos me pasó varias y me dijo “trabájalas y ve qué onda”, así que me dediqué a consultar por internet porque no tenía idea de cómo hacerlo y empecé a meterme en el tema musical. (Jesús, comunicación personal, 18 de enero de 2023).

Es habitual encontrar a Jesús tocando y cantando en las baterías musicales de las *rodas* de Capoeira en Santiago. Jesús tiene alrededor de 30 años y le llaman *Cantador*, y cuando uno/a le escucha, es fácil entender el porqué. Más que por lo melódico de su voz, la que definiría como aguda y nasal, tiene que ver con la motivación y la fuerza en su desempeño, por sus ganas: “por la Capoeira pude salir, conocer espacios y lugares, ... ¡y sólo por cantar *po!* Encontré además la Samba y se me abrió la *mansa*²⁶⁴ puerta” (Jesús, comunicación personal, 18 de enero de 2023). Ya que, como me cuenta en esta misma conversación, en muchas ocasiones le invitan a eventos, no sólo en Santiago sino también en otras regiones de Chile, para cantar en las *rodas*, lo que le permite viajar y participar de estos

²⁶⁰ Así es como se denomina a las personas que divulgan información que pretende ser guardada como secreto, en este caso por las repercusiones legales que pudieran generar.

²⁶¹ De esto han pasado 10 años hasta este momento.

²⁶² Está aludiendo a varios de los capoeiristas con los que había compartido experiencias cuando formara parte del grupo del *Mestre Carioquinha*. Estos habían viajado a Brasil para entrenar con otros grupos, además de para comprar material para hacer berimbau (biriba y calabazas), así como otros instrumentos musicales utilizados en las baterías musicales de Capoeira.

²⁶³ Las calabazas, *cabaças*, son unas de las partes que componen el instrumento musical del berimbau.

²⁶⁴ En Chile se utiliza esta palabra para hacer referencia a algo grande, inmenso, extenso o amplio.

mediante lo que podría considerarse como una forma de trueque. Y en ese momento, su expresión jocosa y entusiasta mientras habla de estas posibilidades que le permite la Capoeira cambia repentinamente y me dice:

Se podría pensar que entre estar en mi casa escuchando balazos y estar en otro sitio conociendo cultura, no hay por donde perderse, pero como te decía antes, quiero devolverle la mano a mi barrio, porque cuando yo era chico, se hacían muchas cosas culturales como el Rey Feo, competencias para ver quien tenía mejor cuidado el *block*, carros alegóricos, intervenciones de Capoeira, batucadas... y todos los vecinos participaban, por lo que nos juntábamos en familia y sabíamos quienes éramos. Ahora, además, se ha juntado que ya no hay propietarios en los blocks. De 16 departamentos somos 4 propietarios y el resto arrendatarios y la mayoría de ellos extranjeros: haitianos, venezolanos, colombianos, ... ¡Y de repente en un mismo departamento viven 6 o 7 familias juntas! Les piden hasta \$ 500.000 y no es un lugar tan bueno que digamos, pero les dicen que el trabajo está al lado y como Lo Valledor está ahí... (Jesús, comunicación personal, 18 de enero de 2023).

Nueva Lo Valledor se trata de un sector aledaño al Mercado Mayorista de Lo Valledor, principal abastecedor del comercio hortofrutícola de Chile, responsable en gran medida del aumento de personas migrantes en la zona (especialmente de origen haitiano) desde aproximadamente el año 2013. Comerciantes de este establecimiento otorgaron la posibilidad de trabajo no regulado por contratos legales y la remuneración por jornada laboral, lo que les permitió a estas personas migrantes una forma de subsistencia económica acorde a sus situaciones y consideraciones sociales en este país. Además, por la cercanía del Mercado con esta población, se generaron en Nueva Lo Valledor opciones de vivienda que, en ocasiones, no estaban reglados por normativa alguna, incrementando de esta manera el hacinamiento y las problemáticas asociadas a este fenómeno y con ello las dificultades de convivencia entre quienes compartían dicho entorno.

Igual hoy en día esto ha hecho [refiriéndose al fenómeno de la migración, concretamente en los *blocks* en los que vive] que haya hartos niños y me gustaría hacer algo con esta diversidad en mi barrio. Tengo suerte de estar en otra y creo que fue por la Capoeira, porque si todo ese tiempo no hubiera estado ahí, habría estado *dando jugo*... (Jesús, comunicación personal, 18 de enero de 2023).

Dar jugo. Con esto se refiere a los “asaltos” y las “*quitá*”²⁶⁵ de droga” (Jesús, comunicación personal, 18 de enero de 2023) de otros/as que “le ha tocado mirar desde cerca” (Ibíd). Algo que él vive diariamente y agradece no hacerlo desde dentro. Y en esto destaca el papel de la Capoeira, por lo que siente que es como capoeirista que puede cumplir con ese

²⁶⁵ Quitadas de droga, haciendo referencia al robo de mercancías de este carácter que se hace a quien o quienes se sabe que tienen una cantidad importante de estas.

compromiso que adquirió para con su entorno. Jesús, *Cantador*, será nombrado *Treinel* en marzo de este año. Su profesor, Isra²⁶⁶, está organizando un evento para su formatura y es a partir de ese momento que comenzará a dar clases como responsable de un grupo: “me falta el primer paso” (Ibíd).

Otras formas de resistencia: márgenes y periferia

La cultura no es útil cuando la pensamos como una sustancia, es mucho mejor pensarla como una dimensión de los fenómenos, una dimensión que pone atención a la diferencia que resulta de haberse corporizado en un lugar y una situación determinados. (Appadurai, 1996, p.28)

La Capoeira, desde sus orígenes en Brasil, se presentó como un fenómeno de resistencia ante la violencia que rodeó a quienes formaron parte de esta. Los/las capoeiristas utilizaron sus corporalidades para la lucha, en rebeliones contra la opresión que conllevaba la condición de esclavos/as que les imponía un contexto basado en empresas coloniales, pero también fue a partir de la reunión y de la organización social que estos/as aguantaron el embate de sociedades y Estados nación que perseguían incansablemente sus practicantes (Guizardi, 2017; Rego, 1968). Los contextos fueron transformándose y con ellos las formas de control social y así, la Modernidad irrumpía con la explosión y expansión de los medios de comunicación y los movimientos migratorios, influenciando el “trabajo de la imaginación” (Appadurai, 1996), entendiendo por este un “espacio disputas y negociaciones simbólicas mediante el que los individuos y los grupos buscan anexar lo global a sus principios prácticos de lo moderno” (p.20).

Jesús imagina la Capoeira como una forma de participar de su territorio en pos de las problemáticas que dificultan la convivencia en este, como resistencia a través de la existencia comunitaria, desde esa dimensión cultural de la que habla este autor. Ya no se realizan actividades en las que los vecinos/as disfruten juntos/as de Nueva Lo Valledor. No se puede, llegando a ser un riesgo ocupar el espacio común. En el caso de la población de Molineros y Panificadores de San Miguel otras son las dificultades en los espacios para la vida pública:

²⁶⁶ Este personaje aparece en un capítulo anterior de este capítulo, concretamente en el capítulo 2 en que se hace una descripción etnográfica de una de las *rodas* de la Plaza Dignidad.

el descuido en cuanto a sus condiciones de habitabilidad o la limitación en cuanto su uso por parte de instituciones gubernamentales. Aparece nuevamente la Capoeira, esta vez en forma de acto reivindicativo, reocupando los lugares y los momentos como siempre hizo.

“Si amenazas la existencia, espera resistencia”²⁶⁷

No ha pasado tanto tiempo desde el Estallido Social, iniciado en octubre de 2019, momento en el que, como expone Yael Zaliasnik (2022), más conscientes fuimos de que el “espacio público es un espacio político” (p.43), algo que retomaré en unas cuantas líneas. Yael, periodista y Doctora en Estudios Americanos, coordina y edita uno de los libros que componen la colección 18 de octubre, una compilación de escritos a partir de esta fecha. En esta obra, “Tejer y (des) tejer símbolos: disputas y representaciones en el espacio público”, varios/as académicos reflexionan acerca de hechos acontecidos en las calles durante el espacio temporal entre el estado de emergencia²⁶⁸, declarado por el propio Estallido y el estado de catástrofe²⁶⁹, referente a la pandemia del Covid-19. La batalla, hecha de muchas luchas, se hacía presente y patente en muchas de las ocasiones de la cotidianidad. Durante los primeros meses, era parte del día a día encontrarse con una manifestación, un acto performático o una represión policial en la vía pública, lo que dependía en gran medida del lugar geográfico en que nos encontráramos. Esta diversidad de estallidos, como dice Iván Inzunza (2022) “propiciados en los intersticios de los imaginarios y las enunciaciones de signos, los discursos, que les pertenecen a esos ámbitos” (p.104), favorecieron la multiplicación de espacios liminales, diversos y efímeros, en los que muchos/as pusieron el cuerpo. Él mismo lo puso. Actor y Doctor en Filosofía, Iván participó activamente de las protestas, llegando a sufrir la violencia policial durante una de las detenciones. Todos/as lo hicimos, de una u otra manera, pues era imposible mantenerse ajeno/a a esta realidad, algo de lo que se ocuparon exhaustivamente los medios de comunicación de masas.

Las *rodas* de Capoeira también estuvieron presentes en las protestas, convocadas por medio de las redes sociales, en las que los/las capoeiristas llamaban cada viernes a agruparse

²⁶⁷ Esta es una de las consignas que se podía leer en los grafitis que aparecieron ocupando el espacio público después del 18 de octubre de 2019.

²⁶⁸ Uno de los estados de excepción que puede declarar el gobierno de un país cuando considera que existe alteración en cuanto a la paz y al orden de un Estado.

²⁶⁹ Declarado por el/la presidente/a de un Estado ante lo que catalogue como una calamidad pública.

en algún punto cercano a la Plaza Dignidad, portando instrumentos y recordando el uso de algún tipo de mascarilla para los gases de las bombas lacrimógenas. El llamado a reunión corría siempre a cargo de iniciativas colectivas, como por ejemplo *Mulherada do Chile*²⁷⁰, un grupo de capoeiristas mujeres de todo el país que se reúnen (presencial y de manera virtual) para visibilizar problemáticas relacionadas con la participación de estas en la Capoeira a partir del encuentro, el diálogo y la reflexión.

*La berimbalada*²⁷¹

La *Mulherada* partió en 2015, con motivo de las marchas del 8 de marzo y anualmente ese día era el de mayor implicación de sus miembros. El Día Internacional de la Mujer de ese 2020, aún llameante la “revolución”²⁷², en términos de Octavio Paz (1988), el número de mujeres que acudió a la manifestación superó con creces el de años anteriores²⁷³. En general, había más cantidad de personas en la marcha, mujeres casi en su totalidad y todo hacía suponer que, dado el contexto en que nos encontrábamos, la jornada podía suponer más riesgos para las integrantes. Nos reunimos en el Parque Bustamante, en el punto en que se realiza la *roda* Dignidad y de a poco las capoeiristas se incorporan con sus instrumentos a este grupo, que ya comienza a formar un círculo. Después de un rato de música y cantos que referencian a figuras femeninas del imaginario capoeirístico²⁷⁴, decidimos partir hacia la Alameda, adoptando una especie de formación que nos permitía continuar con el toque de los instrumentos, lo que a su vez parecía que facilitaba el tránsito entre la multitud. Cantamos, al principio inseguras, pues estaba la posibilidad de que los corridos no se escucharan entre los cánticos de las otras mujeres, cargados de fuerza, en muchas ocasiones de rabia e

²⁷⁰ El término *mulherada* hace referencia a un grupo de mujeres. El colectivo *Mulherada do Chile* surgió como iniciativa de varias capoeiristas de distintos grupos.

²⁷¹ Para la convocatoria de ese año 2020, la invitación que se mandó a través de redes sociales llamaba a una berimbalada, es decir, a una reunión para tocar *berimbaus*.

²⁷² Octavio Paz establece una interesante distinción entre revuelta, rebelión y revolución, en la que después de la primera, el caos, “sin visión cosmogónica o histórica”, aparecería una postura individual, la rebelión, que precisa de una transformación para “sacudir a los pueblos y las leyes de la historia”, para lo que estas acciones individuales deben adherirse a una doctrina revolucionaria, de carácter intelectual (Paz, 1988).

²⁷³ Cada 8 de marzo, desde hace 10 años, se realiza una *roda* en la que se convoca a todas las mujeres capoeiristas de Chile (como es lógico, la mayoría de participantes vive en Santiago). En sus inicios estas estuvieron abanderadas por Eve, Anita, Alena y *Chiquinha*, todas responsables de trabajos de Capoeira en Santiago de Chile, las dos últimas únicas mujeres que ostentan el título de *contramestras* en Chile.

²⁷⁴ Capoeiristas, entidades y deidades religiosas de matriz africana que formaron parte de alguna manera en este fenómeno.

indignación, reclamando derechos e igualdad. Al llegar a la altura del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), la comitiva para y de manera esporádica y muy orgánica, se vuelve a la figura del círculo y esta vez acontece la *roda*. Los instrumentos se agrupan en un lado y tocan mientras el centro es ocupado por mujeres, por capoeiristas. La gente pasa por al lado, se quedan mirando, tocando palmas, de vez en cuando preguntan por el nombre de los instrumentos y muchas felicitan por “el espectáculo”, como se refieren a la *roda*. Jugábamos y nos reíamos y todo sucedía con calma en medio de aquel tumulto que avanzaba por la Alameda. Ese cuerpo de cuerpos participaba de la manifestación a partir del momento de liminaridad que generaban sus participantes, mediante las relaciones múltiples en el hacer con las otras presentes. Tocamos, cantamos, jugamos, traemos a la roda a nuestros/as ancestros/as, encarnamos el aquí y el ahora, somos-juntos/as-en-el-mundo (tomando la concepción de Merleau-Ponty) y de esta manera negociamos las formas en que nos vamos a relacionar en esa *communitas* (Turner, 1989) de la *roda*.

Ileana Diéguez (2014), escritora y teatróloga cubana, analiza el carácter político que tienen los fenómenos del teatro y de la performance, entretejiéndose ambos en una realidad dada. Basándose en autores como Victor Turner y Richard Schechner, establece el concepto de liminalidad como “una antiestructura que pone en crisis los estatutos y jerarquías, asociada a situaciones intersticiales, o de marginalidad, en los bordes sociales” (Diéguez, 2014, p.26). Todo se acuerda en ese espacio/tiempo de la *roda*, en ese hacer en comunidad, lo que lleva al cuestionamiento de las formas en que nos relacionamos con los/las otros/as, incluyendo la violencia. En Nueva Lo Valledor, en la población de Molineros y Panificadores, en el 8M o en aquel tiempo de revolución que siguió al 18 de octubre de 2019, las *rodas* se preguntan por estos aspectos, reivindican otras formas de relación y posibilitan de esta manera otros tipos de intercambios sociales. Estos espacios liminales, performáticos, que según la autora nacen de situaciones “conviviales”²⁷⁵ (Diéguez, 2014), entendiendo por estas el “encuentro de presencias en un tiempo dado para compartir un rito de sociabilidad, efímero e irrepetible [...] que producen, entre otras cosas, una reconsideración del estado de las relaciones entre los habitantes” (p.46). Lo que Deleuze y Guattari (1972), definen como “micropolíticas”, entendiendo por estas “movimientos de pequeñas comunidades, gestos de resistencia no

²⁷⁵ El término convivio hace alusión, en el mundo del teatro, a la reunión. Algunos/as autores/as establecen este como el punto de partida del teatro: el encuentro de un grupo en un punto del espacio y del tiempo.

precisamente masivos ni liderados por instituciones, [...] en los cuales se construyen pequeños espacios utópicos”. Resistir desde los actos performáticos, estableciendo otras ontologías relacionales, pues “la resistencia no es hoy un concepto abstracto sino una práctica específica que se desarrolla en la esfera social, cultural, ética y política; implica irremediamente praxis de cuerpos y sujetos [...] incluye la emergencia de formas liminales de existencia y acción” (Diéguez, 2014, p.168). Recuerdo en este punto el momento relatado en el capítulo 2 en el que al final de la *roda* Dignidad, junto con los instrumentos musicales de la Capoeira incursionan algunos de la cosmología mapuche, atrapando la mirada de quienes por allá se encontraban, construyendo políticas en las que todo se negocia, en palabras de Citro (2014) “explorando sus propias memorias encarnadas, de manera colectiva” (p.149).

Desde mi perspectiva y en función de la discusión teórica expuesta anteriormente, la Capoeira puede considerarse un espacio de resistencia desde el cuestionamiento y la negociación de las formas en que nos relacionamos con la otredad (esta en el sentido más amplio posible). ¿Pero resistir qué? ¿o de quién? Si bien la Capoeira se resignifica constantemente en función de los diversos contextos culturales en que participa, siempre nos encontraremos haciendo alusión a un poder ante el que resistir. Un poder que, siguiendo a Michel Foucault (1976) en *La voluntad del Saber*, ya no tiene como objetivo suministrar la muerte, sino la vida, proporcionando el bienestar a la población a partir de la sumisión corporal y sanitaria de sus ciudadanos, lo que denominó como “biopoder”, el cual precisa para existir de “una sociedad normalizadora, efecto histórico de una tecnología del poder centrada en la vida” (p.175).

Si pensamos en los últimos años, la muerte y el control social y corporal por parte de los Estados-Nación han estado demasiado presentes en la cotidianidad chilena desde octubre de 2019. Un auténtico “percepticidio”, en palabras del psiquiatra argentino Juan Carlos Kushetzoff (aludiendo al terror ejercido a través de los órganos de los sentidos), experimentado a partir de gases lacrimógenos, perdigones, mascarillas, medidas de confinamiento. Cada acción, según se informaba constantemente a la población, se tomaba “pensando en nuestro bien”, para protegernos de nosotros/as mismos/as: “el derecho a castigar ha sido trasladado de la venganza del soberano a la defensa de la sociedad” (Foucault,

1975, p.104). Encerrados en nuestras casas, se nos aplicó lo que Achille Mbembe (2000) enuncia como “el silenciamiento del cuerpo” (p.14). Este historiador camerunés, investigador abocado a los Estudios Postcoloniales, la política y las ciencias sociales, determina que estas técnicas que amordazan de alguna manera nuestras corporalidades, aparecen en los Estados modernos de fines del siglo XIX, teniendo sus orígenes en los colonialismos. Empresas coloniales que se sostenían en el tráfico de personas esclavizadas, las cuales eran arrancadas de sus tierras, de sus culturas y sus comunidades, aisladas de sus entornos y desintegradas sus identidades colectivas con el fin de transformar al ser humano en recurso. Pero siguiendo a este autor:

Tratado como si no existiese más que como simple herramienta e instrumento de producción, el esclavo es, pese a todo, capaz de hacer de un objeto, instrumento, lenguaje o gesto una representación, estilizándolos. Rompiendo con el desarraigo y el puro mundo de las cosas, del cual no es más que un fragmento, el esclavo es capaz de demostrar las capacidades proteicas de la relación humana a través de la música y del cuerpo que otro supuestamente poseía. (Mbembe, 2000, p.34).

La Capoeira asume desde sus orígenes esta “capacidad proteica” y simbólica de la que habla Mbembe, al permitir un espacio en el que, a partir de la *communitas* y desde un contexto de liminalidad, la condición de esclavo/a (impuesta por otros/as) queda en suspensión, siendo cada persona en estos momentos protagonista de su propia existencia. Y si bien no es posible comparar las circunstancias culturales del Brasil colonial con las del Chile neoliberal, en ambos casos podemos hablar, según Paddison et al. de un “poder de dominación” (2000). Ronan Paddison, Chris Philo, Joanne Sharp y Paul Routledge²⁷⁶, desde un punto de vista geopolítico, desarrollan este concepto en el cual explicitan como el intento de controlar y coaccionar a las personas de cualquier lugar del mundo mediante la explotación, dominación y el sometimiento, ya sea a nivel material, simbólico o psicológico, para lo cual este “se localiza en cualquiera de los ámbitos del Estado, la economía y la sociedad civil, articulándose dentro de relaciones e instituciones sociales, económicas, políticas y culturales” (p. 3). En función de esta definición, parecería difícil pensar en resquicios en los que estemos libres de control alguno en la vida, pero también existiría, según este grupo de autores/as, un “poder de resistencia” (Paddison et al., 2000), que

²⁷⁶ Todos/as ellos/as académicos de la Universidad de Glasgow.

intentaría establecer situaciones de agrupamiento y acciones que resistan a la imposición de este poder y “puede involucrar momentos muy pequeños, sutiles e incluso, para algunos, triviales [...] en pos de objetivos transformadores” (Ibíd, p.3). Sea cual sea el contexto cultural en que consideremos el fenómeno de la Capoeira (especialmente su momento principal, la *roda*), la reunión y el convivio (Diéguez, 2014) de sus participantes permite, no solo la problematización de las realidades sociales en las que se desarrollan sus practicantes, sino también la generación de alternativas a estas. Esos encuentros fugaces, improvisados, en que aparece la liminalidad a partir de esa *communitas* múltiple, conectan a cada capoeirista a un aquí y a un ahora en el que todo lo que es, todo lo que será a partir de ese momento, se negocia y se valida corporeizándolo en la *roda*.

De sujeción y apropiaciones

En esta humanidad central y centralizada,
efecto e instrumento de relaciones de poder complejas,
cuerpos y fuerzas sometidos por dispositivos de encarcelamiento múltiples,
objetos para discurso que son ellos mismos elementos para esta estrategia,
hay que oír el estruendo de la batalla.
(Foucault, 1975, p.359)

Con esta provocación concluye Michel Foucault (1975) su obra *Vigilar y Castigar*, en la que hace un recorrido histórico de las formas de castigo y de control de las colectividades de la sociedad francesa. Prestemos atención, parece instarnos, pues estamos demasiado inmersos en mecanismos que determinan la perpetuidad de lo que él denomina “tecnologías del poder [...] [que] cercan el cuerpo político” (p.36). Estas entendidas como sistemas de subjetivación que, según el autor, persiguen únicamente la utilidad de la persona en términos de productividad y a partir del sometimiento de los cuerpos. Judith Butler (1997), en su obra *Mecanismos psíquicos del poder*, se basa tanto en las ideas de Foucault como en las del filósofo francés Louis Althusser acerca de los aparatos ideológicos de los estados modernos. Su concepción de ideología, que Butler (1997) asemeja al *habitus* de Bourdieu (1977, 1984), supone que aprendemos y llegamos a dominar una serie de habilidades, de saberes, que corporeizamos en el curso de nuestra acción y hacemos nuestros por medio de su reproducción “en rituales de acción encarnados [...] [a los cuales alude como] actuaciones cuya repetición genera una creencia que será posteriormente incorporada” (Butler, 1997,

p.133). En estos procesos, la autora rescata otro de los conceptos clave de Althusser, el de la “interpelación”, como una producción performática que, discursivamente, emplaza a los/las sujetos sociales. Nuestras construcciones identitarias, nuestros “ser-en-el-mundo” (Merleau-Ponty, 1985), se encontrarían determinados, por tanto, por estos mecanismos que, mediante la repetición constante, asegurarían nuestro sometimiento. Pero es aquí donde Butler (1997) propone que esa “iterabilidad” es la ocasión, “el no-lugar para la subversión” (pp.112-113), por la impredecibilidad que existe en esta multiplicación.

La *roda* puede ser comprendida como este espacio liminar en que, dado el carácter de improvisación²⁷⁷ en la multitud de relaciones que establecen sus participantes, aparecen otras posibilidades del ser. La Capoeira podría considerarse como una de las “tecnologías del yo” (Foucault, 2008), que “permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad” (p.48). Nada tienen que ver estos fines que establece el autor con la productividad, con la utilidad de los cuerpos sometidos de la que hablaba hace un momento, que además determinan la existencia y la trascendencia de cada ser. Por lo tanto, la Capoeira como fenómeno de resistencia se resignificaría en cada persona y tal y como exponen Silvia Citro et. al (2011), mediante “creaciones colectivas”, que en este caso se representarían en la *roda*, sus practicantes podrían “construir nuevos sentidos, conectar con prácticas sociales y posicionarse de forma diferente como sujetos sociales” (p.111). Silvia, junto con parte de su equipo de Antropología del cuerpo y la performance, llevaron a cabo una investigación etnográfica entorno a géneros performáticos no occidentales realizados en varias ciudades argentinas y dividieron los talleres que encontraron según la matriz de estas prácticas en orientales, indígenas y africanas, formando parte la Capoeira de este último grupo. Me parece de sumo interés traer a esta discusión la siguiente idea de Citro et al. (2011) respecto a las dos últimas categorías, que pasaré a incluir de manera textual:

Muchas de las expresiones afro y amerindias, se centran en prácticas de interacción corporal grupal que otorgan un papel relevante a la improvisación o la expresión de la emoción, y sus movimientos se asocian con la energía, descarga y liberación. Estas significaciones posibilitan que estas prácticas se integren estratégicamente a las luchas político-identitarias de grupos marginalizados, o sean reapropiadas por aquellos que buscan alternativas político-

²⁷⁷ Característico de las performance, como ya discutí en el capítulo 2 de esta tesis.

ideológicas al individualismo capitalista, a la manera de utopías liberadoras e igualitarias (p.123).

Fanon (1962) habla en *Los condenados de la Tierra* de la necesaria “liberación de la tensión muscular del colonizado” (p.42), que él ejemplifica con los actos de sangre entre las propias víctimas de las colonizaciones, concretamente las de Argelia por parte del Estado francés: “porque el último recurso del colonizado es defender su personalidad frente a su igual” (Ibíd). La Capoeira, históricamente, generó su cuota de sangre entre los/las propios capoeiristas, si consideramos, por ejemplo, las luchas entre las *malta*²⁷⁸ del Río de Janeiro del siglo XVIII (Líbano, 1993a, 1998b) al defender sus territorios o incursionar en los de otros grupos. La mayoría de las personas que las conformaban habían sido esclavizadas y marginalizadas por las sociedades hegemónicas de esos contextos y, al igual que los argelinos/as de los que habla Fanon, en ese momento bajo la ocupación del Estado francés, eran perseguidas y sometidas mediante mecanismos y estrategias específicos. Y estas formas de violencia son diferentes de las que sufren Jesús y los/las vecinos/as de Nueva Lo Valledor con el narcotráfico en sus calles, o de los/las pobladores/as de Molineros y Panificadores al verse privados de sus espacios públicos. Las demandas y reclamos que se visibilizan durante las marchas del 8M o las de la revolución del Estallido Social, cada vez más diversas, develan las maneras y proceder de control y violencia ejercidas por parte del Estado chileno, del patriarcado, del neoliberalismo, administradas por las instituciones gubernamentales. “¡Chile despertó!”, es posible leer aun en muchos muros de Santiago y “oigamos el estruendo de la batalla” nos pide Foucault (1975) a cada uno/a de nosotros/as.

Sin embargo, la Capoeira aparece en cada uno de estos escenarios, llamando, a partir de su ritual de la *roda*, a encarnar distintas formas de resistencia a través de esta práctica ancestral, en un encuentro con multitud de otros/as que se realiza mediante la expresión de las corporalidades, en toda su complejidad. Pero, como mencionaba al inicio de esta discusión teórica, “las biografías de la gente [...] son construcciones (o fabricaciones) en las que la imaginación juega un papel fundamental” (Appadurai, 1996, pp.69-70). Las resignificaciones de la Capoeira como fenómeno de resistencia se producen a partir de cada corporalidad, desde la improvisación de cada *communitas*, fabricando cada capoeirista su existencia en el hacer con otros/as, construyendo juntos/as la liminalidad que permite ese

²⁷⁸ Ya me refería a este tipo de organizaciones de capoeiristas en los antecedentes de esta tesis.

intersticio en que visibilizar los sometimientos de las culturas locales y globales en que se encuentran inmersos/as, permitiendo que otras formas de vida sean posibles.

CONCLUSIONES

El peregrinaje es lo que hacemos por necesidad,
para evitar perdernos en un desierto;
para conferir una finalidad al caminar
mientras vagamos sin rumbo por la tierra
[...] en el camino hacia la meta
donde se encuentra el sentido.
(Bauman, 1996, p.46).

Zygmunt Bauman (1996), sociólogo y filósofo polaco de origen judío, planteó la identidad como un problema que el individuo resuelve desde su “yo descontextualizado” (p.45), a través de un eterno viaje por tierras áridas. Pareciera que sólo al final de este camino, recorrido en solitario, es posible llegar a la meta final, al “sentido”, lo que el autor considera como las construcciones identitarias que se establecen a partir de la posmodernidad. La Capoeira tiene que ver con rumbos en tierras extranjeras: la diáspora africana (Mintz y Price, 2012), la movilidad propiciada por el propio tráfico de esclavizados/as ya en tierras brasileñas por las necesidades de las empresas coloniales (Barbosa et al., 2007; Moraes, 2008; Rego, 1968), las migraciones internacionales de *mestres/as* para representar trabajos de Capoeira (Barbosa et al., 2007; Guizardi, 2017); pero siempre aparece la organización social como uno de los factores determinantes en cada momento considerado, desde el/la *malungo/a*²⁷⁹ o las *irmandades* (Moraes, 2008), las *maltas* (Líbano, 1993, 1998) o los grupos y/o asociaciones de carácter más actual (Guizardi, 2017).

Este trabajo abordó la Capoeira como procesos de “construcciones de sí”²⁸⁰, desde una perspectiva en la que el aspecto relacional es clave en la construcción identitaria de cada practicante, en el “hacer con los/las otros/as”, que posicioné desde la performance y, más específicamente, de la “performance ritualística” (Schechner, 2000). Esta, “encarnada” (Butler, 1997; Taylor, 2003) en las corporalidades de los/las capoeiristas que forman la “*communitas*” (Turner, 1967, 1969) alrededor del ritual (Turner, 1969, 1982; Van Gennep, 1909) de la *roda*, rememora la ancestralidad de este fenómeno a la vez que es parte del

²⁷⁹ Así se denominaba a la persona esclavizada con la que se atravesaba encadenado/a el Atlántico, con el que se establecía una relación que podría considerarse de parentesco, primando la ayuda mutua y la cooperación (Moraes, 2008).

²⁸⁰ Este entrecomillado es mío.

proceso de “fabricación vital” (Tobón, 2020) de estos/as, ya que “la performance no se trata de una vuelta atrás, sino de mantener la memoria viva”²⁸¹ (Taylor, 2003, p.296). La “liminaridad” (Turner, 1969, 1982) que se consigue mediante la reunión de instrumentos, capoeiristas, entidades y un largo etcétera de otros/as múltiples, supone un quiebre fundamental con respecto a las normas sociales que imperan en la cotidianidad de los contextos de participación de aquellos/as que, por los motivos que sean, deciden concurrir al “llamado” del *berimbau*. Fundamental porque es por medio de la “iterabilidad o repetición” (Butler, 1997) de este “fenómeno liminoide” (Turner, 1982) que sería la Capoeira, que los/las capoeiristas se construyen como “sujetos locales, [...] agentes sociales que pertenecen a una comunidad situada” (Appadurai, 2000, p.188). “Lo local”, como lo específico a los entornos de las personas, que se corporiza y personifica, así como localiza los cuerpos dentro de una comunidad definida social y espacialmente (Appadurai, 1988), que este antropólogo nombra posteriormente como “vecindario” (Appadurai, 2000), un espacio-tiempo, “históricamente producido, que cuenta con una serie de rituales, categorías sociales, expertos y audiencias informadas localizadas” (p.193). Teniendo en cuenta que las subjetivaciones se producen al amparo de discursos que emplazan socialmente (Butler, 1997; Foucault, 1975, 1985), determinando a su vez los entornos de relación en los que los/las sujetos se constituyen, los vecindarios se posicionarían como “escenarios de contextualización”²⁸² para las “fabricaciones vitales” (Tobón, 2020) de sus participantes, resignificando corporalmente el factor discursivo a través de las “ceremonias de los ritos de paso [...] [estas como] técnicas sociales complejas que inscriben lo local sobre los propios cuerpos” (Appadurai, 2000, p.188). La *roda* tendría este carácter de ceremonia, necesaria para la supervivencia del “vecindario” mediante la actualización de la *communitas* que, como forma de relación y desde el hacer (performar) con los otros/as, posibilita además la propia existencia.

Antônio Bispo (2007), *o Nêgo*²⁸³ *Bispo*, profesor y activista por los derechos de las comunidades quilombolas²⁸⁴ en Brasil, explica como el proceso de esclavitud en Brasil

²⁸¹ Esta afirmación se encuentra en el capítulo 2 de esta tesis, pero por la relevancia que le atribuyo a esta, decido volver a incorporarla en las conclusiones.

²⁸² El entrecomillado es mío.

²⁸³ *Nêgo* hace referencia a su pertenencia a la raza negra.

²⁸⁴ Los Quilombos surgen desde los inicios de la colonización como comunidades de personas negras que se rebelaron contra la violencia del régimen esclavo.

pretendió el exterminio de los pueblos *afropindorâmicos*²⁸⁵, atacando sus identidades individuales y colectivas, persiguiendo cualquier manifestación cultural que pudiera entrever estas raíces. El Quilombismo (Nascimento, 1980), desde su perspectiva, se convirtió por lo tanto en el símbolo contra el racismo y la esclavitud, así como en la afirmación de “colectividades autosustentables [...] en lucha por la tierra comunitaria y la libertad” (Bispo, 2007, p.12). Estas comunidades, según el escritor y poeta, abogarían por la “biointeracción”, entendiendo por este concepto el convivir basado en las leyes de la confluencia: aquello que se junta, se mistura²⁸⁶. Se trataría de modos de relación desde el reconocimiento y valorización de la multiplicidad, que transformarían la “divergencia en diversidad” (Ibíd, p.103) y los cuales se encontrarían no sólo en los quilombos, sino también en los *terreiros* y en la Capoeira. Las características mencionadas harían que estos fenómenos fueran considerados por Bispo (2007) como “contracoloniales, [...] procesos de resistencia y de lucha contra los símbolos, las significaciones y los estilos de vida practicados en estos territorios” (p.48).

A partir de los ejemplos etnográficos y las discusiones presentadas en esta tesis, considero que en instancias como la *roda* Dignidad, el *batizado* de Santamareense, la performance durante la marcha del 8M, las reivindicaciones por el espacio público tanto en Nueva Lo Valledor como en la población de Molineros y Panificadores de San Miguel, la Capoeira se muestra como un paréntesis que suspende y cuestiona las normas sociales vigentes, propiciando la negociación de las interacciones de la congregación asistente en un “aquí y ahora” situado. Como diría Bispo, momentos en que “el presente actúa como interlocutor del pasado y consecutivamente como locutor del futuro” (Bispo, 2007, p. 19).

²⁸⁵ Pindorâma o tierra de palmeras era el nombre con el que las culturas tupí-guaraní denominaban al territorio del actual Brasil. Con el término *afropindorâmicos*, Bispo (2007) se refiere a las comunidades que resistieron los intentos de colonización.

²⁸⁶ Bispo (2007) contraponen estas relaciones a las de transfluencia, que simplificando en extremo determinan que ni todo lo que mistura se acaba juntando.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amado, J. (1980). *Bahía de todos los Santos: guía de calles y misterios*. Editorial Losada.

Appadurai, A. (2001). *La Modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Ediciones Trilce.

Barbosa, W. (2007). *Inventario para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil*. Dossiê.

Bauman, Z. (1996). De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad. En Hall, S. y Du Gay, P. (Ed.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 40-68). Amorrortu.

Bispo, A. (2007). *Colonização, Quilombos: modos e significações*. INCT de Inclusão.

Blanco, M. (2012a). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios*, 9(19), 49-74.

_____. (2012b). ¿Autobiografía o autoetnografía? *Desacatos*, 38, 169-178.

Butler, J. (1997). *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*. Ediciones Cátedra

Cabanillas, C. (2017). *Sujetos coloniales: escritura, identidad y negociación en Hispanoamérica (siglos XVI- XVIII)*. Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA).

Citro, S. (2009). *Cuerpos significantes: travesías de una etnografía dialéctica*. Editorial Biblos.

Citro, S., Aschieri, P. y Mennelli, Y. (2011). El multiculturalismo en los cuerpos y las paradojas de la desigualdad poscolonial. *Boletín de Antropología*, (25)42, 102-128.

Citro, S., Greco, L y Torres, S. (2019). Las corporalidades de la etnografía: de la participación observante a la performance-investigación colaborativa, en Katzer, L. (Ed.) *Perspectivas etnográficas contemporáneas en Argentina* (103-171). Editorial UNCUIYO.

Corrêa Fernandes da Cunha, I., Vieira, L. R., Vieira Tavares y Vieira Sampaio, T. (2014). Capoeira: a memória social construída por meio do corpo. *Movimento*, (20), 2, 735-755.

Csordas, T. (1993). Modos somáticos de atención. *Cultural Anthropology*, (8), 135-156.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1995). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia (vol.1)*. Editorial 34.

De Munter, Koen (2010). Tejiendo reciprocidades: John Murra y el contextualizar entre los aymara contemporáneos. *Chungara*, (42)1, 247-255.
<https://www.researchgate.net/publication/251068601>.

Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Editorial Paso de Gato.

Du Bois, W. (1903). *Las almas del pueblo negro*. Editorial Capitán Swing.

Fanon, F. (1962). *Los condenados de la Tierra*. Editorial Fondo de Cultura Económica.

Ferreira Pastinha, V. (1964). *Capoeira Angola*. Editorial Academia de Capoeira Angola.

Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar*. Editorial Siglo XXI.

_____. (1978). *Microfísicas del poder*. Ediciones La Piqueta.

Freyre, G. (1933). *Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Editorial Global.

Goldman, M. (1985). A construção ritual da pessoa: a possessão no Candomblé. *Religião e Sociedade*, (12), 22-54.

Guber, R. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Grupo editorial Norma.

_____. (2004). *El Salvaje Metropolitano*. Editorial Paidós.

_____. (2013). *La articulación etnográfica: descubrimiento y trabajo de campo em la investigación de Esther Hermitte*. Editorial Biblos.

Guizardi, M. (2017). *Capoeira. Etnografía de una historia transnacional entre Brasil y Madrid*. Editorial Universidad Alberto Hurtado.

Hall, S. y Du Gay, P. (1983). *Cuestiones de Identidad Cultural*. Editorial Amorrortu.

Jackson, M. (1989). Paths towards a Clearing. Radical Empiricism and Ethnographical Inquiry. *Indiana University Press*, 119-120.

Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. Editorial Companhia das letras.

Lambek, M. y Strahern, A. (1998). Body and mind in mind, body and mind in body: some anthropological interventions in a long conversation. *Cambridge University Press*, 103-126.

Landrine, H. (1999). Implicaciones clínicas de las diferencias culturales: el sí mismo referencial versus el sí mismo indexical, *The Culture and Psychology Reader*, 1-19.

Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social*. Editorial Manantial.

Líbano Soares, Carlos Eugênio (1993). *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro (1850-1890)* [Tesis de Maestría, Universidad Estatal de Campinas].

_____. (1998). *A Capoeira Escrava no Rio de Janeiro 1808-1850*. [Tesis de Doctorado, Universidad Estatal de Campinas].

[MAEID]. (2015, octubre, 27). *Tejiendo el Pluriverso: la ontología política de las luchas territoriales en América Latina* [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=p6KsJ-vDO7k>.

Marcus, G. (2011). Etnografía Multisituada: reacciones y potencialidades de un Ethos del método antropológico durante las primeras décadas del 2000. *Etnografías Contemporáneas*, 4(7), 177-195.

<http://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/etnocontemp/issue/view/33/31>.

Mauss, M. (1934). Las técnicas del cuerpo. *Journal de Psychologie* (32) 3-4.

Fortes M. y Evans-Pritchard E. (1940). *African Political Systems*. International African Institute.

Malinowski, B. (1972). *Los Argonautas del Pacífico occidental I-II*. Editorial Planeta Agostini.

Mintz, S. y Price, R. (2012). El Origen de la Cultura Africano-Americana. Una perspectiva antropológica. *Clásicos y contemporáneos en antropología*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad Iberoamericana, A.C.

Moraes Trindade, P. (2008). *Do lado de Cá da Kalunga: Os africanos angolas em Salvador 1800-1864* [Tesis de Maestría, Universidad Federal de Bahía].

Nascimento, Abdias. (1980). O Quilombismo: uma alternativa política Afrobrasileira. *Afrodíáspora*, 3(6 y 7), 19-40.

Ordiano, E. (2013). Ética para antropólogos: entre recetas morales y simetría moral. *Desacatos*, (41), 85-98.

Paz, O. (1988). *Corriente alterna*. Editorial Siglo XXI.

Pinheiro, D. J. F. y Silva, M. A. (1997). De picota a ágora. Las transformaciones del Pelourinho. *Anales De Geografía De La Universidad Complutense*, 17-69.
<https://revistas.ucm.es/index.php/AGUC/article/view/AGUC9797110069A>.

Pinto, M.T. (2016). Nossa senhora do rosário no santuário mariano: irmandades e devoções negras em salvador e no recôncavo baiano (século XVIII). *Universidade Federal de Recôncavo de Bahía, Brasil*.

<http://dx.doi.org/10.14201/shhmo201638195122>.

Rego, W. (1968). *Capoeira Angola: Ensaio Sócio- etnográfico*. Editorial Itapoã.

Ribeiro, G. L. (1986). Descotidianizar. Extrañamiento y conciencia práctica. Un ensayo sobre la perspectiva antropológica. *Cuadernos De antropología Social*, (3). <https://doi.org/10.34096/cas.i3.4852>.

Rodrigues, R. (1932). *Os africanos no Brasil*. Editorial Centro Edelstein de Pesquisas sociais.

Rodriguez, N. (2015). *Identidad y Comunidad: el caso de la Población Obreros Molineros y Panificadores (1957-1985)* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Chile].

Schechner, R. (2000). *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. Editorial Libros de Rojas/UBA.

Silva, R. (2005). *As Representações político-culturais da Capoeira nos livros didáticos: uma abordagem a partir da teoria dos Estudos Culturais* [Tesis de Maestría, Universidad Federal de Pirauí].

Taylor, D. (2003). *El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en las Américas*. Editorial Universidad Alberto Hurtado.

Tobón, A. (2020). *Fabricaciones Vitales. Una etnografía circunstancial de transformaciones Mapuche alrededor del Río Maule* [Tesis de Maestría, Universidad Federal de Río de Janeiro].

Turner, V. (1967). *La Selva de los símbolos. Aspectos del ritual Ndembu*. Editorial Siglo XXI.

_____. (1969). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Editorial Taurus,

_____. (1982). *Del ritual al teatro*. Editorial Consortium Book & Dist.

_____. (1986). *The Anthropology of Performance*. Editorial PAJ.

Van Gennep, A. (1909). *El proceso ritual*. Editorial Alianza.

Zaliasnik, Y. (2022). *Tejer y (des)tejer símbolos. Disputas y representaciones en el espacio público*. Editorial LOM.