

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Elementos de teatralidad de la capoeira regional para la creación escénica del actor

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN TEATRO**

AUTOR

Omar Jesus Peralta Arrasco

ASESORA

Lorena Maria Pastor Rubio

Lima, 2020

RESUMEN

El presente documento es una investigación sobre los elementos de teatralidad de la capoeira regional expuestos como herramientas para la creación escénica del actor, dentro de la concepción de un proceso de creación colectiva. Una búsqueda a través de la indagación y experimentación de la capoeira regional, práctica cultural originaria en Brasil, en base a los conceptos de teatralidad, cuerpo y creación colectiva. Con la finalidad de elaborar una propuesta escénica constituida por ejercicios con base en la capoeira regional. Estos conceptos son los que delimitaran el encuentro de nuevas herramientas para la creación escénica. Así como el entendimiento de la capoeira regional como una práctica polisémica de la cultura brasileña que puede ser observada y vivida bajo la mirada del artista escénico. Parte fundamental de la investigación se sustenta en la elaboración de un laboratorio, el cual sirvió como espacio para la experimentación, la recolección de experiencias, y la elaboración de la propuesta escénica.

PALABRAS CLAVE: capoeira, teatralidad, cuerpo, creación colectiva, actor.

Índice de contenidos

RESUMEN.....	2
Índice de contenidos.....	3
Introducción	4
1. <i>Capítulo 1. Tema de investigación</i>	8
1.1. Justificación.....	9
1.2. Preguntas de investigación.....	11
1.3. Objetivos de la investigación	11
1.4. Entendiendo la capoeira regional.....	12
1.4.1. Origen e historias de la capoeira	12
1.4.2. Mestre Bimba y la historia de la capoeira regional.....	15
1.5. Marco conceptual	17
1.5.1. La teatralidad	18
1.5.2. El cuerpo	22
1.5.3. La creación colectiva.....	27
2. <i>Capítulo 2: Metodología</i>	31
2.1. Planteamiento del laboratorio	32
2.1.1. Primera etapa	33
2.1.2. Segunda etapa	35
2.1.3. Los participantes	37
3. <i>Capítulo 3: La teatralidad de la capoeira regional. Primera etapa del laboratorio</i> ..	39
3.1. La teatralidad en la lucha	41
3.2. La teatralidad en la música y los cantos	52
3.3. La teatralidad en la roda de capoeira	55
4. <i>Capítulo 4: La propuesta escénica</i>	61
4.1. Exploración en base a la interacción y animalidad de los cuerpos como medio para una construcción corporal escénica.	63
4.2. Exploración en base a la música y cantos de la capoeira regional como motores de una acción y desarrollo de una historia	68
4.3. Exploración en base a la configuración del espacio como medio para la colectividad.....	70
4.4. Cierre exploratorio	74
Conclusiones	76
Referencias bibliográficas	80
Anexos	84

Introducción

La investigación en torno a la capoeira no es algo novedoso, más bien, la capoeira ha sido arduamente investigada, trabajada, y resignificada por distintas ramas investigativas, como la antropología, sociología, ramas deportivas y educación; por distintos autores, como lo son: Real (2006), González (2010), Hedegard (2012), Jaqueira & Araújo (2013), Eisentraut (2016), entre otros. Por lo que siempre es un peligro el parecer pretencioso al momento de realizar una investigación en base a ella. Como menciona Carvalho (1999): “Investigar la capoeira es siempre un emprendimiento ambicioso pues se trata de una práctica polisémica, que trae diversas posibilidades de interpretación, considerada al mismo tiempo, como lucha, arte, deporte, religión, entre otras definiciones”¹(p. 11). Considerando también el contexto en el que nos encontramos, el cual está un tanto alejado de su lugar de origen. Y así como expone Martín (2003)²:

Mi deseo con este trabajo no consiste ni mucho menos en formar un adepto con el fin de que luego él adoctrine a un número mayor de personas, ya que eso sería pretender demasiado, y la formación obtenida por el interesado; escasa. La Capoeira no abarca un sólo libro, haría falta bastante más que una enciclopedia (p. 17).

Por tanto, como artista - investigador peruano, me encuentro frente al desafío de poder hablar de esta disciplina, no desde la posición de un experto en la materia, más bien desde un foráneo, una persona que de alguna manera fue atrapado en el encanto y misticismo de este arte. Del mismo modo, hablar de la capoeira desde mi lugar como actor y artista escénico, donde visualizo a la capoeira como una posibilidad para la creación escénica, es decir, una

¹ Traducido por mí

² Pedro Julio Martín Villalba nació el 15 de mayo de 1978 Albaceleste, pero reside en Sevilla, España, donde fue gracias a él que se empezó a desarrollar la Capoeira en esta zona de España.

herramienta de trabajo para la creación, una posibilidad de juego, de expresividad, de nuevas maneras de comunicación entre actores para sus procesos creativos.

Desde este punto, he ido adentrándome en el campo de la investigación académica, encontrando que las artes escénicas tampoco son un terreno inexplorado en relación a la capoeira. La capoeira ha servido para distintas investigaciones tanto en el ámbito de la danza, la música y el teatro. No obstante, lo que nos interesa más a nosotros, pese a que en tiempos actuales estas distinciones entre disciplinas escénicas cada vez son más difusas, es exponer aquellas investigaciones con una relación más centrada hacia el teatro, para poder situar en el lugar correcto esta investigación y plantear realmente un aporte significativo a la gran variedad de investigaciones existentes.

Es así como encontramos distintos postulados y teorías sobre el uso de la capoeira y su vínculo con el quehacer teatral. Investigaciones que parten desde la idea de la capoeira tanto como un entrenamiento físico para el actor, como de una fuente de estímulos. Precisamente Carvalho (1999) propone una discusión sobre la capoeira como recurso creativo para abrir posibilidades a la interpretación artística. Además, define la “roda de capoeira”, como elemento performativo-ritual y que a raíz de este se gesten procesos creativos. Por otro lado, Tavares (2002) se adentra en la investigación de la capoeira angola para darnos una propuesta de entrenamiento para el actor. También tenemos a Otani (2005), quien analiza dos espectáculos teatrales basados en Kafka³ que tiene como esencia de trabajo la capoeira. Entendemos, por el momento, que la capoeira viene siendo utilizada como una herramienta para el abordaje de estos textos literarios. Así mismo, se ha seguido utilizando la capoeira como fuente de entrenamiento actoral. En base a ello, María Brígida de Miranda (2012) propone introducir esta disciplina dentro del entrenamiento personal de los actores bajo el

³ La obra de teatro *Primus*, de la *Boa Companhia*, adaptación del cuento “Informe a la academia” de Franz Kafka, puede verse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=mAudUnuNgcM>

concepto de “diálogo físico”, pues halla que a partir de esta concepción el actor puede entender de otra manera cómo funciona su cuerpo en relación a otros actores. Siguiendo por esta línea, Mateus Schimith (2013) nos propone un uso de la capoeira desde el riesgo físico, para explorar en lo que él denomina: el estado de enfrentamiento. En donde se investiguen los miedos, que son desafiados y estimulados, precisamente, por la capoeira. Mientras que Renata Mazzei (2017), expone no solo a la capoeira, sino también el aikido, como dos fuentes de estímulos para crear procedimientos que puedan preparar al actor frente a la concepción de un espectáculo.

Por consiguiente, tenemos un panorama bastante amplio con lo que respecta al análisis de la capoeira y su relación con el teatro, y, en efecto, con el actor. Sabiendo desde ya que la capoeira es una disciplina que es capaz de albergar distintas interpretaciones, en esta investigación nos centraremos en lo que se denomina la capoeira regional y propondremos una mirada de esta desde el concepto de teatralidad, el cual definiremos más adelante, siendo conscientes de la gran variedad de definiciones que este término tiene. Para que, consecuentemente, podamos guiar la disciplina hacia un proceso creativo en el marco de una creación colectiva.

De la misma forma que el actor está en constante entrenamiento personal, así también el actor realiza un esfuerzo para poder entrar en la dinámica de un trabajo colectivo. Y es desde esta consideración que pretendo enfocarme de ahora en adelante: el trabajo colectivo del actor. Concebido, desde mi perspectiva, como un trabajo equitativo en donde el actor pone en valor tanto sus experiencias propias como las experiencias de cada uno de los intérpretes, en el proceso de creación; sea de una pieza teatral o de ejercicios para la creación escénica, donde se tiene un punto central de trabajo, una base a partir de la que se crea, en este caso: la capoeira regional. Es así como se buscará desarrollar un sentido de creación escénica del actor desde el trabajo colectivo, que cuente con una base en la capoeira regional,

desarrollando una relación con los actores, la relación con el espacio, y la relación con elementos sonoros. Finalmente, ordenaremos todas las interrogantes y hallazgos a través de los siguientes capítulos: el tema de investigación, donde se desglosará todo lo relacionado a la estructura del tema de investigación, como lo son las preguntas, los objetivos, marco conceptual, entre otros; la metodología, donde se describirá la estructura del laboratorio escénico; la teatralidad de la capoeira regional, donde expondremos los primeros hallazgos en torno a la capoeira y la teatralidad; la propuesta escénica, donde ahondaremos en las exploraciones realizadas a partir de distintos hallazgos expuestos en el capítulo anterior; y las conclusiones.



1. Capítulo 1. Tema de investigación

Como hemos podido determinar en lo anteriormente expuesto, existen actualmente una gran variedad de investigaciones en torno a la capoeira y las artes escénicas. No es novedad que se haya utilizado la capoeira como un punto de partida para el entrenamiento del actor a nivel físico, así como la implementación de esta disciplina dentro del abordaje de textos dramáticos, entre otras cosas. Es por ello que esta investigación, si bien pretende aportar herramientas para la creación escénica del actor, nos centraremos únicamente en un proceso de creación escénica a partir de la idea del colectivo, es decir, a partir de la propuesta grupal, de lo que se consideraría una creación colectiva, porque nace de los intereses del grupo y de cómo se desarrollan sus ideas en base a un tema común, en este caso, la capoeira. Dicho sea esto, hemos delimitado la investigación con el siguiente enunciado: Elementos de teatralidad de la capoeira regional para la creación escénica del actor, dentro de un proceso de creación colectiva.

Por tanto, lo que pretende esta investigación es explorar en la capoeira regional bajo el concepto de teatralidad con el fin de brindar herramientas para la creación escénica del actor. Ante todo, se investigará la capoeira regional a partir de la observación y el análisis de la técnica, los principios y formas de expresión, teniendo como fuente al grupo Sul da Bahía, escuela de capoeira en Perú con raíces en Salvador de Bahía, Brasil; así como el análisis de la ritualidad y el bagaje cultural que trae inscrito esta disciplina en su historia. Todo esto será llevado a ejecución por artistas escénicos en formación, donde se expondrán todos los conocimientos adquiridos de la capoeira regional bajo el desarrollo de improvisaciones desde la capoeira misma: desde el cuerpo, los cantos, la música, y la roda de capoeira.

1.1. Justificación

La práctica de la capoeira exige, desde mi experiencia, no solo un estado de alerta a nivel corporal, sino también una conexión a nivel sonoro e interpersonal, un estado de escucha, acción-reacción y, sobre todo, de juego. Esto despierta en mí un “estado escénico”, es decir, un estado extra cotidiano del cuerpo y mente, o como diría Barba (1990): “el trabajo extracotidiano del actor” (p. 58). A partir de esta idea surge la necesidad de experimentar en las posibilidades escénicas que puede brindarme esta disciplina y las posibilidades que puede darles a otros estudiantes de actuación o actores jóvenes que están, de manera similar a la mía, en un proceso constante de descubrimiento, desarrollo y apropiación de nuevas herramientas que despierten su nivel o sentido creativo.

En los últimos dos años he podido experimentar, gracias al grupo de capoeira Sul da Bahía, un desarrollo más amplio de mis capacidades físicas como intérprete; me refiero no solo a un acondicionamiento físico de mi cuerpo como herramienta de trabajo, sino también de mi cuerpo como un transmisor de mensajes, de intencionalidad. Es a raíz de esto que surge un interés por ver más allá del desenvolvimiento físico que esta práctica puede otorgar. Deseo brindar reflexiones sobre el movimiento, sobre la evocación de un discurso a raíz de la comunicación no verbal, la dinámica de juego que existe entre los capoeiristas, y la energía que se genera entre todos los miembros participantes de la roda de capoeira, el evento confluente de esta práctica.

Es a partir del grupo Sul da Bahía que también se genera parte fundamental de esta investigación, siendo, tanto el motor inicial y casa de aprendizaje de la capoeira regional como también siendo este el grupo que ayudó al desarrollo de la primera etapa del laboratorio expuesto en este documento. Pensando, en primer lugar, en el ambiente de trabajo que genera siempre con los nuevos integrantes, basándose en los valores de la capoeira, es decir, un

ambiente de reciprocidad continua, en la que si bien es el iniciante quien va absorbiendo ciertos conocimientos, es el alumno avanzado quién termina aprendiendo de igual forma del alumno iniciante. Además de cuidar la integridad del participante y atender también a las dificultades que pueda presentar en el desarrollo de su aprendizaje.

Por otra parte, tengamos en cuenta el siguiente cuestionamiento: ¿En nuestro desarrollo actoral, nos influenciarnos también de disciplinas propiamente latinoamericanas? El aprendizaje de la disciplina del teatro en nuestra ciudad, y en grandes partes del mundo, se ve influenciado por una gran variedad de técnicas, formas de entrenamiento, e inclusive otras prácticas artísticas, como la danza o la música, que además provienen de propuestas europeas o de América del Norte. Teniendo esto claro, parto de la capoeira como una disciplina propia de Latinoamérica, más allá de su origen africano, pues ha sido apropiada por la cultura brasileña, y ha sido llevada hacia otros países, como una manera de afirmar la identidad cultural brasileña y porque no decir, latinoamericana. Disciplina en la cual hay un desarrollo de la música y la danza, que en suma pueden brindar distintas herramientas al desarrollo teatral. En Perú existen grupos como Sul da Bahía, Nagó, Luanda, entre otros, que colaboran con una cultura de apropiación de la capoeira en nuestro país. Porque no buscar entonces, una apropiación de la capoeira vista desde la práctica escénica.

Finalmente, planteo esta investigación como una apertura a lo interdisciplinario, a la formación de actores con un desarrollo de herramientas latinoamericanas, así como el desarrollo intercultural entre la cultura brasileña como influencia a la cultura peruana, y la formación de un teatro latinoamericano más amplio y de impacto en el mundo.

1.2. Preguntas de investigación.

Como pregunta principal de la presente investigación se propone la siguiente interrogante: ¿De qué manera la teatralidad de la capoeira regional puede ser abordada, como herramienta central de creación, en un proceso de creación escénica colectiva? De esta pregunta se desprenden las siguientes: ¿Qué características constituyen a la capoeira regional como una práctica escénica?, ¿Cómo se desarrolla la teatralidad en la capoeira regional? ¿Qué características de la capoeira regional pueden ser propuestas para el desarrollo de herramientas de creación escénica para el actor?

1.3. Objetivos de la investigación

El objetivo principal de esta investigación es el de explorar en la teatralidad de la capoeira regional, como herramienta central de creación, para la creación escénica del actor en un proceso de creación colectiva. Como objetivos secundarios, buscaremos identificar las características que constituyen a la capoeira regional como una práctica escénica. Desarrollar una propuesta metodológica para indagar sobre la teatralidad de la capoeira regional. Y, finalmente, proponer un diseño de creación en base a ciertas características de la capoeira regional para el desarrollo de herramientas de creación escénica para el actor, en un proceso de creación colectiva.

1.4. Entendiendo la capoeira regional

1.4.1. Origen e historias de la capoeira

Es importante para la presente investigación entender qué es la capoeira en general, ¿es una danza, una lucha, un ritual? Solo entendiendo qué es, cómo se practica, y qué cosas exige, podremos entender la relevancia que esta disciplina puede tener en relación a las artes escénicas. La capoeira es una disciplina que ha existido desde principios del siglo XVI, que tiene una gran trascendencia histórica dentro del contexto brasileño, y se halla en discusión básica el poder plantear su origen exacto. “Unos afirman que la capoeira habría venido para Brasil traída por los esclavos, y otros consideran la capoeira como una invención de los esclavos en Brasil”⁴ (Campos, 1990, p. 17). Y si quisiéramos saber exactamente en qué año fue que llegaron los esclavos a Brasil, también nos topamos con dificultades, pues en 1890 se mandó a quemar todo tipo de documentación referente a la esclavitud negra en Brasil, como menciona Martín (2003). De lo que podemos partir, en todo caso, es de la historia oral, aceptando desde ya que será imposible recoger la información de manera histórica.

Muchos son los relatos que explican el origen de la capoeira, desde aspectos místicos, religiosos y sociales de la época. Lo que nos lleva, como mencionamos anteriormente, a no tener algún registro escrito que se afirme como la historia real del origen de la capoeira. Pero pensemos también que toda versión real dentro de la historia siempre va a estar teñida desde los ojos de quien la describe. Con relación al período de esclavitud, Campos⁵ (2006) afirma:

Los negros eran usados en los más diversos tipos de servicios: plantadores, campesinos, sembradores, moledores de caña, vaqueros, mineros, artífices,

⁴ Traducido por mí.

⁵ Graduado en Educación Física por la Universidad Católica de Salvador (UCSAL), Especialización en Metodología de la Educación Superior (UCSAL), Doctorado en Educación por la Universidad Federal de Bahía (UFBA), Capoeira Master Regional Graduado de la Academia Mestre Bimba. Tiene experiencia en Educación Física, enfocándose en Capoeira, actuando en los siguientes temas: capoeira, educación física, capoeira regional, gimnasia, actividad física y salud e historia de Educación Física y Deporte.

pescadores, labradores, caldereros, mercenarios, albañiles, alfareros, herreros; eran domésticos, pajes, guardacostas, matones, capataces, supervisores, capitanes de los matos, y hasta verdugos de otros negros.

Los esclavos estaban por todas partes en el sector urbano y rural: vivían en las calles, los mercados, puertos, residencias, palacios, molinos, senzalas, etc⁶ (p. 32).

Esto nos da a entender, que la labor del esclavo era realmente variada y ardua, por no decir sofocante, y que, por tanto, era también muy requerida. De la misma manera que, al ser muy requeridos, eran participes, de manera activa, de la sociedad de esta época. Hoy podemos entender a los esclavos como un grupo social inferior al grupo de mayor poder adquisitivo, social y políticamente, el grupo de poder hegemónico.

El ejercicio de represión de sus libertades y el tratamiento hacia ellos como el de esclavos, hacía que se presente una lucha por mantener sus tradiciones culturales y generar una respuesta ante los abusos; el nacimiento de nuevas manifestaciones culturales propias de los esclavos. De esta forma, estas nuevas manifestaciones culturales de los esclavos fueron adentrándose. Campos nos sitúa en el contexto indicado, adentrándose en el siglo XIX por medio de Soares:

En esa época crítica de la formación del Estado Nacional, como expresión combativa de la masa esclava negro-africana, que monopolizaba el trabajo en la ciudad, la capoeira fue un canal expresivo de resistencia esclava, y por eso víctima permanente de la violencia señorial y policial (...) observamos

⁶ Traducido por mí

prontamente la misma visión de la participación del negro esclavo en la formación de la sociedad brasilera⁷ (2006, p. 3).

En este punto se expone que la capoeira por mucho tiempo fue considerada por el poder hegemónico de esa época como una práctica delincencial, ilegal, y que tenía repercusiones en la gente que la practicaba. Los capoeiristas, como se les denomina a las personas que ejercen la capoeira, eran perseguidos por los policías o agentes de poder, porque estaba prohibido por la ley, alegando que era una práctica delincencial, de personas de mal vivir, asaltantes, entre otras denominaciones.

Martín (2003) menciona que incluso a partir de 1890 la capoeira toma una distinción especial, frente a personas de mal vivir y delincuentes en general. La capoeira es penalizada, y se realiza, por parte del gobierno, una campaña de combate contra la capoeira, donde se daba una pena de entre 2 a 6 meses de prisión a los capoeiristas. No fue hasta 1932, con Mestre Bimba, que la capoeira pudo ser vista desde otros ojos, a tal punto de ser asimilada como deporte oficial de la población brasileña, como esclarece Campos (2006).

La capoeira, si bien guarda distintas opiniones sobre su origen, siempre desemboca en una apropiación de la cultura brasilera. Martín (2003) expresa según experiencia de distintos Mestres en la búsqueda de la capoeira en África:

Personalmente el ilustre Profesor Edson Carneiro confirmó la presencia del berimbau en África, pero no de la Capoeira. De forma más insistente, Jesús (capoeirista amigo de él) indagó en un viaje a África y encontró berimbau, pandeiros, viola, chulas, samba de roda, y candomblé... sin obtener noticia alguna sobre la capoeira (p. 22).

Entendemos que los esclavos en la época de la esclavitud bien pudieron forjar sus instrumentos en estas nuevas tierras, desarrollar sus costumbres, religiones, rituales diarios,

⁷ Traducido por mí

entre más cosas, pero dentro de todo ello, empezaron a forjar su lucha contra la esclavitud, su lucha por la libertad, a través de lo que hoy podemos conocer como capoeira. Y es gracias a distintos Mestre; e históricamente encontramos resaltante a Mestre Bimba, creador de la capoeira regional, que se reivindicó esta práctica y se le dio un nuevo tratamiento y lugar dentro de la sociedad brasileña, adoptándola como parte de su identidad y situándola como parte esencial de su cultura, logrando que incluso miles de personas alrededor del mundo la practiquen. Incluso, acercándonos a nuestro contexto, hay más de tres escuelas de capoeira regional en Lima: Capoeira Gerais, Capoeira Luanda, Sul da Bahía, Nagó, entre otras. Y con solo mencionar a Sul da Bahía, la cual tiene sede en Lima y en Cuzco, además de tener escuelas en distintos países como Chile, Canadá, Italia, Estados Unidos, entre otros.

1.4.2. Mestre Bimba y la historia de la capoeira regional

A diferencia de la capoeira angola, en donde el origen no se le puede atribuir a una persona en específico, ni hay datos históricos que especifiquen alguna teoría sobre esta, a Manoel dos Reis Machado (Mestre Bimba), se le considera el creador de la capoeira regional. Campos (2006) menciona:

La capoeira regional es una manifestación de la cultura bahiana, que fue creada en los fines de la década de 1920 por Manoel dos Reis Machado (Mestre Bimba). Él utilizó sus conocimientos de la capoeira primitiva y de la lucha denominada batuque. La capoeira Angola es una manifestación primitiva que nació de la necesidad de liberación de un pueblo esclavizado, oprimido, sufrido y enojado. Se consolidó como una forma de resistencia, teniendo como referencia las comunidades organizadas denominadas

quilombos, que servían para proteger a los negros fugitivos. Podemos considerarla la madre de la Capoeira Regional⁸(p. 53).

De tal manera, la capoeira angola tiene distintos referentes, de los cuáles también se desprenden distintas líneas de enseñanza de capoeira angola, y cuyo representante más resaltante y quién buscó expandir este tipo de capoeira fue Vicente Ferreira Pastinha, comúnmente llamado Mestre Pastinha. Siendo este quién hizo frente a la lucha contra la persecución de capoeiristas. De igual forma, Mestre Bimba fue pieza clave en la historia para la legalización de la capoeira.

Sin embargo, el motivo principal por el cual Mestre Bimba decide crear la capoeira regional, también conocida como “Lucha Regional Bahiana”, parte de su deseo de recuperar la fuerza de la capoeira que se practicaba en su época, la cual se había vuelto en algo superficial, dejando de lado la esencia, y la cualidad guerrera de esta. Una capoeira que se realizaba en base a mímicas, contorsiones del cuerpo, dejando de lado los ataques y movimientos fuertes. Mestre Bimba quería recuperar la esencia de lucha de la capoeira, una lucha de resistencia. Siendo de esta forma la capoeira regional una de las más expandidas por el mundo. En 1932, Mestre Bimba saca la capoeira de las calles y forma su primera academia de capoeira regional, y cinco años después, en 1937, el gobierno brasileño le otorga un registro acreditando la enseñanza de capoeira en su academia y, por consiguiente, oficializando su práctica.

Uno de los legados más importantes de Mestre Bimba, fue la modalidad de enseñanza que impartió, y las secuencias de movimientos que creó para su aprendizaje. Desarrolló un modelo alumno-maestro, bajo el cual sus enseñanzas puedan perdurar en el tiempo. Además, mantuvo una estructura durante las clases que se sigue impartiendo hasta el día de hoy. Esta estructura transmitida de escuela a escuela ha logrado permanecer con los años, haciendo así

⁸ Traducido por mí

que escuelas de capoeira como Sul da Bahía; escuela de capoeira regional en Perú, puedan ser vistas como escuelas de enseñanza tradicional. Enseñanza que fue compartida a los participantes del laboratorio que expondremos más adelante.

Mestre Bimba también creó un sistema de cuerdas que delimitaban la experiencia de la persona que practicaba capoeira y de lo que podría llegar a ser, para poder, de igual forma que Bimba, entregar conocimientos a otro grupo de personas o generaciones. Uno de los hechos resaltantes de la capoeira regional se encuentra en el bautizado. Esta es una ceremonia en la cual, se le da una bienvenida oficial a la persona que empieza a practicar capoeira, siendo, desde ese momento, considerado parte del grupo donde entrena.

La capoeira empezó a expandirse por distintas partes del continente por aquellos que eran atraídos de manera especial, y que poco a poco se fueron apropiando de esta técnica. En este ámbito Perú no fue la excepción. Por lo que en nuestro país encontramos numerosas escuelas que empiezan a contagiar este arte brasileño en nuestras calles, enseñando capoeira regional. Esta no puede ser desligada de su bagaje cultural, es decir, aquel que la practica únicamente por competencias o hallarse bien físicamente no la está viviendo de verdad. Hay una comunión que buscaremos enfatizar, entre la capoeira y el sentido de colectividad, de comunidad, de familia y de su historia.

1.5. Marco conceptual

Para abordar esta investigación hemos propuesto ver la capoeira desde el concepto de teatralidad y será este el concepto principal en el cual se basará esta investigación. Por otro lado, también abordaremos los conceptos de cuerpo y creación colectiva. Para todo esto utilizaremos diversos autores que nos ayudaran a delimitar la amplitud de definiciones que estos conceptos abarcan, con el fin de encausarlos hacia una profundidad en el análisis de lo

experimentado y observado en la presente investigación. Nos valdremos de los siguientes autores: Juan Villegas, José A. Sánchez, Eugenio Barba, André Le Bretón, entre otros.

1.5.1. La teatralidad

Este concepto, actualmente, ha sido apropiado por diversos teóricos e investigadores, que reformulan su definición de acuerdo con distintas perspectivas. Tal como menciona Prieto (2009):

La teatralidad surge originalmente como enfoque analítico en el ámbito de la teatrología para abordar aquellos aspectos de las artes escénicas que las distinguen del arte literario. Poco a poco, algunos autores comenzaron a aplicar el concepto de la teatralidad a todos aquellos aspectos de la vida social que tienen características teatrales, como son las fiestas cívicas, los torneos deportivos, las campañas políticas, o los actos religiosos. La teatralidad de fenómenos como éstos radica, entre otras cosas, en la ostentación visual y acústica de signos dispuestos de forma específica para impresionar a un público determinado (p. 2).

En otras palabras, se empezó a utilizar este término para delimitar ciertos aspectos de las artes escénicas contenidas en acontecimientos que no podrían ser calificados como teatro pero que guardan ciertas similitudes, como lo son la idea de la representación, el histrionismo, la extra cotidianidad del cuerpo, entre otros. Por lo que es un término que sirve no solo desde la práctica teatral, sino también, teóricamente, para analizar conductas o realizar análisis a modo teórico de distintos acontecimientos sociales, espectáculos o como lo es en nuestro caso, la capoeira regional. Sánchez (2016) expone en base a Sennett el término

teatralidad sumándole otra capa, desarrollando una idea de teatralidad social, es decir, un análisis de la comunidad vista desde la teatralidad en todos los aspectos de la vida social:

(...) en las grandes metrópolis del siglo XVIII la vida social de las clases dominantes se desarrollaba según un modelo teatral. Salir de casa implicaba entrar en el teatro de la sociedad, y esto se agudizaba mucho más cuando se trataba de “entrar” en un contexto codificado en el que se ponía en juego el prestigio, el poder o la riqueza (p. 51).

Es decir, las personas conocen los códigos bajo los cuales se rige su relación social, o como podría expresarlo Villegas (2005), un “conjunto de teatralidades que caracterizan una determinada sociedad” (p. 18). De tal modo que su manera de actuar, de relacionarse con los otros, ya exige algo extra cotidiano, porque buscan algo en específico, en mostrarse y en mostrar algo al otro. Pensemos por un momento qué códigos se desarrollan en la capoeira, qué es lo que quiere demostrar uno frente a un otro y, por tanto, de qué manera se lo hará saber. Sumando a eso, qué elementos se utilizarán para hacer llegar su mensaje al otro, qué estados extra cotidianos del cuerpo surgirán en su comunicación, cómo saber cuándo están logrando aquello por lo que se están poniendo en juego.

Comprendamos entonces que el término de teatralidad sí nos funciona para poder aproximarnos a la capoeira regional, y para poder distinguir códigos o elementos que pueden utilizarse como herramientas en el quehacer escénico. A simple vista, cuando uno se acerca a la roda de capoeira, no puede evitar sentirse como un intruso. Desde ya, se ha generado una energía colectiva, donde todos los participantes de este encuentro están cantando o aplaudiendo, e inexplicablemente, dos personas se encuentran en el centro de un círculo, con lo que uno podría interpretar como un enfrentamiento, donde ambos se mueven al ritmo de una música, que también es generada por los miembros de este acto. Los hechos mencionados pueden ser leídos desde la teatralidad de la siguiente manera: el ritmo de la música como

generador de movimiento, la expresividad con la que se mueven los cuerpos, el conflicto como sinónimo de enfrentamiento de aquellos que se encuentran dentro del círculo, el mismo círculo, como un espacio de delimitación de un hecho espectacular.

Valdría la pena, en todo caso, observar de qué manera ha sido utilizado el término de teatralidad en nuestra América latina. Para, de esta forma, poder delimitar, reforzar, o generar otras lecturas de la capoeira regional a partir de la teatralidad. Villegas (2005) nos propone entender al teatro como un discurso: la comunicación entre personas en determinadas situaciones y donde se utilizará diversos signos para construir un imaginario social que permita comunicar el mensaje que se desea entregar. Asimismo, haya importante desarrollar una idea de teatralidad en América Latina desde la idea de un sistema cultural:

Entendemos “teatralidad” como un discurso en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo. La teatralidad social es tanto una práctica como una construcción cultural. Como práctica social constituye un modo de comportamiento en el cual los seres sociales, consciente o inconscientemente, actúan como si estuviesen en el teatro (modos de vestirse, posición en el espacio escénico, gestualidad, uso de la voz, etc.). Como construcción cultural constituye un sistema de códigos de sectores sociales que codifican su modo de percepción del mundo y su modo de auto representarse en el escenario social. Las teatralidades son portadoras de mensajes de acuerdo con los sistemas culturales de que son productos y en los cuales se utilizan (p. 18).

En consecuencia, es importante resaltar la capoeira regional como un sistema cultural el cual trae un discurso desde su contexto originario en Brasil, y que definitivamente ha cambiado a lo largo de los años, manteniendo quizá cierta esencia, pero modificándose de acuerdo al contexto en el que se encuentra, y transformándose también, de acuerdo al lugar

donde se desarrolla. En nuestro caso, nuestro país, y sus propios sistemas culturales. Además, la capoeira como sistema cultural, cumple con la idea de colectividad, pues expresa el intercambio entre individuos y la búsqueda de un bien común, estableciendo códigos de comunicación, para su expresión como práctica social. Del mismo modo, sirve como una fuente de identificación del individuo como parte de un colectivo. Y que este, a su vez, busque apropiarse de este sistema de códigos bajo los cuales se rige la capoeira, para poder expresarse dentro de ella, poder vivirla y ser parte de ella.

Por otro lado, Diana Taylor (2011), con respecto a la teatralidad, expresa lo siguiente:

Tal como sucede en el teatro, la teatralidad nos muestra que las cosas pasan como en un escenario, con participantes supuestamente en vivo; la vida parece estar estructurada alrededor de un guión esquemático, con un fin preestablecido (aunque adaptable, según las circunstancias). De manera opuesta a las narrativas, los escenarios [scenario] nos obligan a considerar la existencia corporal de todos los participantes. La teatralidad no depende exclusivamente del lenguaje articulado (narrativa) para transmitir una acción o un patrón establecido de comportamientos; los gestos, el entorno físico y los cuerpos mismos de los participantes entran en el marco teatral (p. 25).

Taylor explica que la teatralidad maneja un discurso en donde los participantes elaboran sus códigos de comunicación, bajo los cuales lograrán llevar a cabo un hecho o un objetivo, así como en el teatro se cuenta una historia, en base a la cual los distintos involucrados van a conjugarse con la finalidad de poder llevar esta historia a cabo. Partiendo de esto, todos los involucrados saben de antemano hacia dónde o, con qué fines, se están desarrollando los hechos existentes. Todo esto contiene ya una estructura, bajo la cual se rigen, y que en ocasiones puede variar, en tanto la finalidad también cambie. Además, esto tiene que verse efectuado, no puede ser simplemente expresado a un nivel narrativo, es decir,

existe un terreno en el cual las personas desarrollarán distintas acciones corporales en torno al fin establecido. Esto hace que la teatralidad pueda ser independiente de un lenguaje hablado; tanto el cuerpo, como los gestos, el entorno físico, van componiendo el lenguaje teatral.

A partir de esto, reforzamos la idea de que el término teatralidad, puede ser utilizado para analizar distintas disciplinas, no únicamente el teatro. Eso llevado a la práctica de la capoeira, nos hace ver en esta, una práctica en donde podemos delimitar un espacio en el cual cada uno de los participantes actúan frente a un fin específico, con códigos ya establecidos, y que son expresados a través de gestos, del cuerpo en movimiento, de los cantos como portavoces de una historia, y que llevan, desde su historia, una carga política que necesita ser expresada, en este caso, a través de los capoeiristas.

Es por ello, que nos basaremos en la idea de teatralidad que conciben estos autores, ya que nos ayuda a entender y abarcar la complejidad polisémica de la capoeira, concibiéndola desde su trasfondo cultural, su desarrollo colectivo, hasta su ejecución práctica como un canal de tradiciones y de forjamiento de un sistema cultural determinado.

1.5.2. El cuerpo

Con relación al concepto de cuerpo, nos interesa mucho la visión que nos otorga David Le Breton (2010), pues está constantemente enfrentándonos con la idea del cuerpo dentro de un contexto tradicional en comparación a un contexto moderno. En *Antropología del cuerpo y modernidad* lo expresa así, diciendo que: “El cuerpo de la modernidad, resultado de un retroceso de las tradiciones populares y de la llegada del individualismo occidental, marca la frontera entre un individuo y otro, el repliegue del sujeto sobre sí mismo” (p. 23). Una distinción del cuerpo como un individuo, frente a la idea del cuerpo como parte de un todo. Una visión occidental del cuerpo delimita a este como posesión de un individuo, de un

ser humano, y se coloca al frente de una visión tradicional del cuerpo, que lo considera una pieza más de todo lo que nos rodea, no lo poseemos, este ya existe, así como existen las plantas y los animales.

Pensando en que la capoeira regional parte de una cultura tradicional, donde sus orígenes se pueden remontar a las sociedades africanas, podríamos considerar que en la capoeira se ubica también una lucha, entre mantener una lectura del cuerpo según su contexto actual, una visión occidentalizada, o mantener sus raíces, viendo al cuerpo desde un conocimiento tradicional afrobrasileño:

La palabra cuerpo puede existir en muchas sociedades africanas, pero su sentido difiere de un lugar a otro. En las sociedades rurales africanas la persona no está limitada por los contornos del cuerpo, encerrada en sí misma. Su piel y el espesor de su carne no dibujan las fronteras de su individualidad. Lo que nosotros entendemos por persona es concebido en las sociedades africanas como una forma compleja, plural (Le Breton, 1995, p. 24).

De igual manera que la capoeira regional puede ser leída desde distintos aspectos debido a su complejidad, también podemos hacer una lectura de cómo se trata el cuerpo en la capoeira regional desde distintas concepciones: podemos ver al cuerpo como una herramienta de trabajo para adquirir capacidades físicas, o bien podemos valernos de la historia de la capoeira para descifrar un cuerpo más allá de lo que podemos observar tangiblemente. El cuerpo en la capoeira regional, al igual que la disciplina misma, habita en la complejidad y pluralidad de sentidos. Es por ello que elaboraremos una lectura del cuerpo que se base en la construcción cultural que trae la capoeira a través de su historia, y formularemos a partir de ella una posibilidad de ser llevada hacia la creación escénica.

Me interesa, por otra parte, analizar la manera en que son tratados los cuerpos en relación a las exigencias físicas que se desarrollan en la capoeira regional. Las

interpretaciones anteriores sobre qué cuerpo estamos viendo en la capoeira nos ayuda a su vez a pensar en el tipo de exigencias que se presentan entre el capoeirista y el actor, y cómo eso puede verse reflejado en la destreza con la que pueden dominar sus disciplinas. Un cuerpo que está continuamente sometido a ejercicios físicos, de repetición constante para el apropiamiento, y de movimientos precisos, certeros, con exigencias en el equilibrio, la agilidad, la coordinación, entre otras cosas. Por su lado, Grotowski (1992) nos presenta, con relación al cuerpo del actor, cómo es que este debe enfrentarse a los ejercicios físicos dentro de un entrenamiento y como estos deben actuar en ellos:

Los ejercicios son ahora un pretexto para trabajar en una nueva forma de entrenamiento. El actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos personales. El actor no debe preguntarse ya: ¿cómo debo hacer esto?, sino saber lo que no tiene que hacer, lo que lo obstaculiza. Tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos (p. 94).

Los ejercicios, según Grotowski, son una vía por la cual se pueden descubrir nuevas formas de entrenamiento actoral. Y en ellos, el actor está en la posibilidad de vislumbrar su desenvolvimiento escénico, confrontándose a los obstáculos que se le presenten al momento de ejecutar los ejercicios, y las resistencias que pueda encontrar en su propio cuerpo para poder ejecutarlos. La finalidad de todo ello: poder corregirse, ser autónomo en su entrenamiento, y tener la capacidad de identificar aquello que no le ayuda, que lo entorpece en su labor creativa. Todo ese proceso personal, requiere de una capacidad de adaptabilidad del cuerpo del actor.

Así como en la capoeira, hay una adaptabilidad del cuerpo para responder ante las propuestas generadas por los compañeros y las exigencias establecidas por el entrenamiento

de la capoeira, en donde uno de los obstáculos más grandes que se presentan es el cansancio y los límites físicos de cada persona que empieza a entrenar capoeira. Y de esta forma, poder generar en quien lo ve cierta atracción hacia lo visible; un cuerpo que atrae al espectador hacia lo desconocido. Un cuerpo que es capaz de ser maleable, fuerte, resistente y desafiante. Barba (1990), sobre este sentido del cuerpo, esclarece lo siguiente:

Un cuerpo-en-vida es más que un cuerpo que vive. Un cuerpo-en-vida dilata la presencia del actor y la percepción del espectador. Frente a ciertos actores, el espectador es atraído por una energía elemental, que lo seduce sin mediaciones, aún antes de que haya descifrado cada una de las acciones, se haya preguntado sobre su sentido y lo haya comprendido. Para un espectador occidental, esta experiencia es evidente cuando observa a actores-bailarines orientales de quienes, frecuentemente, casi desconoce su cultura, sus tradiciones y sus convenciones teatrales. Frente a un espectáculo del que no puede comprender plenamente su significado, y del que no sabe apreciar en forma competente su ejecución, el espectador se encuentra de repente en la ignorancia. Pero en este vacío debe admitir que, a pesar de todo, existe una fuerza que amarra su atención, una “seducción” que precede a la comprensión intelectual. Seducción y comprensión no pueden sobrevivir mucho tiempo la una sin la otra: la seducción sería de corta duración, la comprensión adolecería de interés (p. 54).

Barba (1990) realiza una distinción en lo que podemos entender un cuerpo que está preparado para mantener una “presencia”, en comparación a un cuerpo cotidiano. Lo que hace especial a este cuerpo-en-vida es justamente una dilatación de la persona, del actor; es decir, quien observa al actor puede vislumbrar de manera evidente aquellas tensiones que habitan en el cuerpo de cada uno, pero son imperceptibles en nuestro día a día. Esto, sin

tenerlo en consideración de manera consciente, funciona más bien como una especie de atracción, y cuanto más lo mira, más se siente atraído. Aun no sea completamente consciente de qué es lo que está presenciando.

Una experiencia similar, desembocó en mí, cuando tuve mi primer acercamiento con la capoeira: esa seducción y compresión inconclusa, como si se tratase de esos actores-bailarines de los cuales habla Barba. ¿Qué semejanzas habitan en el cuerpo del actor y el cuerpo del capoeirista? El cuerpo-en-vida, el cuerpo dilatado mencionado por Barba, podría expresarse en ambos: el cuerpo del capoeirista y el cuerpo del actor, a través de la búsqueda constante del juego del equilibrio, las oposiciones y la lucha de los límites físicos. Son estas las consideraciones que, por lo menos, yo encuentro evidentes al momento de establecer una “presencia”, tanto en el capoeirista como en el actor: la capacidad de juego, el expandir o reducir nuestras acciones frente a lo que consideramos nuestro cotidiano, la búsqueda de un estado extra cotidiano del cuerpo.

Establecemos, consecuentemente, que el cuerpo en la capoeira, desde la mirada de un cuerpo no individualizado, más bien, un cuerpo como parte de un todo, de un sistema cultural, de un colectivo, establece ciertos códigos de comunicación que le sirven para expresar un discurso, una confrontación, un juego físico, entre otras cosas. Este cuerpo, llevado hacia una lectura en torno a las artes escénicas, nos puede mostrar un camino en la búsqueda de estos elementos de teatralidad en la capoeira regional. Una teatralidad donde el cuerpo simboliza, así como expresa y seduce a quien lo observa.

1.5.3. La creación colectiva

En la presente investigación buscamos enlazar la idea de teatralidad presente en América latina, específicamente, desde la mirada de las culturas tradicionales, junto con la idea del cuerpo colectivo, el cuerpo visto no como un individuo, más bien como parte de un todo, de un grupo. Y para poder explorar y llevar estas ideas hacia la creación de una propuesta escénica, es importante enlazar todo ello, no a través de un texto dramático definido, o reelaborar un espectáculo teatral ya existente. En lugar de ello, buscamos construir un grupo, y que sea este quien le dé un sentido propio a los códigos que delimitan la práctica de la capoeira regional, bajo los cuales puedan construir un producto escénico que tenga como herramienta central de creación a la capoeira regional.

Es de esta manera que resulta importante establecer qué premisas serán necesarias para poder entender a este grupo humano como un colectivo, qué maneras tienen de comunicarse, de elaborar sus ideas para en conjunto producir la propuesta escénica a la que se desea llegar. Para ello se buscó establecer vínculos en el trabajo desarrollado en el laboratorio, con lo que se determina como una creación colectiva. Es importante resaltar que el laboratorio formulado para la presente investigación se vale mucho de este término, pero no para desarrollar propiamente una creación colectiva, sino tomar los principios de la misma para establecer los vínculos del trabajo colaborativo entre los actores y concebirlas como creadores del proceso. La idea de creación colectiva abordada como concepto tiene influencias de distintas investigaciones sobre el actor, su entrenamiento y maneras de abordar un proceso creativo. Sobre ello, Grajales (2013) nos cuenta cómo el teatro de creación colectiva empieza a surgir en Colombia:

El nacimiento del nuevo teatro en Colombia cuenta con la influencia de

grandes autores de otros países que se han preocupado por investigar para que el teatro encuentre teorías y técnicas propias. Autores como Bertolt Brecht, Konstantin Stanislavsky, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Augusto Boal, entre otros (...) Se hace del teatro una verdad donde la investigación es el punto neural, el punto de salida y el punto de llegada. (...) Este es el punto de partida de un trabajo que culmina en llevar la obra a escena (pp. 170-171).

Existe una gran variedad de autores que, a raíz de sus investigaciones, han logrado establecer técnicas que han ayudado al trabajo del actor, y a encontrar otras maneras de entender al teatro. Y es a partir de esta incesante búsqueda de nuevas lecturas que se va dando un teatro donde lo esencial radica en la investigación, que busca resultados, pero no los impone como el fin del proceso; más bien resulta ser el inicio de nuevas interrogantes a ser respondidas. Un producto que puede llegar a tener resoluciones claras, pero puede seguir siendo reelaborado o re significado, según qué lecturas se le pueda estar dando a ese producto y por parte de quiénes.

De la misma manera, en el presente trabajo, partimos de la investigación y de la búsqueda de nuevas técnicas o herramientas para el teatro, herramientas que sirvan para poder contar una realidad, o expresar nuevas visiones sobre la manera de hacer teatro o abordar procesos de creación. Un teatro que no se base únicamente en entretener, sino en intervenir un contexto y que logre cuestionar a quien vea el producto y quienes lo elaboran, qué están tratando de decir, por qué se expresan de esa manera, qué puedo aceptar o rechazar de lo que estoy viviendo o haciendo. Y que estas nuevas herramientas puedan ser generadas desde el grupo, desde la creación colectiva. Rubio (2011) realiza una entrevista a Enrique Buenaventura, donde este último expresaba sus ideas sobre lo que es un grupo de teatro y que a partir de este debe ser ejecutada una creación colectiva:

Un verdadero trabajo de creación colectiva no puede ser encarado más que por un grupo (...), un verdadero trabajo de creación colectiva puede durar seis meses o puede durar un año. A veces hasta dos años se trabaja una obra de creación colectiva, en cuanto a la investigación, la búsqueda de materiales, la construcción de una estructura, los ensayos, puede llevar un tiempo, el tiempo que necesite (...) Pero un grupo independiente lo puede hacer, en general. Entonces, esto es una condición para el trabajo colectivo, para el trabajo metodológico, etc. Otra condición es que el grupo acumula experiencias. No sólo acumula experiencias (...) se sistematiza esta experiencia, y en algunos casos hasta llega a teorizarla con cierto rigor (p. 48).

Nos encontramos frente a la idea de la creación colectiva como un proceso extenso, dependiendo de las necesidades que vayan surgiendo en el proceso. En este punto nos enfrentamos a una disyuntiva, debido a que nuestra propuesta investigativa sí fue delimitada con un tiempo anticipadamente, esto debido a la disponibilidad de las personas involucradas y los plazos permitidos para la entrega del presente documento. Pero es importante rescatar también que, a diferencia del trabajo expresado por Buenaventura, en el que claramente adjunta hechos tales como la construcción de una estructura o la búsqueda de materiales o dispositivos, y la elaboración compleja de una pieza teatral, nuestra búsqueda va en relación a herramientas de creación escénica, más que a la elaboración de una pieza teatral.

Esto no descarta que pudimos haber necesitado en el camino de estos hechos, como podría serlo el adquirir materiales, como se podría considerar a los instrumentos. Pero considero que en el tiempo que se le pudo otorgar al laboratorio de creación escénica, se indagó, se exploró, y se logró obtener resultados acordes a lo explorado en la presente investigación. Así también acumular las experiencias de cada uno de los participantes, lo que

nos llevó a poder elaborar y definir ciertos ejercicios, como un punto de partida para poder seguir ahondando en un futuro:

Con cualquier metodología, la creación colectiva se basa en la improvisación a condición de que ésta no sea utilizada para comprobar, corroborar, mejorar o adornar la concepción, las ideas o el plan de montaje del director. A condición de que se la reconozca -de hecho y de derecho- como el campo creador de los actores y de que se la acepte como antítesis de los planes de la dirección en el juego dialéctico del montaje. Parece necesario aclarar que la creación colectiva tiene por objeto reivindicar lo colectivo en contra de lo individual en nombre de cualquier ideología política o concepción filosófica o sociológica (Buenaventura, 1985, p. 1).

La creación colectiva va forjando su camino en el proceso, de la mano de sus integrantes, del grupo. Quien dirige al grupo no puede mostrarse autoritario, más bien, debe ir amoldándose y generando la ruta, al igual que los actores, a partir de sus experiencias. Son ellos quienes tienen en su trabajo, el eje de la creación escénica. Es a través de ellos que se gestarán las posibles herramientas y sobre todo reivindicar el trabajo colectivo.

Con respecto a lo expresado anteriormente, es valioso poder concebir la capoeira como un espacio de grupo, y el desarrollo del cuerpo como una parte de este, más que ver a un ser individualizado. Juega un rol importante el poder englobar estas ideas a través de la creación colectiva, entendiéndola también como un proceso de grupo, donde cada una de las partes involucradas son vitales en el conjunto. Y que eso no quita que haya particularidades o descubrimientos personales. Es más, todo ello se vuelve un aporte valioso al trabajo en el laboratorio y a la investigación.

2. Capítulo 2: Metodología

Para poder abordar la capoeira regional desde la práctica escénica encontré necesario partir desde la mirada del observador, así como de elaborar un espacio de experimentación, el cual será denominado como laboratorio. Es fundamental realizar este proceso para la investigación porque apoya al desarrollo y la comprobación de la propuesta planteada: el uso de elementos teatrales de la capoeira en el trabajo colectivo. Este laboratorio buscó desarrollar en los participantes un conocimiento y apropiación de la capoeira regional, desde entrenamientos con la escuela de capoeira Sul da Bahía, así como de información brindada oralmente por el maestro de la misma. Esto para, consecuentemente, experimentar y crear dinámicas a partir de sus conocimientos sobre la capoeira regional.

Tomando como base de laboratorio a la capoeira regional, se plantearon como puntos de partida cuatro elementos: la música y los cantos, la lucha, y la roda de capoeira. Estos elementos fueron divididos de esa manera para tratar de abarcar los aspectos complejos de la capoeira regional. Estas divisiones engloban lo que se utiliza en la práctica de esta disciplina.

Por un lado, la música y los cantos engloban a los instrumentos que se utilizan en la capoeira, cómo se utilizan y para qué, de la mano de los cantos que se realizan, qué significados traen, como también con qué finalidad se elaboran. Por otro lado, la lucha engloba la idea de enfrentamiento, así como los discursos que se evocan, y la capacidad de los cuerpos de adquirir otros significados. Finalmente, la roda de capoeira engloba la relación entre la lucha y la música y los cantos, así como la idea del ritual donde todo confluye. Los elementos fueron reformulados hacia la práctica escénica de acuerdo al desarrollo de la investigación y lo observado por mí.

2.1. Planteamiento del laboratorio

El laboratorio se vio dividido en dos etapas. La primera etapa consistió de un primer contacto con la capoeira: conocimiento y apropiación de la disciplina, que sirvió en primera instancia como acondicionamiento físico y cultural de la capoeira por parte de los participantes. Donde se buscó que estos puedan asimilar conocimientos básicos sobre la capoeira regional, apropiarse de estos conocimientos y utilizarlos como un punto de partida para la creación.

La segunda etapa fue la del desarrollo de la de creación y experimentación a partir de la capoeira regional donde, como se mencionó anteriormente, se buscó que sean ciertos elementos de la capoeira regional los que puedan ser desarrollados hacia la creación escénica. Los puntos de partida para esta exploración se dieron a partir de los ejes desarrollados en la primera etapa del laboratorio: la lucha, la música y los cantos, y la roda de capoeira.

El laboratorio, parte fundamental de esta investigación, fue el medio por el cual se pudo explorar y observar distintos elementos de teatralidad presentes en la capoeira regional. Estos fueron puestos en juego por los participantes del laboratorio, junto con quienes fuimos elaborando el curso de este y obtuvimos como resultado distintos ejercicios, como propuesta de herramientas para la creación escénica.

El laboratorio contó además con un registro audiovisual en ambas etapas y tuvo un desarrollo de cuatro y catorce sesiones, en la primera y segunda etapa, respectivamente. De igual forma, se continuó trabajando con la apropiación de la capoeira regional por parte de los participantes durante la segunda etapa.

2.1.1. Primera etapa

Se elaboraron cuatro sesiones, dos veces por semana en las cuales los participantes aprendieron las bases de la capoeira regional: movimientos principales, dinámicas de juego, ritmo y movimiento; así como la historia de la capoeira, su origen y el sentido de su práctica tanto dentro de su contexto de origen, así como su práctica el día de hoy. Para ello, se escogió como guía de enseñanza al profesor César Luna Hedjan y a la escuela cultural de capoeira Sul da Bahía (escuela donde él mismo instruye) debido a que su metodología de enseñanza se basa en el aspecto de la técnica para la lucha, además de integrar esta técnica de la capoeira en general, con disciplinas como la danza, la música y el aspecto histórico-cultural de la capoeira, sea de cualquiera de sus tres vertientes: capoeira angola, regional o contemporánea.

Para los aspectos de la investigación, se le pidió al profesor César Luna enfocar las sesiones hacia la capoeira regional, vertiente específica de la disciplina a investigar, con el fin de que los participantes puedan apropiarse de la técnica y reconocer en ellos mismos las capacidades de abordar una creación desde la capoeira misma. El desarrollo de las sesiones se realizó en el mismo establecimiento donde el profesor enseña a sus alumnos. Esto con la finalidad de que los participantes del laboratorio puedan tener una experiencia no solo de su propio aprendizaje, también una experiencia compartida con alumnos más avanzados y que los ayuden a desenvolverse mejor en la práctica de la disciplina.

En esta primera etapa se buscó que el participante pueda tener un conocimiento teórico de la capoeira regional atendiendo a las siguientes interrogantes:

- ¿Qué es la capoeira?
- ¿Qué tipos de capoeira existen?
- ¿Cuál es el origen de la capoeira?
- ¿Cómo se desarrolla la capoeira regional?

- ¿Cómo funciona la música dentro de la capoeira?
- ¿Qué se entiende por “roda de capoeira”?
- ¿Qué otras manifestaciones culturales son asemejadas a la práctica de la capoeira?
- Entre otras

Estas preguntas son importantes plantearlas a los participantes del laboratorio ya que en tanto tengan más claro lo que están entrenando, de donde proviene la técnica que aplican, podrán significarla y ejecutarla de una manera más personal. Apoyando a que el participante pueda evidenciar estos conocimientos en la ejecución práctica de la capoeira regional, abarcando la técnica y los principios básicos de movimiento, conciencia del ritmo, música y cantos, y desenvolvimiento dentro de la roda de capoeira. De esta forma, ayudar a que el participante profundice en la relación de la capoeira con su trabajo propio como artista escénico, y, por otro lado, que los participantes desarrollen una visión completa de la capoeira y pueda identificarse con las capacidades para desarrollar un proceso creativo. Podemos encontrar los contenidos de cada sesión en el siguiente cuadro:

Primera etapa de laboratorio	
Sesión 1	Temas a trabajar: ¿Qué es la capoeira? Origen de la capoeira. Movimientos básicos: la ginga, 1era esquivada, 1er ataque. ¿Qué es la roda de Capoeira?
	Desarrollo de la sesión: Calentamiento grupal. Estiramientos. Bienvenida a los participantes. Enseñanza colectiva. División en parejas. Ejercicios individuales. Roda de capoeira.
	Observaciones: El entrenamiento, desde el calentamiento hasta el final de la sesión fue exigente/retador para los participantes. Se presentaron ciertas dificultades para realizar los movimientos básicos, sobre todo con respecto a la coordinación y la postura del cuerpo.
Sesión 2	Temas a trabajar: Movimientos básicos: martelo, esquivada, aspa de molino, secuencias de movimientos. Cómo entrar a la roda de capoeira. Los aplausos y los cantos
	Desarrollo de la sesión: Calentamiento grupal. Estiramientos. Enseñanza colectiva. División en parejas. División del espacio de trabajo. Roda de capoeira.

	Observaciones: Se reforzó lo trabajado en la sesión anterior. Se buscó mayor fluidez de la ginga. La participación en la roda fue mayor. Algunos de los participantes han interiorizado mejor la fluidez del movimiento con el ritmo de la música
Sesión 3	Temas a trabajar: Movimientos: queixada, cocorinha, quebrada, armada, barrida, roles. Otras manifestaciones culturales: Danza macúlele. ¿Por qué la música?
	Desarrollo de la sesión: Calentamiento grupal. Estiramientos. Ginga. Macúlele. Movimientos de ataque y defensa. Entrenamiento de técnicas por pareja. Roda de capoeira.
	Observaciones: Los participantes ya tienen mejor conciencia de los movimientos básicos, pero falta desarrollar los otros movimientos dentro de la roda. Para mejorar su confianza han participado dentro de la roda tanto con avanzados, como entre ellos mismos y además cada uno ha salido a jugar con el profesor.
Sesión 4	Temas a trabajar: Movimientos: queixada, cocorinha, quebrada, armada, barrida, roles. Secuencias de creación propia. El perfil de un capoeirista. ¿Qué se quiere manifestar con la capoeira? Diferencias entre la capoeira regional y la capoeira angola.
	Desarrollo de la sesión: Calentamiento grupal. Estiramientos. Ginga. Movimientos de ataque y defensa. Entrenamiento de técnicas por pareja. Cantos. Roda de capoeira.
	Observaciones: Hay un mayor disfrute de la capoeira, hay más seguridad en los movimientos básicos. Por momentos aún se pierde el ritmo dentro de la roda, pero lo recuperan rápidamente. Hay cierta pasividad para entrar a jugar, pero cuando se entra se esfuerzan por aplicar lo aprendido en la sesión.

(Cuadro 1)

2.1.2. Segunda etapa

En la segunda etapa se desarrollaron catorce sesiones, dos veces por semana, donde los participantes expusieron sus experiencias en torno a la capoeira regional y exploraron en base a improvisaciones, distintos elementos escénicos de la capoeira regional. Se tuvieron como base los siguientes ejes: la interacción y animalidad de los cuerpos como medio para una construcción corporal escénica, la construcción/configuración del espacio, y la música y cantos de la capoeira regional como motores de una acción y desarrollo de una historia. Estos ejes nacieron producto de los ejes planteados durante la primera etapa: la música y los cantos, la lucha, y la roda de capoeira. Los ejes de la presente etapa se dieron a partir de un diálogo con los actores sobre sus experiencias durante la primera etapa del laboratorio.⁹

⁹ El diálogo con los participantes del laboratorio puede encontrarse en los anexos como Grabación 1.

Esta etapa del laboratorio fue dirigida por mí, el investigador, donde apliqué el concepto de teatralidad formulado desde determinados autores, el bagaje histórico y cultural de la capoeira regional, y la memoria y tradición de la capoeira. Guie las improvisaciones en base a las temáticas ya antes mencionadas como también de ideas que surgieron a partir de las experiencias de los participantes, a qué les remiten ciertas posturas o movimientos o a qué les remiten los orígenes de la capoeira, cómo podrían enlazarlo con algún contexto actual, etc. Algunos ejemplos de temáticas que se expusieron fueron: la lucha de los hombres esclavizados, las cualidades de un capoeirista: la viveza/malicia/travieso, cómo eran los Mestres de capoeira, las canciones como experiencias de vida desde la capoeira, el sentir de los capoeiristas, el lugar donde se desarrolló la disciplina: la Amazonía, la animalización: el mono, el jaguar, etc. Estos ejemplos fueron propuestos tanto por mí como por los participantes del laboratorio.

Desde ello, se buscó que los participantes hallaran en la capoeira regional una herramienta para la creación escénica. De igual forma, que los participantes desarrollen escenas con fluidez y creatividad a partir de lo asimilado en la primera etapa del laboratorio. Y que puedan comulgar sus conocimientos actorales con la técnica y los principios de la capoeira regional.

El siguiente cuadro muestra como fueron llevadas a cabo las sesiones:

Segunda etapa de laboratorio			
	La interacción y animalidad de los cuerpos como medio para una construcción corporal escénica	La construcción/configuración del espacio escénico	La música y cantos de la capoeira regional como motores de una acción y desarrollo de una historia.
Semana 1	Desestructuración de los movimientos de la capoeira		

Semana 2	Secuencia personal de movimientos Ejercicios de “encaje”	Linealidad y circularidad en las secuencias personales	
Semana 3	Construcción de una corporalidad animal.	Construcción del espacio a partir de la roda de capoeira	
Semana 4	Puntos de apoyo desde la corporalidad del animal	La selva como espacio imaginario	Canciones seleccionadas para la sesión
Semana 5		Construcción de una historia a partir de las canciones seleccionadas	Análisis de canciones seleccionadas Enseñanza del instrumento(berimbau)
Semana 6	Secuencias colectivas.	Construcciones circulares en el espacio de exploración	Apropiación de la música como generador de sus movimientos
Semana 7	Recopilación de los ejercicios explorados	Recopilación de los ejercicios explorados	Recopilación de los ejercicios explorados

(Cuadro 2)

2.1.3. Los participantes

Es importante mencionar que, para poder llevar a cabo este laboratorio, se buscó que los participantes ya hayan tenido una formación física previa, de manera tal que los ejercicios y dinámicas propuestas tanto por el profesor César como las planteadas por mí pudieran ser asimiladas y desarrolladas de mejor manera.

El grupo está conformado por ocho artistas escénicos en formación: seis actores, una bailarina y un capoeirista con nociones de actuación y expresión corporal. Opté por incluir a una bailarina, ya que tiene otro tipo de conocimientos en relación a la espacialidad y el movimiento dentro del espacio escénico, llevada de la mano con el ritmo; y recordemos que en la capoeira se juega mucho con la música, el movimiento y la danza. Preferí también

incluir a un capoeirista joven, como participante retador, es decir, que pueda incentivar a la fluidez y el constante trabajo de la disciplina en los otros participantes. En tanto los participantes se sintieron más seguros con lo que saben, mejor se desarrollaron las exploraciones en esta etapa del laboratorio. Además, este capoeirista cuenta con nociones de actuación y expresión corporal, lo que hace que no haya un retraso con sus conocimientos en relación a la práctica teatral o artística. Me pareció importante que tanto la bailarina como el capoeirista puedan explorar en sus conocimientos de la mano de los actores para el desarrollo de la creación escénica. Eso, a mi parecer, potencia el trabajo colectivo, dándole un aporte interdisciplinario a la exploración, yendo en relación a los distintos elementos presentes en la capoeira regional.

Por último, se hallan los seis actores que cuentan con una experiencia mínima de cuatro años, con relación a la práctica y a su formación teatral. Gracias a la apertura de todos los participantes y la comunión de sus distintos conocimientos fue que esta etapa se desarrolló de manera positiva para el diseño de herramientas de creación en base a elementos de teatralidad de la capoeira regional.

3. Capítulo 3: La teatralidad de la capoeira regional. Primera etapa del laboratorio

Para poder llevar a la práctica la capoeira como herramienta central de creación en un laboratorio de exploración escénica, se realizó, antes que nada, un primer acercamiento a esta disciplina. Este acercamiento lo definiremos como “Primera etapa de laboratorio”, y constó básicamente de un primer contacto con la capoeira; para tener conocimientos generales de esta y poder apropiarse de su técnica base. Además, sirvió, en primera instancia, como acondicionamiento físico y cultural de los participantes sobre la capoeira regional. En paralelo a esta primera etapa de laboratorio, se desarrolló una observación sobre lo que se podría considerar teatral, dentro de la capoeira regional. Otorgando un análisis de la disciplina desde los conceptos explicados anteriormente en la presente investigación: teatralidad, cuerpo y creación colectiva. Dando como resultado tres ejes de trabajo: la lucha, la música y los cantos, y la roda de capoeira. Se dividió de esta manera porque en estos tres ejes se resalta lo que se trabaja en la capoeira: una demanda exigente del trabajo físico de los capoeiristas, así como el cuerpo como medio de expresión de juego, habilidad y comunicación; la música y los cantos, como la tradición y la historia; y la roda de capoeira, como el ritual confluyente, el espacio tangible de colectividad. Un todo que expresa lo que es capoeira de manera concreta ante los ojos de un externo.

En primera instancia, se elaboró un cuadro general (cuadro 1), en donde se presenta lo trabajado durante cada sesión, cómo se desarrollaron y algunas observaciones, y más adelante, se continuaron planteando observaciones referentes a los tres ejes en los que se enfocó esta primera etapa de laboratorio. Esta primera etapa de laboratorio constó de cuatro sesiones intensivas, durante dos semanas con un número de ocho participantes, que compartieron las sesiones con alumnos de la Escuela Cultural de Capoeira Sul da Bahía (ECCASDB) y siendo guiados por el profesor César Luna Hedjan, capoeirista con grado de

Profesor formado, quién enseñó a los participantes del laboratorio las premisas básicas de la capoeira regional y ayudó a su correcto desenvolvimiento.

Los participantes aprendieron las bases de la capoeira regional: movimientos principales, dinámicas de juego, ritmo y movimiento; así como la historia de la capoeira, su origen y el sentido de su práctica tanto dentro de su contexto de origen, así como su práctica el día de hoy. Fue muy importante que, en el desarrollo de cada sesión, en las dinámicas de pareja, los participantes hayan podido trabajar, tanto entre ellos, como con los alumnos del profesor César, debido a que esto les otorgaba a los participantes un mejor aprendizaje respecto a la buena ejecución de los movimientos, afinaba sus reacciones, y los ponía en un mayor estado de alerta con relación a su compañero, además de significar un reto para cada participante el poder realizar cada ejercicio con una correcta ejecución.

La importancia del manejo de la técnica en los movimientos de la capoeira, radica en que esto potencia la apropiación de la disciplina, en primer lugar, de su parte práctica, y segundo, porque puede ser utilizado para profundizar en sus significados, de cómo estos movimientos, correctamente ejecutados, son parte de un código, de un sistema de comunicación entre capoeiristas, que puede servir como sistema de comunicación dentro de una creación escénica.

De la misma manera, los alumnos del profesor César trabajaron en potenciar los aprendizajes de los participantes del laboratorio. Esto debido a la dinámica alumno-maestro, es decir, aquél que tiene mayor experiencia en la capoeira, en su dominio, tiene la posibilidad y el deber de enseñar y ayudar al que recién está aprendiendo o tiene dificultades para asimilar los ejercicios y las enseñanzas en general. Es un proceso continuo de aprendizaje, asimismo, cíclico, puesto que una persona que recién aprende puede llegar a adquirir mayor habilidad que los alumnos más avanzados en otras destrezas que se desarrollan en la capoeira, haciendo que estos últimos, aprendan a su vez de los recién integrados. Cada capoeirista

tiene, al igual que cualquier persona, distintas habilidades que ayudan a potenciar su nivel de capoeira, algunos son más hábiles en memorizar secuencias de movimientos y su correcta ejecución, algunos son mejores al momento de ejecutar los movimientos en la roda, otros tiene mejor flexibilidad, otros mayor fuerza en los ataques; mientras que otros entienden mejor como expresar su juego, habilidades para el canto, para tocar instrumentos, entre tantas cosas que se trabajan en esta disciplina.

Resaltamos para esta etapa, la importancia de apropiación de la técnica de la capoeira, es decir, entender la capoeira regional desde la práctica, para poder enlazarlo a los conocimientos teóricos, es decir, profundizar en sus significados. A partir de ello, podremos vislumbrar elementos de teatralidad presentes en la capoeira regional. En segundo lugar, experimentar las formas de transmisión de conocimiento como una prueba de los códigos que se manejan para una buena comunicación dentro de este grupo, y también de los procesos que elabora cada uno para poder llegar a desenvolverse en esta disciplina y comunicarse con sus otros compañeros, demostrando sus capacidades de juego, sus habilidades musicales o sus intencionalidades dentro de la roda, así como aprender los procedimientos para entrar en esta teatralidad que se va tejiendo en la capoeira regional. Por consiguiente, profundizaremos a través de los siguientes ejes, cómo se expresa la teatralidad en la disciplina misma y cómo la adoptan los participantes.

3.1. La teatralidad en la lucha

La teatralidad en la lucha se puede establecer a partir de los códigos que desarrollan los cuerpos en movimiento. Los capoeiristas delimitan sus habilidades e intenciones a través de los movimientos. Con respecto a los movimientos aprendidos durante la primera etapa, se aprendieron movimientos básicos, como la ginga. Sin este movimiento no hay comunicación

en la capoeira. La ginga es la base de todo capoeirista. Observamos que este movimiento otorga estabilidad, equilibrio, y es un movimiento del cual se desprenden gran variedad de ataques o defensas de la capoeira, además de los movimientos acrobáticos. Se podría describir a la ginga como un balanceo de lado a lado, en donde, dependiendo del lado de apoyo, se coloca el antebrazo frente al rostro, a modo de defensa ante un posible ataque. Podemos entenderla mejor de la manera en que la expresa Martín (2003):

Así, conviene hacer hincapié en que es un movimiento ritmado, de balanceo de todo el cuerpo, que acompaña al son del berimbau siempre. Nace de la cintura y se propaga a las extremidades... y se prende en todo momento tener una separación entre los pies, que permita el equilibrio perfecto para la ejecución ágil de todo movimiento (p. 71).

Podemos leer la ginga, como el punto inicial que establece una comunicación entre los individuos. Este movimiento que termina siendo un reflejo propio; me visualizo en el otro, me reconozco y reconozco lo que estoy haciendo: a partir de eso nace la comunicación.

Fue interesante observar también que, siendo el movimiento básico de la capoeira, presentó gran número de dificultades en los participantes del laboratorio. Poniendo en consideración lo expuesto en el anterior párrafo, podríamos considerar un símil en lo que significa aprender un nuevo idioma y poder llevarlo a cabo con fluidez. Y una vez que fue asimilado, se halló la sincronía del movimiento a manera individual y a manera colectiva, es decir, la ginga mal ejecutada, confundía al compañero con quién “gingavas”; una ginga bien ejecutada, establecía un ritmo continuo, marcaba una pauta en la pareja. El dominio de esta fue fundamental para que pudieran desarrollar otro tipo de movimientos, y con fluidez entre varios movimientos, recordando que la ginga actúa además como punto de equilibrio no solo físico, también como punto de equilibrio en la comunicación:

El elemento común de las imágenes de actores y bailarines de diferentes épocas y culturas es el abandono de un equilibrio cotidiano en favor de un *equilibrio precario* o extracotidiano. La búsqueda de un equilibrio extracotidiano exige un mayor esfuerzo físico; pero es a partir de este esfuerzo que las tensiones del cuerpo se dilatan y el cuerpo del actor nos parece ya vivo antes de que el actor empiece a *expresarse* (Barba & Savarese, 2010, p. 119).

Observemos que, en la gínga, la postura se halla en un punto de equilibrio extracotidiano, pues son otras las tensiones que ejerce el cuerpo para mantener al cuerpo en equilibrio en un estado cotidiano, como lo sería estar de pie erguido con los brazos pegados a los lados. La postura de la gínga ya exige al cuerpo otro tipo de tensiones musculares para poder mantenerse en equilibrio. Y es a raíz de esta postura que tenemos posibilidades de movimiento, de un cuerpo vivo. Ahora, lo interesante sería ver cómo cambiamos de estar en este equilibrio extracotidiano, hacia lo que Barba & Savarese (2010) desarrollan sobre el “equilibrio en acción”:

El equilibrio en acción genera un drama elemental: la oposición de diferentes tensiones presentes en el cuerpo del actor aparece como un conflicto de fuerzas a nivel elemental. Para que se pueda pasar de un equilibrio que resulta de un esfuerzo mínimo a la visualización de una fuerza contraria (...) es necesario que se verifique una dinámica y que los músculos en acción sustituyan los ligamentos que sostienen la postura (p. 127).

Es decir, un equilibrio en acción se da en base al movimiento, manteniendo las fuerzas de oposición del cuerpo, que siguen manteniendo al cuerpo en equilibrio, solo que a través del dinamismo. Y la gínga juega precisamente con eso: a través de un movimiento continuo da paso a otros movimientos; un cuerpo en movimiento que para los actores puede traducirse como un cuerpo en acción. Es así como otros movimientos básicos, van respondiendo a la

necesidad de establecer un diálogo entre la pareja de capoeiristas. Se va dando una lectura a partir del cuerpo, es decir, un movimiento de ataque puede ser leído como una propuesta hacia el otro compañero. La propuesta es recibida y está en manos de quién recibe, ver si está en la capacidad de responder o no ante ese movimiento. Una respuesta a ese movimiento puede hallarse en un movimiento de defensa. Y de la misma manera, quién ejecuta este movimiento de defensa, propondrá a su vez, a través de un movimiento de ataque o acrobacia, una continuación de este diálogo, que deberá ser respondido por el otro. El cuerpo está activo, está accionando en equilibrio con sus tensiones.

Se establece entonces un sistema de comunicación preciso y al mismo tiempo variado. Preciso porque los movimientos son directos y certeros, buscan algo en el cuerpo del otro, asimismo, porque un movimiento que se dirige específicamente a una parte del cuerpo del otro debe ser respondido de igual forma con un movimiento que evite o escape de tal. En suma, decimos variado puesto que se puede responder con distintos movimientos de ataque, defensa o los movimientos acrobáticos.

El desarrollo de estas propuestas va dando origen a la complejidad de este diálogo. Un diálogo que nos sirve como punto de partida para poder elaborar una partitura de creación, sin la necesidad de un texto dramático, donde las propuestas de movimientos terminan traduciéndose en una propuesta de comunicación, codificada en los movimientos específicos de esta práctica cultural.

Otro elemento de teatralidad que pudimos observar fue con respecto al sentido de competencia en los alumnos del profesor César, que fue transmitido también a los participantes del laboratorio: esta competencia se veía reflejada por la necesidad de demostrar tanto a uno mismo como a los demás, quien es mejor capoeirista. Además, los alumnos con mayor grado en capoeira eran puestos adelante como ejemplo a los que tenían menor o ningún grado de experiencia, por lo que tenían que demostrar que podían ejecutar mejor los

movimientos o mantenían mayor resistencia. Esto se presenta como un conflicto entre los miembros del grupo, puesto que todos buscan mejorar y avanzar en sus destrezas con relación a la disciplina. Este conflicto se desarrolla y tiene punto de resolución a partir del acto de la repetición. Los alumnos, al aprender un movimiento, lo repetían incesantemente, de acuerdo a lo que delimita el profesor. Esto desembocaba en un perfeccionamiento de la técnica.

El ejercer la repetición suele ser lo más utilizado para interiorizar un movimiento, automatizarlo en el cuerpo, y que pueda ser reproducido de manera espontánea al momento de jugar con alguien más. Por ende, puede ser leído como uno de los procesos de aprendizaje fundamentales en la capoeira regional, y como un método por el cual el alumno podrá adueñarse de los movimientos, hacerlos propios, para que al momento de jugar con un compañero o entrar en la roda, pueda tener la satisfacción de mostrarse como un reto para el otro.

El ser un buen capoeirista está codificado a través del acto de la repetición. Y de alguna manera se asemeja también al alto desempeño de los capoeiristas y participantes del laboratorio: relación entre el máximo esfuerzo y alcanzar los límites propios de cada individuo, la capacidad de cada miembro dentro de este grupo de resistir:

El ejercicio se ejecuta correctamente sólo si el cuerpo no opone ninguna resistencia durante la realización de la imagen en cuestión. El cuerpo debe por tanto estar como sin peso, ser tan maleable como la plastilina de los impulsos, tan duro como el acero cuando actúa como apoyo, y capaz hasta de dominar las leyes de la gravedad (Grotowski, 1992, p. 96).

Grotowski nos presenta un desempeño del cuerpo a un nivel máximo esfuerzo, en donde ya no se opone ninguna resistencia, más bien, el actor ha logrado adueñarse del ejercicio, logrando fluir con el movimiento, dejando de verlo como algo técnico, más bien, como algo que es parte de los impulsos naturales que el cuerpo encuentra al momento de

moverse. Ese es el aprendizaje mejor logrado en un capoeirista, introducir el movimiento y poder dejarlo fluir, dejarse llevar en ese diálogo, poder proponer abiertamente, sin las restricciones de una correcta ejecución. Sino desde la apertura y la apropiación del dinamismo que ya se haya en su cuerpo. Capaz de contener a su vez la fuerza y la certeza con la que se identifican los movimientos y la lucha de las tensiones del cuerpo en movimiento, en acción. Sumando a eso, Grotowski (1992) nos ayuda a entender la complejidad con la que debe hacer asumido un ejercicio:

El ejercicio ayuda a la investigación. No es meramente una repetición automática o una forma de masaje muscular. Por ejemplo, durante los ejercicios se investiga el centro de gravedad del cuerpo, el mecanismo para la contracción o relajación de los músculos, la función de la espina en los diversos movimientos violentos, analizando cualquier desarrollo complicado para relacionarlo con cada ligamento y músculo. Los ejercicios son individuales y responden a una investigación continua y total. Sólo los ejercicios que "investigan" hacen participar el organismo total del actor para movilizar sus recursos escondidos (p. 98).

Mientras más se entrena, mejor capoeirista se es. Esto porque en el entrenamiento, en la constante repetición, en la apropiación del movimiento, uno encuentra la complejidad del ejercicio: los puntos de apoyo del cuerpo en determinadas posturas o movimientos, las tensiones musculares, la fuerza de los impulsos, cómo se va de un movimiento a otro, cómo recupero el equilibrio o la conciencia de este. Los ejercicios en la capoeira sirven al entendimiento del organismo del actor, mostrando recursos escondidos, recursos que un actor en su exploración, o investigación personal, no había encontrado antes, recursos que lo hacen sentir o entrar en estados.¹⁰

¹⁰ Revisar Anexos, Grabación1, p. 129, minuto 10:50- 13:42

Si bien los participantes contaban con un entrenamiento físico previo, correspondiente a su formación como artistas escénicos, en algunos casos, la exigencia del entrenamiento de capoeira los confrontó a mantener el ritmo de entrenamiento que se lleva en la ECCASDB. Por momentos, se daban pausas, entre ejercicios, para poder retomar; de igual forma algunos alumnos del profesor César. Barba (2010) con relación a su experiencia con el entrenamiento, expresa lo siguiente:

En el primer período de nuestra existencia todos los actores hacíamos juntos los mismos ejercicios en un común ritmo colectivo. Luego nos fuimos dando cuenta de que el ritmo es distinto para cada individuo. Algunos poseen un ritmo vital más rápido, otros más lento. (...) El entrenamiento solo podía ser individual (pp. 351-352).

Es importante reconocer el esfuerzo y la motivación de los participantes al momento de afrontar las sesiones de laboratorio. Pero me parece aún más importante el poder identificar su propio ritmo de trabajo; que ellos puedan identificar sus propias pulsaciones, y cuáles son sus ritmos de aprendizaje. Algunos entendían mejor con la ejecución inmediata, otros a raíz de la repetición; en otros casos, se necesitaba de una pausa y la explicación paso a paso del profesor o alguno de sus alumnos, así como también la observación del movimiento por parte de alguien más experimentado.

Por ende, los participantes fueron encontrando poco a poco, su propia fórmula de aprendizaje. Esto no los excluía del trabajo colectivo realizado en la academia. Podríamos decir que los singulariza, pero no los individualiza, ya que el cuerpo está siendo trabajado desde una búsqueda de exigencia colectiva, la exigencia al grupo. No se está buscando que, a alguno de ellos en específico, se le entrene con distinciones especiales al resto. Esto debido a que se quiere que todos los asistentes a la sesión puedan congregarse al final en la roda de capoeira. Donde puedan demostrar lo que han aprendido, y puedan proponer juego a alguno

de los otros participantes. Le Breton (1995) hace una distinción interesante sobre el cuerpo individualizado:

En las sociedades occidentales de tipo individualista el cuerpo funciona como interruptor de la energía social; en las sociedades tradicionales es, por el contrario, el que empalma la energía comunitaria. Por medio del cuerpo, el ser humano está en comunicación con los diferentes campos simbólicos que le otorgan sentido a la existencia colectiva (p. 25).

Pensemos que nos hallamos en una sociedad occidentalizada, donde lo que prevalece es la idea del ser humano como un individuo. Frente a eso, nos hallamos con un grupo de capoeira, que si bien, se encuentra en un contexto distinto al de los años de esclavitud, cuenta con un bagaje tradicional, el cual ha sido apropiado y donde se le ha dado un sentido con relación a su contexto actual, donde lo que prima es la existencia colectiva, es decir, el estudiante de capoeira que va a la clase y participa de una energía comunitaria, donde se escuchan las canciones de capoeira, y se practica al ritmo de ellas, donde van restando las palabras y la ginga se vuelve el medio básico de comunicación entre todos, donde cada quién puede tener un nivel de capoeira distinto pero lo único que lo singulariza es la graduación que tenga (nivel de experiencia en capoeira acreditado por un examen), puesto que después de ello, todos tienen el mismo uniforme; y todos cantan, así no sepas cantar, y todos juegan capoeira, así sea tu primer día de entrenamiento.

De igual forma, esta tradición, este bagaje, no es mencionado en cada entrenamiento o cada semana en el grupo. Sabemos que los contextos son distintos, y que inevitablemente las tradiciones cambian. La práctica de la capoeira, al día de hoy, no ha sido por una lucha inmutable por la reivindicación de la esclavitud negra, aunque sí lo sea en su esencia.

Retomando la idea de la teatralidad de la capoeira regional a partir del movimiento, establecimos que los movimientos exigían distintas destrezas en los participantes. No solo

fuerza; también velocidad, flexibilidad, agilidad, y creatividad para poder responder ante las distintas propuestas. Visualmente encontramos cuerpos versátiles. Desde ello valdría la pena cuestionarse cuál es el origen de estos movimientos, qué tradiciones guardan, ya que a partir de esto podemos tener un punto de partir por el cual adentrarnos a la experimentación de estos elementos de teatralidad y cómo esto agrega una capa más al diálogo físico que se trabaja en la capoeira.

Para ello, Martín (2003) menciona una tradición oral que se tiene sobre el origen de la capoeira, así como de sus movimientos:

(...) la Capoeira: fecundada en el lecho de la naturaleza en perfecto contacto y asimilación de las cualidades naturales de supervivencia de cuatro especies animales de las matas¹¹ brasileñas: el mono (macaco), la onza (onça), el zorro (raposa) y la raña (aranha), en los cuales se inspiraron (...) aceptando de manera racional los sentidos de defensa de estos animales. Este encuentro vino a producir en la práctica el encuentro armónico que da al capoeirista la agilidad del mono, la combatividad y sagacidad de la onza, la maña y astucia del zorro y la capacidad envolvente y enlazadora de la araña (...) constituyéndose por la síntesis de esos elementos el gingado del Capoeira (pp. 21-22).

Hallamos una construcción de los movimientos a partir de las cualidades sensibles de estos animales, una construcción del lenguaje a partir de la cosmovisión de los esclavos brasileños, mezclado justamente con su necesidad de libertad y de crear sistemas de defensa personal. Sumamos también la búsqueda del Mestre Bimba por recobrar el sentido de lucha a través de movimientos llenos de fuerza y ejecuciones certeras.

¹¹ El término *mata* hace referencia a la selva, los bosques. En este caso, la selva brasileña.

Si ponemos en consideración todos estos elementos, nos encontramos frente a otra lectura de los cuerpos en el espacio de entrenamiento. La versatilidad que se encontró en un inicio se traduce en una teatralidad expresada a través de la animalidad. Una unión que asemeja o equipara al cuerpo del ser humano con el cuerpo de un animal. Reacciona frente al ataque, ataca en la búsqueda de algo, ejecuta según los instintos sensibles de supervivencia. Un cuerpo que se expande, se achica, escapa, engaña. Además, un cuerpo con mucha fuerza, no resumida en el aspecto físico del capoeirista, sino también en la potencia con la que parten sus movimientos.

Es así como se evoca todo este pasado, esta leyenda, en nuestro presente. Donde no estamos acostumbrados, en nuestra cotidianeidad, a percibir de donde nacen nuestros movimientos y, sobre todo, percibir los estímulos externos que nos obligan a movernos de determinada manera. Quizá no haya algo que nos obligue a actuar, a diferencia de la capoeira, donde entras en un espacio donde de alguna forma estás condicionado a ejecutar un movimiento frente a la posibilidad de recibir un golpe certero. El cuerpo, tanto en el entrenamiento como en la roda, se transforma en un canal hacia las matas brasileñas: el juego del cuerpo desde la animalidad, la lucha por la defensa del esclavo traducida en la lucha de resistencia del alumno que quiere seguir más allá de su agotamiento, el mismo espacio de entrenamiento como un espacio único, alejado de una realidad. Le Breton (2010) sobre la sensibilidad del cuerpo, expresa:

El cuerpo es la condición humana en el mundo, es el lugar sensible en el que el flujo incesante de las cosas se traduce en significaciones precisas o en una difusa atmósfera, metamorfoseándose en imágenes, sonidos, olores, texturas, colores, paisajes, sensaciones sutiles, indefinibles, que surgen de sí mismo o de afuera (p. 37).

Todas las lecturas realizadas sobre esta lucha constante de los cuerpos traducida en: lenguaje, diálogo físico, animalidad, evocación de la tradición y lucha de contextos, se dan gracias al cuerpo y su capacidad de sentir y poder traducir las experiencias vividas en distintas cosmovisiones. Desde ello se elabora una historia de lo que significa, simboliza, o representa aquello que se siente, sea algo que parta del cuerpo mismo, interiormente, o de algún estímulo externo. Tomamos estas lecturas reforzadas en la práctica, para poder construir un discurso propio, para crear más significados. Vemos que a lo largo de los años se hallan inscritos distintos discursos: la lucha, la reivindicación, la fuerza, el juego. ¿Qué discurso queremos construir nosotros? ¿Cómo la capoeira se convierte en un eje potencial para expresar o visualizarse en distintos contextos? El ejercicio constante de resignificación hace que la capoeira pueda mantenerse vigente a través de los años, y nos permite a nosotros explorar a través de la idea de la lucha, tanto metafórica como física, distintas maneras corpóreas de enlazarla a nuevos contextos. Sin dejar de lado sus orígenes y su misticismo, pues sigue habiendo un trabajo esencial por mantener viva la tradición, la memoria. Para que no se vuelva solo una práctica física, o una danza. Para que se siga guardando un discurso, un mensaje oculto en sus movimientos.

Para concluir, la práctica de la capoeira regional a partir de la lucha, expresa una gran cantidad de elementos de teatralidad, de los cuales, según los autores utilizados, hemos podido identificar los siguientes: los movimientos, el sentido de competencia y desempeño físico, y la animalidad de los cuerpos. Estos elementos de teatralidad serán la base para plantear la propuesta escénica: herramientas para los actores en un proceso de creación escénica.

3.2. La teatralidad en la música y los cantos

La música en la capoeira es un eje fundamental. En primer lugar, porque la música delimita un ritmo, una cadencia de los movimientos; una manera de jugar, es decir, de desenvolverse entre pares, además de delimitar el ritmo propio del entrenamiento, ejecutado en beneficio del aprendizaje del estudiante y en beneficio de lo desarrollado en la roda de capoeira. En segundo lugar, las canciones de capoeira contienen, en sus letras, la expresión de la tradición, por lo que funcionan como un material de cultura viva de la capoeira, donde se pueden obtener las vivencias y anhelos de este grupo social determinado. Recordemos que, a pesar de la abolición de la esclavitud, la capoeira siguió siendo una práctica no legitimada por quienes dominaban los grupos sociales y políticos de esa época, debido a que las fuerzas políticas la consideraban dañina para la sociedad; que incentivaba al desorden y a la práctica delincinencial. Los capoeiristas eran considerados como alborotadores del orden público. La capoeira regional logra prevalecer gracias a la tradición oral y la práctica de la disciplina misma. A través de la historia la capoeira estuvo constantemente en lucha de legitimación. Y actualmente sigue teniendo un sentido, a partir de esta lucha, para quienes la practican. Además, prevaleció gracias a los instrumentos y los cantos que se realizaban, tiempo después, guardados en registro escrito.

Así como en otras culturas, se mantienen herencias, tales como vasijas, tejidos, escritos; y en tiempos actuales, videos, registros académicos, películas, entre otras cosas, la capoeira prevaleció como teatralidad social de este grupo humano esclavizado, y está vigente a través de los instrumentos y los cantos de la capoeira. Tales instrumentos son: el atabaque, el pandeiro, el reco reco, y por supuesto, el berimbau, que se transformó en el símbolo oficial de la capoeira. Cualquier persona que haya practicado capoeira o conozca algo de ella, sabe

que quien lleva un berimbau, viene o va hacia la roda de capoeira. Martín (2003), sobre la música en la capoeira menciona:

No debemos llamarnos al engaño, la naturaleza misma de la Capoeira tiene su origen en el son tribal que estos instrumentos producen, y en su ausencia no puede decirse que la Capoeira exista... ¿qué sería de una roda si uno no pudiera expresarse a través del canto que acompaña al toque? ¿a qué reduciríamos la práctica si no se llevara a cabo bajo el son del berimbau? (p. 175).

No podemos afirmar cuál de los dos, si los movimientos o los instrumentos, vino primero. Pero sí podemos afirmar que son intrínsecamente necesarios, el uno al otro. Es más, la capoeira no es capoeira sin los instrumentos. Por lo menos no de la forma en que la conocemos. La música se volvió parte, desde una herencia africana, del cotidiano de las personas que practican capoeira. Les dio una voz a sus discursos, añadiendo sensibilidad, y otra manera de expresar su lucha.

Es por ello que encontramos innumerables cantos, donde se expresa lo más profundo de ellos. Donde cuentan sus experiencias de vida, ensalzan a los dioses y a los Mestres, y dan una calidad festiva al encuentro. En la capoeira existen distintos tipos de canciones y por lo general están clasificadas en tres categorías¹²:

La primera son las ladainhas, que son como rezos cantados por una sola persona, normalmente el Mestre más antiguo presente y es el canto que da la apertura a la roda de capoeira. Estos cantos son ejecutados a ritmo lento del berimbau y pueden tocar distintos temas; desde la vida de un Mestre conocido o algún capoeirista famoso, sobre la esclavitud, la lucha por libertad, hasta del día a día de los grupos pobres. Luego encontramos las chulas,

¹² Las categorías presentadas en la investigación están basadas en el libro *A som do berimbau* de Pedro Julio Martín Villalba

que son cánticos más rápidos donde se alternan las estrofas que canta el coro con las que canta el solista, y en este caso, no solo se pueden cantar cantos ya existentes, también se puede improvisar en base a lo que esté pasando en el momento en la roda. Finalmente, están los corridos o quadras corridas, que hacen referencia más bien a frases cortas con respuestas, que suelen darse al momento con ritmo más rápido de la roda.

De esta forma, los cánticos y los instrumentos entran en comunión formando canciones que reviven la memoria de la capoeira. La capoeira regional también haya sus elementos de teatralidad inscritos a partir del desarrollo de los cantos expresados, no solo en las voces de los capoeiristas, sino también en los propios cuerpos de estos, encarnándose en sus movimientos. Es por ello que la música y la práctica de capoeira permanecen hasta el día de hoy, unidas. Durante el desarrollo de la primera etapa del laboratorio, los participantes pudieron estar en contacto de la música a través del canto. Pero, sobre todo, a través de la escucha. Pensando más allá de la barrera del lenguaje (pues los cantos están resueltos en portugués), es interesante observar como la música y los cantos, se adentran en el entrenamiento de los chicos, delimitando sus movimientos, adquiriendo otro nivel de comunicación y de vínculo. Una comprensión de los cantos a partir del cuerpo. O como expresaría Le Breton (2005): “Y no hay nada que penetre el espíritu y que no posea un anclaje físico y, por lo tanto, sensorial” (p. 39). El cuerpo se mantiene en constante acción, y la música se halla siempre presente acompañando ese dinamismo. El cuerpo percibe a través de sus sentidos, la música, y esta, que en un inicio podía situarse como acompañante, termina transformándose en el generador de sus movimientos

Por consecuencia a lo anterior, se decidió profundizar un poco más en este eje durante la segunda etapa de laboratorio. Donde se analizaron algunas canciones y se buscó crear algo en base a estas. Viendo de qué manera se podía generar un material creativo en base a los

cantos, que recursos físicos se utilizaban y cómo se podía implementar no solo el análisis personal, también los instrumentos.

3.3. La teatralidad en la roda de capoeira

La roda de capoeira es el evento principal de esta disciplina. En esta se conjugan todos los principios que se desarrollan en la lucha, el discurso del capoeirista, el discurso de la capoeira misma, sus orígenes, las canciones y los instrumentos utilizados para generar una energía colectiva, sumando la participación de todos los individuos hacia un fin en común, participar de la roda.

El significado de roda es sencillamente rueda. La roda de capoeira es llamada así, porque el espacio donde se desarrolla está delimitado por una circunferencia formada por las personas que participarán, asemejando a una rueda. Toda la actividad se desarrollará dentro de la circunferencia. Dos capoeiristas entran al círculo, a la señal del berimbau mayor (gunga) y empiezan a gingar, es decir, empiezan a moverse al ritmo de la música, y establecen lo que anteriormente observamos como el diálogo físico: uno de ellos propone un movimiento dirigido hacia el otro, y este otro debe de reaccionar, a la par de que propone otro movimiento. Para poder entrar en conversación, dos personas se colocan al pie del berimbau y esperan la señal del Mestre para poder entrar al círculo. El Mestre se encuentra tocando el berimbau mayor, seguido de otros dos berimbaus, un atabaque y un pandero, instrumentos básicos en la roda de la Capoeira Sul da Bahía. La roda de Capoeira es como un ritual, en el cual se invoca primero, a través de la ladainha, la memoria de algún Mestre. Y seguido de ello, se cantan las chulas, las cuales son llevadas por un solista que puede ser el Mestre o algún otro participante, pero todos los capoeiristas presentes en la roda deben de cantar a modo de coro. Antes de poder cantar las chulas, todos los instrumentos deben de estar siendo

ejecutados, por orden de importancia, luego se aplaude al ritmo de los instrumentos y recién ahí, se puede empezar a cantar.

Vemos que hay un orden vigente para poder ejecutar correctamente la roda de capoeira. Son reglas básicas, códigos establecidos en la capoeira regional, que todo capoeirista debe saber para poder entrar a jugar a la roda. Solo de esta forma, se podrá lograr la energía colectiva deseada. Como establece Martín (2003), según palabras de Mestre

Bimba:

Bimba, fiel a las costumbres africanas, siempre insistió en la participación de los asistentes en el coro, enfatizaba el acompañamiento de la orquesta por la cadencia de las palmas. Gracias al coro de palmas, el Mestre hacía de los asistentes un gigantesco amplificador de las vibraciones de la roda de capoeira generando un inmenso campo de energía que envuelve a los practicantes en una atmósfera unísona, que funde todos los corazones en un ser unitario. El canto en coro, las palmas en sintonía, el ritmo del berimbau en un pase de magia ultrapasa los límites de la materia alcanzando con la vibración armónica el éxtasis supremo, la conciencia global, el trance colectivo (pp. 175-176).

Se considera fundamental la participación de todos los asistentes a la roda. No se trata de un ritual en el que un grupo participa únicamente como espectador, se busca involucrar a cada miembro del grupo, a través de la acción, más allá de la observación: aplaudir, cantar, tocar un instrumento o jugar. Cualquiera de las cosas que se esté realizando, uno se involucra de lleno, y se origina, como dice Mestre Bimba, esta “atmósfera unísona”. Solo los que están involucrados en la roda saben porque hacen lo que hacen, hay una necesidad de generar energía, de dar energía, y de contenerla también, puesto que todo pasa dentro del círculo, y se mantiene dentro del círculo, y mientras más juntos se esté, más potente será la energía, puesto que estará más centrada en los acontecimientos que se desenvuelven dentro del círculo.

Se menciona también una fidelidad a las costumbres africanas, es decir, la energía colectiva como un medio para poder traspasar un límite, marcado quizá por el contexto o el lugar en el que se hallan, y generar otro tipo de conciencia, de visualizar algo más que solo cuerpos moviéndose. ¿Podría tratarse quizá de otra visualización de los cuerpos, como se mencionó anteriormente, respecto a su animalidad, los discursos, y los distintos significados que se iban tejiendo? ¿Distintas lecturas del cuerpo y sobre cómo este se expresa en la roda de capoeira? Le Breton (1995) comenta, acerca del hombre africano, lo siguiente:

El hombre africano tradicional está sumergido en el cosmos, en la comunidad, participa del linaje de sus antepasados, de su universo ecológico y todo está en los fundamentos de su ser. Es una especie de intensidad, conectada con diferentes niveles de relaciones. De esta trama de intercambios extrae el principio de su existencia (p. 25).

Al igual que el hombre africano, el capoeirista guarda una comunicación con un todo, es parte de un todo, está sumergido en la roda de capoeira, y participa a distintos niveles de esta. Al mismo tiempo, logra establecer una memoria a través de los cantos, se conecta con su historia, con sus antepasados, si consideramos a los Mestres como eternos maestros de nuevos adeptos que buscan ser parte de este todo que es la capoeira. De esta forma, el capoeirista identifica el origen de aquello de lo que quiere ser parte y lo toma como suyo. La lucha de los antepasados se vuelve su lucha, y los Mestres de determinadas épocas se vuelven sus Mestres. Todo termina convirtiéndose en una especie de agradecimiento colectivo, por poder aprender, por ser parte de algo. Y es así como terminan las rodas también, en un agradecimiento entre todos, con aplausos que siguen cargados de energía, y agradeciendo también al Mestre que guio la roda. Además, tanto en la roda como en los entrenamientos, como cierre de clase, se le recuerda y agradece a los principales Mestres de la historia, con

distintas arengas y a la ECCASDB por poder brindar ese espacio. Una construcción de la colectividad muy arraigada en cada nivel de comunicación que se tiene dentro del grupo.

Hay un discurso que se desarrolló en la capoeira en sus primeros años: la reivindicación de los esclavos negros de Brasil. La teatralidad en la roda se observa como rito confluyente de la capoeira, en este se encuentran todos los códigos que se tratan de elaborar como discurso, discurso de lucha, discurso de habilidad, de reivindicación de la clase esclavizada. Es en la roda donde se legitima al negro esclavo de la época de la colonia portuguesa, es donde se establecen la búsqueda de reivindicación social. De igual forma, podemos decir que en la capoeira regional se desarrollaba, además, la reivindicación de la capoeira como una lucha contra la opresión, el demostrar la fuerza y la certeza del poder de los capoeirista, recordando que Mestre Bimba creó la capoeira regional precisamente para recobrar el sentido de la fuerza y la lucha, que él consideraba se habían perdido.

En nuestro contexto actual, si bien tiene como esencia lo anteriormente mencionado, podemos observar, según lo desarrollado en las clases, que el discurso común entre los estudiantes de capoeira gira en torno a la idea de comunidad, que no está descartado en los contextos anteriores, pero cobra mayor relevancia ahora, debido a que se están poniendo en comunión a los estudiantes del profesor César, junto a los participantes del laboratorio. Además de que ya no nos encontramos en un contexto de esclavitud. El discurso ha cambiado, buscando sí, la comunidad entre todos:

En las sociedades de tipo comunitario, en las que el sentido de la existencia del hombre implica un juramento de fidelidad al grupo, al cosmos, a la naturaleza, el cuerpo no existe como un elemento de individuación ya que el individuo no se distingue del grupo: como mucho es una singularidad dentro de la armonía diferencial del grupo (Le Breton, 1995, pp. 22-23).

La roda les da espacio a los miembros del laboratorio para probar los conocimientos aprendidos. Les da la oportunidad de mimetizarse, de volverse parte de un colectivo, de una comunidad activa desde la acción corporal. El participar de ella implica que depositen toda su energía y concentración en lo que está a punto de acontecer. Y transformar sus cuerpos para que sean un nuevo canal de comunicación dentro de roda de capoeira. La posibilidad de volverse parte de un todo.

Los estudiantes del profesor César, no iban decididamente a mostrar sus destrezas en la roda, daban pausas, generaban sus movimientos acordes a lo que se les fue enseñado a los miembros del laboratorio. Poco a poco fueron elevando el ritmo de juego y desafiándose mutuamente. Durante la primera etapa del laboratorio se desarrollaron rodas de cierre de sesión en todas las sesiones. Aquí pudimos observar lo siguiente:

A medida que avanzaban las sesiones, los miembros del laboratorio tomaban mayor confianza en lo aprendido en las sesiones. Sobre todo, a raíz de la repetición constante de movimientos básicos, como secuencias de movimientos de ataque y defensa, desplazamientos, acrobacias y por supuesto, la ginga. Esto debido a que en cada sesión se volvían a repetir los movimientos y se iban enseñando nuevos, además, en el grupo de alumnos del profesor César, iban constantemente las mismas personas, eso hacía que al ya conocerse mutuamente pudieran ayudar a los miembros del laboratorio, y ver además quienes de ellos desarrollaban mejor sus destrezas dentro de la roda y a quienes les podía costar más.

Se observó también que había una sensación de bienestar colectivo al momento de participar de la roda, sobre todo al momento de cantar y aplaudir, ya que a través de eso los miembros del laboratorio soltaban un poco de energía hacia los que estaban dentro de la roda. Los miembros del laboratorio eran incentivados constantemente a entrar a la roda para jugar con los alumnos del profesor César. La forma de entrar se daba cuando los que participaban dentro de la roda ya había alcanzado cierto nivel de juego, lo que llamaba a ser reemplazados;

o cuando uno observaba que se perdía la comunicación entre los que estaban dentro de la roda. Para poder entrar, existen dos modalidades: La primera es esperar a los pies de berimbau, entrando dos nuevos jugadores, y se esperaba a que se les diera la señal para poder entrar, los que se encontraban dentro del círculo, salían. La segunda modalidad consiste en lo que se denomina “comprar el juego”. Si se observaba que alguno de los dos participantes del centro perdía la comunicación con su compañero o se encontraba agotado, se colocaba la mano frente a este participante y se procedía a entrar. Al término de cada roda, el Profesor César daba un saludo especial a cada miembro del grupo que participó de la roda. Este saludo es un saludo especial del grupo Sul da Bahía: Garra, unión y fuerza.



4. Capítulo 4: La propuesta escénica

Después de dos semanas intensivas de aprendizaje de capoeira regional en la ECCASDB, y de haber analizado la disciplina desde su teatralidad, se inició con la segunda etapa de laboratorio. En la presente etapa, se dispuso dejar el entrenamiento bajo la observación del profesor César. Ahora, siendo guiados por mí, los participantes continuaron con su entrenamiento, expusieron sus experiencias en torno a la capoeira regional y se dispusieron a explorar en base a improvisaciones los elementos de teatralidad de la capoeira regional para desarrollarlo hacia la búsqueda de herramientas para la creación colectiva. Realizamos diversos ejercicios a lo largo de la segunda etapa del laboratorio. Todos con un fin exploratorio, donde ciertas premisas nos llevaban a reelaborar los ejercicios para darles otro nivel de complejidad. Afirmativamente, los ejercicios iban adoptando cierto nivel de complejidad que llevaba a los participantes del laboratorio a un estado de agotamiento.

Con el afán de querer llevar este agotamiento a otro nivel, comenzamos a sintetizar la duración de los ejercicios y los empezamos a elaborar en conjunto, de manera secuencial y sin pausas durante el tiempo que durara la recopilación de esos ejercicios. En primera instancia, resultó que, así como un ejercicio los llevaba a un estado de agotamiento, el reducir el tiempo de estos, y hacerlos de manera secuencial, los exponía a un cansancio mayor y más inmediato. Esto porque ahora los ejercicios se hallaban en un estado de contención, por lo que la velocidad con la que llegaban al punto más exigente del ejercicio era más pronta, y sumado a la gran variedad de ejercicios que se realizaron, todo confluía en la necesidad de disponer de un momento de serenidad. Un espacio en donde el participante pudiera asimilar la condición en la que se encontraba. Donde su cuerpo pudiera procesar lo trabajado y, consecuentemente, situarse en un estado de apertura, es decir, un cuerpo más consciente a los

estímulos externos, como las canciones o la instrumentación con el berimbau, y a la energía colectiva; que me produce el estado en el que se encuentra el otro.

A partir de ello, nos dimos cuenta que los ejercicios se habían convertido en un ritual de acondicionamiento hacia un estado de apertura. Asimismo, habíamos construido escenarios imaginarios, situaciones fuera de nuestro contexto que se mimetizaban con el entrenamiento realizado durante todo el laboratorio. Por lo que la propuesta escénica, con base en la capoeira regional, parte de la unión de los distintos ejercicios elaborados en el laboratorio, sumado a los dos escenarios imaginarios explorados durante el laboratorio: la exploración de la animalidad del cuerpo a través del mono y la exploración a partir de la canción “Raza guerrera”. La propuesta escénica da como resultado un ritual escénico de apertura del cuerpo a partir del agotamiento: un conjunto de ejercicios que funcionan como herramientas de creación para un proceso de creación colectiva. Consideramos este conjunto de ejercicios como la propuesta escénica generada en esta investigación, ya que, como se mencionó anteriormente, nuestra finalidad no era la de elaborar una pieza teatral o tener un producto escénico de creación colectiva, más bien, tomamos las bases de lo que significa la creación colectiva, tomamos el principio de este concepto para tomar los elementos de teatralidad y poder generar nuevas fuentes para la creación escénica.

Se determinaron tres ejes de exploración en base a los tres ejes de observación planteados en el capítulo anterior. Los ejes para esta segunda etapa de laboratorio son los siguientes: primero, la exploración en base a la interacción y animalidad de los cuerpos como medio para una construcción corporal escénica. Segundo, la exploración en base a la música y cantos de la capoeira regional como motores de una acción y desarrollo de una historia. Y tercero, la exploración en base a la configuración del espacio basado en la roda como medio para la colectividad.

Para poder llevar a cabo todo esto, se plantearon catorce sesiones, avanzando con dos sesiones por semana. Hubo que reformular el planteamiento inicial. Debido a que se pretendía tener dos grupos de exploración para esta etapa. Pero por disponibilidad de los participantes y porque se definió que era necesario un trabajo colectivo unitario, es decir, continuar bajo la conformación de un solo grupo, se optó por tener un solo grupo de exploración con cinco participantes.

Por tanto, buscamos que el participante encuentre en la capoeira regional una herramienta para la creación escénica: el desarrollo de lenguajes corporales, de sensibilización a través de la música, de delimitar un espacio escénico. Además, que pueda desarrollar exploraciones o escenas con fluidez y creatividad, a partir de la incorporación del pensamiento encarnado, es decir, de los discursos transmitidos a través de un elemento externo, sensible al cuerpo, que termine siendo desarrollado a través del cuerpo mismo. Comulgando así, los conocimientos escénicos de los participantes con la técnica y los principios de la capoeira regional.

4.1. Exploración en base a la interacción y animalidad de los cuerpos como medio para una construcción corporal escénica.

Para poder desarrollar este eje, se consideró importante, antes que nada, seguir reforzando la técnica aprendida durante la primera etapa de laboratorio, esto porque si bien pudieron adquirir los conocimientos necesarios para poder utilizar la capoeira regional como herramienta central de creación, se vio necesario repetir los ejercicios planteados por el profesor César, a manera de calentamiento, para potenciar la fluidez de la técnica y posibilitar la facilidad de juego de esta. Esta medida se dio durante toda la segunda etapa del laboratorio, a modo de calentamiento previo para la sesión, buscando además mantener la exigencia con

que fue dada la primera etapa y mantener un ritmo colectivo, según las capacidades de los participantes, y en el mejor de los casos, poder nivelarse para trabajar todos a la par.

Teniendo estas consideraciones con respecto al presente eje, expondremos los ejercicios bajo los cuales se pretendió explorar en la interacción y animalidad de los cuerpos. Para trabajar este eje, se plantearon los siguientes ejercicios: Desestructuración de los movimientos a las bases animales (mono, onza, zorro, araña), secuencias personales de movimiento y llenar los vacíos.

a. Desestructuración de los movimientos a las bases animales

Este ejercicio partió de un hecho expuesto en el capítulo anterior: los movimientos de capoeira nacieron de las matas brasileñas, mimetizándose con las cualidades sensibles de cuatro animales: el mono, la onza, el zorro y la araña. Se buscó desestructurar los movimientos de capoeira regional adquiridos por los participantes, tratando de identificar en cuales desarrollaban determinadas destrezas: agilidad, combatividad, astucia y capacidad envolvente. La exploración final se dio en base a uno de los cuatro animales: el mono. Esto debido a que me pareció un buen punto de inicio el ahondar en un animal con quien compartimos ciertas similitudes fisiológicas. Para aclarar, pensando en las similitudes, se pudo entrar de manera más inmediata a distintas posibilidades de juego con ese animal. Tomando en consideración los tiempos previstos para el laboratorio.

Se empezó a dar otro significado a los movimientos. Más allá de una intención de atacar o defender, partimos del simple hecho de trasladarnos bajo la figura de ese animal. Luego de ello, planteamos circunstancias que iban a tener que atravesar. Poco a poco, fuimos observando de dónde nacía el movimiento, y en qué aspectos del mono se encuentra la agilidad.

Los participantes desarrollaron la idea de movimiento de una manera más libre bajo la premisa de que eran monos. Entraron primero en sintonía con sonidos propios de la selva, de la naturaleza. A través de distintas pautas se le daba un sentido a todo lo que realizaban. Algunas pautas fueron: despertarse, levantarse, ir por comida, interactuar, jugar con los árboles, plantear caminos, descubrirse entre ellos, jugar, pelearse, organizarse, enfrentarse a la lluvia.

Los participantes expresaron que la idea de explorar en base al mono daba la posibilidad de jugar mucho, pues es un animal bastante lúdico, y da apertura a cualquier movimiento¹³. La agilidad del mono también puede verse traducida en la idea del juego, en la capacidad que se tiene de poder realizar gran variedad de traslados y movimientos, la libertad del mono para poder habitar los espacios y desplazarse, trepar, rodar, caminar. Te vuelves mucho más consciente de tu centro, de todo tu cuerpo, hay un uso completo del cuerpo¹⁴ El regresar a la animalidad de la técnica de la capoeira reforzó el nivel de conciencia corporal que tienen los participantes, asimismo, de la complejidad de las dinámicas para sentir un uso completo del cuerpo.

Por otra parte, también expresaron que brinda un estado de alerta, de que algo va a pasar¹⁵. El estado de alerta, sumado al uso constante del cuerpo, exige del participante la agilidad para responder ante movimientos inminentes o sencillamente elementos externos a uno mismo. Por eso, se llevó a mayor profundidad este ejercicio en relación a las circunstancias que atravesaban estos monos.

Como resultado pudimos observar que se había construido una historia de supervivencia, en la que el mono se encuentra solo en la selva, de pronto, se halla con sus semejantes e inician una travesía, reconociendo el espacio que los rodea, la búsqueda de

¹³ Ver Anexos, Bitácora virtual, p. 130.

¹⁴ Ver Anexos, Bitácora virtual, p. 130.

¹⁵ Ver Anexos, Bitácora virtual, p. 130.

alimento, la necesidad de agua, y finalmente, la lucha por conservar un hábitat que se hallaba en peligro de extinción.

b. Secuencias personales de movimiento

Se les pidió a los participantes que realizaran una secuencia personal de cinco movimientos de capoeira regional. Ya sean los trabajados a manera de calentamiento durante nuestras sesiones o los aprendidos a inicio de todo el laboratorio. Se les pidió a los participantes que presentaran sus secuencias de manera individual. Algo interesante de observar fue que todos regresaban siempre a la ginga, el movimiento básico. Les daba seguridad y los ayudaba realizar otros movimientos, pues todos los movimientos de capoeira nacen o descienden en la ginga.

Al ver las secuencias de manera individual, se podía ver la habilidad que habían ido forjando los participantes, se notaba que habían pasado por un periodo de entrenamiento y que habían adquirido nuevos conocimientos, que ahora, se visualizaban codificados en sus movimientos. Aun siendo así, faltaba establecer el diálogo, y eso solo iba a ser posible con la ayuda de un otro. Así que tomamos las secuencias personales y empezamos a interactuar en parejas. Quería observar de qué manera se podían unir o hilvanar. La capoeira es una práctica corporal, en donde la comunicación se da a través de los cuerpos. Es como un diálogo entre dos personas (al momento de la lucha) que responde siempre a una fórmula en el tiempo presente; es decir, lo que expresan los jugadores de capoeira es resultado de lo que pasa en el momento. Hay ciertas secuencias básicas que ayudan a la fluidez de esta conversación corporal, que te ayudan a entender mejor y aprender, interiorizar, por lo que, al momento de agarrar más experiencia, ya eres capaz de realizar otro tipo de movimientos como respuesta o pregunta. Eso es lo que se busca con las secuencias personales: ver cómo, teniendo algo ya

establecido, eso puede ser comunicado hacia el otro compañero. O como escénicamente podía verse una relación entre ellos y poco a poco, encajar sus propuestas con la idea de un diálogo físico.

Desde la exploración se observó que iba surgiendo cierta composición a partir de sus secuencias propuestas, la relación entre los cuerpos. Una vez agotado el ejercicio, y las distintas posibilidades de comulgar sus secuencias personales, se buscó desestabilizar a los participantes rompiendo con el diálogo establecido y cambiando el orden de sus secuencias. Se les pidió a los participantes que caminaran por el espacio, cada uno indistintamente por su lado. Cuando mencionaba el nombre de alguno de los participantes, este tenía que buscar inmediatamente a quien tuviera más cerca y realizar un movimiento de capoeira, el cual tenía que ser respondido por el otro participante, luego, continuaban con el caminar. De esta manera se le exigía al participante que respondiera dentro de la inmediatez y creatividad para poder ejecutar una respuesta de manera clara ante lo que se le estaba proponiendo.

c. Llenar vacíos

El ejercicio de llenar vacíos consistía en que un participante realizaba movimientos corporales mientras que el otro trataba de encajar su cuerpo con los movimientos del otro, como si se tratara de un rompecabezas, es decir, dos piezas de un mismo cuerpo. Para poder conseguir el nivel de fluidez necesario se partió primero de lo estático, es decir, como si se tratase de una fotografía del movimiento. Un participante se mantenía en la posición de un movimiento, mientras que el otro observaba y se colocaba según interpretaba que podía encajar su cuerpo con el de su compañero. Estuvimos realizando este ejercicio en parejas y tríos y cada cierto tiempo se cambiaba de pareja, luego de eso, empezamos a soltar las posturas de las secuencias por movimientos libres. Ya no eran los momentos estáticos, ahora

realizaban sus movimientos a un ritmo lento, para que el otro pueda ir explorando en el encaje. Ya después se fue aumentando el ritmo y se presentó lo explorado. Acto seguido a eso, se experimentó en el mismo ejercicio, pero ahora con todos juntos, buscando el encaje de sus cuerpos a manera colectiva. Al igual que lo hecho anteriormente, se dio el mismo procedimiento, primero solo posturas, para después poner los cuerpos en movimiento. Era interesante ver cómo los participantes asimilaban rápidamente las premisas y había una mayor fluidez al momento de realizar los movimientos.

4.2. Exploración en base a la música y cantos de la capoeira regional como motores de una acción y desarrollo de una historia

Como mencionamos en el anterior capítulo, se buscó, en esta segunda etapa de laboratorio, ahondar más en las posibilidades de juego desde la música, los cantos, los instrumentos, en vista de que los participantes no llegaron a tener mucho contacto con ellos en el proceso anterior. Es aquí, donde insertamos el uso exclusivo del berimbau, buscando personalizarlo, haciendo más evidente su presencia y la influencia que puede tener sobre los participantes. Por ello, se contó con este instrumento para gran parte de las exploraciones, utilizándolo como delimitador de ciertas premisas. De esta manera los participantes pudieron interiorizar mejor la presencia de este instrumento, como si se tratara de alguien más en el laboratorio.

Por otro lado, se realizó un análisis de determinadas canciones de la capoeira regional y se realizó una improvisación en base a lo que contaban estas canciones en sus letras. Además, se instruyó a uno de los participantes del laboratorio en el uso del berimbau. Para que dicho instrumento pueda ser introducido en la improvisación que se realizó en base a las canciones. Estos principios: la presencia del berimbau y canciones de capoeira, fueron re elaborados como partes de un proceso de creación y búsqueda de significados en la

experimentación, donde los participantes lograron generar vínculos con el sonido y su actuar, o con la presencia del berimbau y la cadencia de sus movimientos. Acumularon más experiencias y las enlazaron con todo lo experimentado en relación al cuerpo y al espacio.

a. El berimbau como delimitador de la velocidad y fluidez del movimiento.

Para lograr establecer una presencia fuerte del berimbau, determinamos ciertos usos de este instrumento dentro del laboratorio. Durante los ejercicios de “secuencias personales de movimiento” y “llenar vacíos” se utilizó en todo momento al berimbau, para delimitar la velocidad con la que debían elaborar cada ejercicio. De esta manera se jugaba desde lo más lento hacia lo más rápido y viceversa. De igual forma, se trabajaron ejercicios de desplazamiento que veremos más adelante. El berimbau determinaba la cercanía o lejanía de los participantes con relación a sus cuerpos o al espacio. El jugar constantemente con las velocidades y/o distancias exigía a los participantes amalgamarse constantemente al ritmo del instrumento. Al mismo tiempo que los movimientos, debido a la velocidad, perdían su forma, y terminaban siendo especies de trazos en el espacio, a diferencia de cuando bajaba el ritmo, en donde primaba la contención y uno podía observar de manera precisa en donde iba a desembocar el movimiento, hacia dónde se dirigía.

b. Exploración de las canciones

En la capoeira se utilizan distintos tipos de canciones, que evocan distintas historias, memorias, relatos de experiencias de distintos capoeiristas. En sus letras se contiene grandes mensajes de lo que se hacía o lo que se quería, los discursos tradicionales. Por ello, se escogieron un conjunto de cinco canciones que expresan tanto características de los

capoeiristas, como evocación de los Mestres, o experiencias de vida. Así como estas expresan distintos mensajes, los participantes escucharon y leyeron estas letras y buscaron expresar estos discursos a través de improvisaciones escénicas sobre lo que se hablaba en las canciones. Las canciones fueron las siguientes: “Raza guerrera”, “Mi camino”, “En la capoeira yo dejo mi añoranza”, “Soy un jugador” y “Malandro”.

De todas estas canciones, fue “Raza guerrera” la que los participantes escogieron para improvisar escénicamente. La canción habla sobre cómo llega el esclavo negro a Brasil, y como dentro de su opresión, descubre un camino para la ansiada libertad. Ese camino, es la capoeira. Llevado de la mano con sus tradiciones africanas y religiosas, va hechizando las naciones.

Los participantes realizaron una escenificación de la opresión bajo la figura de un capataz que forzaba al trabajo a los demás. A esta figura se le agregó el uso del berimbau. Como anteriormente dijimos que se buscó personificar al instrumento, siendo quien delimita la manera en que se ejecutaban los ejercicios, me pareció interesante darle al capataz, el poder de utilizar el berimbau para someter a los demás. Estos participantes, por otro lado, debían cumplir sus labores al ritmo que impartía el capataz.

4.3. Exploración en base a la configuración del espacio como medio para la colectividad

La capoeira regional es compleja en el sentido de que desembocan en ella muchos componentes, desde la lucha, los cuerpos en relación al otro, los instrumentos, los cantos, sus discursos, entre otras cosas mencionadas a lo largo de la investigación. Pero algo que logra destacar y llamar la atención, es su circularidad. En el capítulo anterior mencionamos cómo es que se configura la roda de capoeira. La idea de la rueda para generar una energía colectiva contenida dentro del círculo. Esta configuración logra extraer una parte del espacio existente,

en donde los capoeiristas pueden usarlo a manera que mejor crean conveniente; en el caso de la capoeira, para la roda.

Asimismo, la circularidad no solo está presente en la delimitación de su espacio de representación, también está presente en la manera en que se desenvuelven los capoeiristas dentro del círculo; estos están constantemente moviéndose dentro del círculo, no se mantienen estáticos, no cruzan el espacio, se trasladan de lado a lado y la circularidad los obliga a bordear esta circunferencia al momento de trasladarse.

Esto se transmite de igual manera hacia los movimientos, que si bien, son certeros, en su trayectoria, observamos que no están regidos por líneas rectas, en vez de ello, la trayectoria del movimiento se pueden observar líneas curvas, semicírculos, movimientos circulares, que regresan al mismo punto de donde partieron.

Podemos partir del movimiento básico de la capoeira, la ginga, y observar que, si bien el balanceo es de lado a lado, se dibujan líneas curvas en el piso por el movimiento de piernas y el movimiento de los brazos. Los movimientos en la capoeira, siempre parten y regresan al mismo punto, y no concluyen ahí; regresan al mismo punto de partida para iniciar un nuevo movimiento.

A partir de ello, algo que es importante considerar también, es que, a diferencia de otras artes marciales, en la capoeira regional hay una reutilización constante de energía, que se genera a partir de la trayectoria que tienen los movimientos. El regresar constantemente al punto de partida del movimiento, permite recuperar la noción espacial y el equilibrio del capoeirista y reformular sus movimientos hacia el otro participante. Una vez que se entra al círculo, el cuerpo no se detiene en ningún momento, no se detiene a observar, no se detiene a recuperar la respiración, no se detiene a comprobar cómo se encuentra el otro. Todas estas consideraciones, son dadas, pero en movimiento. Si es que esto ocurriera en la estaticidad, es una señal para que entre otro jugador o entre otra pareja al ruedo. Es así como se llega un

punto máximo de energía, donde, colectivamente, ya no se puede subir más. Es en ese momento donde el que se encuentre dirigiendo la roda se detiene a partir de un canto final y el cese del berimbau. Al respecto de lo anterior mencionado, se elaboraron ciertas premisas de trabajo durante esta segunda etapa de laboratorio.

a. De líneas rectas a movimientos ondulantes o circulares

Una de las premisas fue evidenciar la ruptura de la linealidad a través de movimientos ondulantes o circulares. Se les decía a los participantes que caminaran por el espacio, fueran hacia un punto y una vez que llegaran, vieran hacia otro punto y repitieran la indicación inicial. Lo primero que se observó fue que los participantes realizaban, en su totalidad, un traslado en línea recta o diagonal hacia ese punto observado. Por consiguiente, se les pidió, después de algunas repeticiones, que la trayectoria hacia el punto observado no fuera en línea recta o diagonal, más bien fuera través de curvas. Luego se les pidió que observaran el recorrido que realizaban en sus trayectorias, como si el piso se tratase de un papel sobre el cual dibujaban. Seguido de eso, se les pidió que ejecutaran sus secuencias de movimientos, pero ahora con la conciencia del trabajo anterior, es decir, siendo conscientes de que líneas dibujaban con sus movimientos. Y para finalizar, se les pedía que se agruparan y realizaran la dinámica de llenar vacíos, pero en constante movimiento, siendo conscientes de cómo sus movimientos tenían un inicio y, al final de la trayectoria de ese movimiento nacía inmediatamente otro.

Fue atrayente observar cómo no había una única manera de encajar con el cuerpo del otro, y cuando uno se movía, debía adecuarse también a los movimientos del otro. Por lo que una propuesta inicial por alguno de los participantes podía verse interrumpida por el movimiento del otro, exigiendo un cambio en la trayectoria del movimiento. Esto, en suma,

les permitía acostumbrar sus cuerpos a la maleabilidad, a poder amoldarse de acuerdo a las necesidades del momento.

b. Desplazamiento circular para acercar o alejar a los participantes

Durante la primera etapa del laboratorio se trabajó el desplazamiento de un espacio a otro a partir de la ginga. En la segunda etapa del laboratorio se utilizó para generar secuencias de cercanía y lejanía entre los participantes. En una primera instancia, se utilizaron líneas de tres personas, a partir de ellas se realizaban las secuencias de desplazamiento para poder llegar al otro lado del salón. El ejercicio se repetía hasta que los participantes lograban armonía en el traslado, es decir, movilizarse al mismo tiempo, al son del berimbau, y partir del movimiento en su sentido contrario para poder regresar.

Una vez interiorizado el desplazamiento, se procedió a cambiar las líneas formadas por una circunferencia entre todos. Manteniendo cierto grado de distancia, empezábamos a gingar al ritmo del berimbau. Cuando el berimbau aceleraba su ritmo, los participantes ampliaban su distancia dando un salto hacia atrás al tiempo que ejecutaban la ginga, a medida que seguía subiendo el ritmo del berimbau iban aumentando la distancia entre ellos, hasta alcanzar los límites permitidos por el espacio donde elaborábamos esta segunda etapa de laboratorio. Luego empezaba a bajar el ritmo y, consecuentemente, ellos se acercaban nuevamente reduciendo sus distancias.

Tratando de llevar el ejercicio a otro nivel, se les pidió que, desde la posición inicial del círculo, realizaran la ginga, solo que ahora, cuando el berimbau acelerase, en lugar de tomar distancia, realizarían los desplazamientos. En primera oportunidad hubo errores al momento del traslado. Si bien habían interiorizado el movimiento en el ejercicio de líneas anterior, el cambio de la trayectoria, ahora circular, fue algo que se presentó como una

dificultad que pudo ser superada a ritmo lento. En mediana medida se empezó a aumentar el ritmo para que lograran superar esa dificultad y armonizar sus movimientos. Finalmente, mezclamos esta última premisa con la cercanía y lejanía. Entonces, ahora no solo debían acercarse o alejarse al ritmo del berimbau, sino que también debían realizarlo de la mano con el desplazamiento circular.

Lo primero que ocurrió, fue la interrupción del ejercicio a falta de la sincronización. Debido a que el ejercicio fue desestructurado y reestructurado varias veces, al último punto que las premisas no estaban del todo claras. Una vez aclaradas las dudas aun había fallas en la sincronización, se chocaban entre ellos, giraban hacia lados opuestos, les costaba ponerse de acuerdo físicamente hacia que lado girar, y en qué momento girar. De igual forma en cuanto debían de alejarse el uno del otro, manteniendo la forma del círculo.

Lo segundo que pudimos observar fue que este fue uno de los ejercicios que tomo más tiempo elaborar y obtener lo buscado: la sincronización para la generación de energía. Lo que ayudó a que el ejercicio diera resultado fue separar la música del movimiento. Nos concentramos en el movimiento nuevamente, haciendo secuencias de dos repeticiones. Una vez logrado, aumentaron a cinco repeticiones. Seguido de eso, nos animamos a probar nuevamente con el toque del berimbau; primero lento, para interiorizar el ritmo. Mantuvimos ese ritmo hasta que pudo observarse el dominio claro de este; a partir de ahí, fue aumentándose la velocidad del ritmo y, por consiguiente, la velocidad del movimiento.

4.4. Cierre exploratorio

Para finalizar con el presente capítulo, es importante considerar a qué nos invita el tomar los elementos de teatralidad de la capoeira regional en procesos creativos.

Consideremos, en primer lugar, lo relacionado a los actores. Los elementos de teatralidad en la capoeira como parte de un proceso creativo, invita a los actores a generar nuevas

experiencias en relación al cuerpo, y la concepción que tienen de este, poder entender al cuerpo desde el movimiento, y como este se comunica con otros al momento de entrar en el espacio de trabajo. Invita a una mayor conciencia del otro, generando relaciones y maneras de comunicarse, de enfrentarse y jugar. Es una invitación al juego constante, el equilibrio y desequilibrio, una herramienta que te permite poner en riesgo tus habilidades y en consecuencia a eso, armonizar o encontrar un punto de anclaje entre lo que propone uno mismo y lo que propone el compañero. Le da al actor un camino por el cual ser más consciente de sus movimientos, de cómo utiliza el cuerpo en la escena, en el espacio de trabajo, de construir significados y reelaborarlos en conjunto con el otro.

En segundo lugar, los elementos de teatralidad de la capoeira regional refuerzan las bases de la creación colectiva, ya que estos ayudan a entender el cuerpo como un todo, en donde su punto de encuentro es el espacio escénico. Así como una conciencia de cuán grande es el espacio de trabajo, cuáles son sus límites y cómo puedo aprovecharlos de distintas formas, de modo que sigan permitiendo la sincronización de lo construido. Establece un espacio único para los actores.

En tercer lugar, los elementos de teatralidad también permiten explorar en la música dentro de un proceso creativo, no solo como un delimitador de estados, también un delimitador de acciones y movimientos, convirtiéndola en un motor para la creación. Se invita a la inserción de la música para la comunión de las dinámicas grupales y las búsquedas individuales; además de generar una energía colectiva dentro del grupo de trabajo. Y a partir de esta, mantener el trabajo envuelto en los ritmos del berimbau o de los cantos, un trabajo enfocado, donde la música genera la atmósfera de trabajo. Estos elementos de teatralidad invitan a pensar en el proceso de creación como un proceso multidisciplinario, donde los actores comulguen sus distintas destrezas por el beneficio de la creación. Llevando a los actores al límite y dejando que sus experiencias puedan ser compartidas entre ellos.

Conclusiones

En primer lugar, es importante resaltar que la capoeira regional, expresa la teatralidad en numerosos elementos contenidos en su práctica. En la presente investigación se pudieron identificar los siguientes: La teatralidad expresada en la lucha a través de la animalidad de los cuerpos, los movimientos de la capoeira como un juego constante de equilibrio extra cotidiano y equilibrio en acción, y el sentido de competencia y desempeño de los cuerpos a partir de la experimentación de los límites del esfuerzo; la teatralidad expresada en la música y los cantos, como un trasmisor oral de la tradición y discursos encarnados en un cuerpo en movimiento; y la teatralidad expresada en la roda de capoeira a través de la idea del ritual confluyente de la lucha y la música. Lugar donde estas se encuentran y generan una energía colectiva, que se regenera constantemente en el mismo espacio donde se establece la roda.

Con relación a la teatralidad en la lucha, se observó que los cuerpos eran tratados desde distintas destrezas físicas. Desde ellas, el cuerpo lograba expresar un estado extra cotidiano que se confrontaba a otro cuerpo, y que a partir de este enfrentamiento se gestaba una comunicación. En esta comunicación era vital la propuesta constante, es decir, la apertura al diálogo corporal, el continuo movimiento para una comunicación fluida, eso sí, el movimiento siempre acompañado de la escucha al otro, desde la observación y la reacción a los movimientos del otro.

El equilibrio en acción, manejado en la capoeira regional, está cimentado en las posturas de distintos movimientos, que, al llevarlos a cabo, atraen visualmente a quien lo observa, así como los actores atraen al espectador que va a presenciar una obra de teatro. Este juego constante de movimientos expresa un estado de alerta permanente, donde los ejecutantes deben permanecer en las circunstancias del momento. Si bien hay movimientos que responden a otros determinados, todo puede variar, puesto que el tratamiento del cuerpo

también es maleable en ese sentido; un movimiento puede ser respuesta de otro como lo pueden ser varios.

El desempeño de los cuerpos en el espacio de trabajo era claramente destacable, puesto que el cuerpo estaba en constante estimulación y confrontación mutua. Esto generaba un estado de drama, un conflicto entre el desempeño y las capacidades físicas de los ejecutantes. Por lo que la capoeira regional también trabaja en base a las resistencias de cada participante, llevándolos a su máximo punto de resistencia, lo que les permite visualizar a los participantes sus propias limitaciones y como estas podrían ser superadas.

Con relación a la teatralidad expresada en la música y los cantos, analizamos estos elementos y observamos que nos sirven como un trasmisor oral de la tradición, la cual logra encarnarse a través del cuerpo en movimiento, es por ello que la capoeira logra mantener un carácter polisémico: se le considera tanto danza como lucha, o como ritual, esto debido a que la música, el cuerpo y el movimiento están arraigados entre sí, uno termina de tener significado en tanto el otro también se encuentre presente.

En correspondencia a la teatralidad expresada en la roda de capoeira, observamos que esta se da precisamente a través de la polisemia de la capoeira regional, este es el evento ritual donde confluyen la lucha y la música. Es el lugar donde estas comulgan y pueden ser, desde la mirada del artista- investigador, trabajadas desde la interdisciplinariedad para el actor. Además, es un lugar donde se origina una energía colectiva, que se regenera constantemente en el mismo espacio donde se establece la roda.

En segundo lugar, concluimos que los elementos de teatralidad presentados para generar herramientas de creación escénica cumplen distintas funciones, tanto para desarrollar una mayor conciencia del cuerpo fuera del estado cotidiano, como de sus expresiones sensibles; sean la sagacidad, la maleabilidad, la fuerza, entre otras, partiendo en similitud con las destrezas sensibles de ciertos animales. Asimismo, poder entender al cuerpo como parte

de un todo, de un colectivo, sin quitar su singularidad. El llevar la singularidad como un aporte a la pluralidad, es un hecho que, como herramienta, contribuye al entendimiento del grupo de teatro, el colectivo, para desembocar de otra forma sus ideas o maneras de compartir durante un proceso creativo. En la capoeira regional, todos aprenden de todos, siempre hay algo que aprender tanto de un alumno avanzado como de un iniciante. Al ser una práctica multidisciplinaria, ayuda a que los participantes de esta encuentren su espacio de mejor desenvolvimiento y al mismo tiempo poder experimentar con cada aspecto de la disciplina. Aparte de generar unión dentro de la interdisciplinariedad, no solo al sumar prácticas como la danza y la música; también al poner en evidencia, a partir del laboratorio, la convivencia de un grupo de artistas escénicos que desarrollan distintas destrezas dentro de sus disciplinas artísticas y las hacen dialogar a través del desarrollo de estos ejercicios propuestos, en conjunto.

Estos elementos de teatralidad también cumplen la función de generar una metodología de trabajo que apunte a la búsqueda de un discurso. Si bien en la investigación nos valimos mucho de los discursos ya establecidos en la capoeira regional, a raíz de su origen, considero que esos discursos no necesariamente deben ser los que se manifiesten. En otros términos: se pueden generar discursos distintos a la lucha contra una clase opresora o la esclavitud. Siempre se puede ir más allá.

En tercer lugar, concluimos que la imagen de grupo para la creación colectiva se vio remarcada en la figura de los participantes, ya que mi postura tanto de observador en la primera etapa como la de director en la segunda etapa del laboratorio, se vio constantemente teñida como si se tratase de la postura de un participante. Esto debido a que constantemente intervine, durante la primera etapa, de los ejercicios y de las clases como si se tratase de un alumno más; y como participante del laboratorio, al no solo orientar las sesiones y los calentamientos, sino también, en muchas oportunidades, participar de ellos, de los ejercicios

y los calentamientos, en el afán de experimentar también, desde la vivencia, cómo los elementos de teatralidad de la capoeira regional se desenvolvían en el trabajo escénico. Es interesante observar cómo desde mi rol de artista-investigador, también me veo afectado por las experiencias de las clases, la convivencia tanto con la ECCASDB como con los participantes del laboratorio. Me hace vislumbrar al artista-investigador, como un agente activo en las experiencias, búsquedas y desarrollo de la investigación. Puesto que en este caso debió estar en constante diálogo con los participantes, con el fin de mantener un trabajo exploratorio en relación a los principios de la creación colectiva.

Y finalmente, concluir que los elementos de teatralidad de la capoeira regional, alimenta a la generación de un teatro propio, porque generan experiencias propias y en base a estas se va gestando un material, o más búsquedas. Donde es posible abordarlos de distintas maneras, así como se vislumbró al inicio de esta investigación. Es importante el poder encontrar nuevas maneras de interpretar la capoeira regional para mantenerla vigente como una práctica compleja, y no únicamente como un deporte al que se le acompaña con música, o una danza que atrae espectadores. Y, de igual forma, seguir abriendo el panorama de América latina, donde se albergan muchas practicas con contenido escénico, cargadas de teatralidad, que esperan ser vividas y exploradas desde la mirada del artista-investigador, vividas desde la práctica escénica.

Referencias bibliográficas

Alleoni, B. (2010). A manifestação corporal capoeira: uma cultura nacional brasileira. *Revista Mackenzie De Educação Física E Esporte*, 9(1), 24-31.

Barba, E., & Savarese, N. (2010). *El arte secreto del actor*. Lima, Per : Grupo Cultural Yuyachkani.

Barbosa, M. (2005). Capoeira: A gramática do corpo e a dança das palavras. *Luso-Brazilian Review*, 42(1), 78-98. doi: 10.1353/lbr.2005.0019

Barão, A. (1999). *A performance ritual da "Roda de Capoeira"* (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas.

Batista, M. (2019). A poética do ator e o encantamento na capoeira. *Relacult - Revista Latino-Americana De Estudos Em Cultura E Sociedade*, 5(5). doi: 10.23899/relacult.v5i5.1575

Batista, R. (2017). *O "aikido" e a "capoeira" como fontes de inspiração para a dramaturgia do ator* (Doutorado). Universidade de São Paulo.

Batista, S. (2012). *A capoeira, uma arte representativa da cultura brasileira* (Licenciatura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Bobes Naves, M. (1988). *Estudios de semiología del teatro*. Valladolid: Madrid.

Campos, H. (2006). *Capoeira regional: a escola de mestre Bimba* (Doutorado). Universidade Federal da Bahia.

Columá, J., & Chaves, S. (2013). O SAGRADO NO JOGO DE CAPOEIRA. *Textos Escolhidos De Cultura E Arte Populares*, 10(1), 169-182. doi: 10.12957/tecap.2013.10180

De Miranda, M. (2012). Jogo de capoeira: when actors play a 'physical dialogue'. *Theatre, Dance And Performance Training*, 3(2), 178-191. doi: 10.1080/19443927.2012.689993

Díez Borque, J., & García Lorenzo, L. (1975). *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.

Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales* (1st ed.). México, D.F.: Libros de Godot.

Dubatti, J. (2003). *El Convivio Teatral: Teoría y práctica de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.

Eisentraut, J. (2015). The new mimics? Cross-cultural learning in Salvador da Bahia, Brazil. *Journal Of Cultural Geography*, 33(1), 27-50. doi: 10.1080/08873631.2015.1056405

González Varela, S. (2012). Cosmología, simbolismo y práctica: el concepto de “cuerpo cerrado” en el ritual de la capoeira angola. *Maguaré*, 26(2), 119-146.

González Varela, S. (2010). Antropología simétrica dentro del ritual de la Capoeira Angola en Brasil. *AIBR, Revista De Antropología Iberoamericana*, 5(1), 3-31. doi: 10.11156/aibr.050102

Grajales, C. (2013). Creación Colectiva, una Didáctica del Teatro. *Revista Colombiana De Las Artes Escénicas*, 7, 168- 178.

Greciano, A. (2018). Capoeira: gesto técnico corporal y epistemología visual. *Contemporanea | Comunicação E Cultura*, 16(1), 207-229.

Grotowski, J. (1992). *Hacia un pobre teatro*. México: Siglo veintiuno editores.

Guizardi, M. (2013). Entrando na roda: capoeira e encruzilhadas metodológicas de uma etnografia em movimento. *Simbiótica*, 1(3), 16-50.

Gumze, G. (2014). Communication systems in capoeira: tradition and non-verbal communication as means of communication between generations. *Media, Culture & Public Relations*, 5(2), 220-230.

Le Breton, D. (2010). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago, Chile: Eds. Metales Pesados.

MacLennan, J. (2011). "To Build a Beautiful Dialogue": Capoeira as Contradiction. *Journal Of International And Intercultural Communication*, 4(2), 146-162. doi: 10.1080/17513057.2011.556828

Martín, P. (2003). *A som do Berimbau*. Barcelona: Editorial Alas.

Miller, A. (2009). Reciprocity. *American Art*, 23(1), 11-12. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/10.1086/599052>

Otani, D. (2005). *O ator em jogo* (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas.

Peled, Y. (2008). Estados de performance na capoeira. *Educação Física Em Revista*, 2(2).

Prieto, A. (2009). ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance. *Actualidad De Las Artes Escénicas. Perspectiva Latinoamericana*, 116-143.

Rector, M. (2008). Capoeira: El lenguaje silencioso de los gestos. *Signo Y Pensamiento*, 27(52), 184-194.

Rosa, C. (2012). Playing, Fighting, and Dancing: Unpacking the Significance of Ginga within the Practice of Capoeira Angola. *TDR/The Drama Review*, 56(3), 141-166. doi: 10.1162/dram_a_00193

Rubio Zapata, M. (2011). *Ra ces y semillas*. Lima: Yuyachkani.

Sánchez, J. (2016). *Ética y Representación* (1st ed.). México D.F.: Paso de Gato.

Schimith, M. (2013). *Estados de corpo: vias de aproximação entre capoeira e teatro na poética de um ator* (Mestrado). Universidade Federal da Bahia.

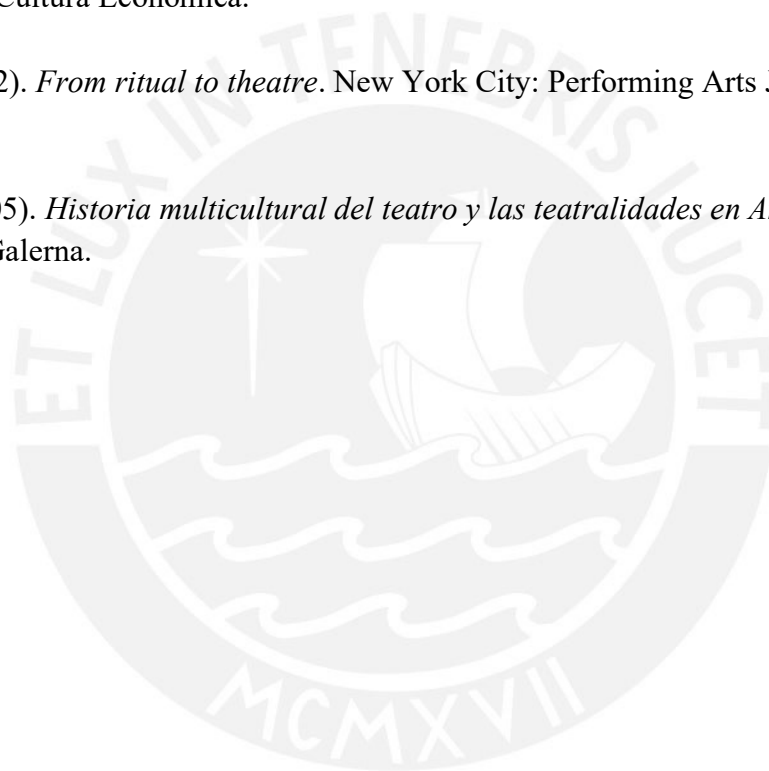
Siqueira, A. (2000). *Busca e retomada: urn processo de treinamento para a construção da personagem pelo ator-dançarino* (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas.

Talmon-Chvaicer, M. (2004). Verbal and Non-Verbal Memory in Capoeira. *Sport In Society*, 7(1), 49-68. doi: 10.1080/1461098042000220182

Taylor, D., & Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance* (1st ed.). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Turner, V. (1982). *From ritual to theatre*. New York City: Performing Arts Journal Publications.

Villegas, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en Am rica Latina*. Buenos Aires: Galerna.



Anexos

i. Primera etapa de laboratorio



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13



Imagen 14



Imagen 15



Imagen 16



Imagen 17



Imagen 18



Imagen 19



Imagen 20



Imagen 21



Imagen 22



Imagen 23



Imagen 24



Imagen 25



Imagen 26



Imagen 27



Imagen 28



Imagen 29



Imagen 30



Imagen 31



Imagen 32

ii. Segunda etapa de laboratorio



Imagen 33



Imagen 34



Imagen 35



Imagen 36



Imagen 37



Imagen 38



Imagen 39



Imagen 40



Imagen 41



Imagen 42



Imagen 43



Imagen 44



Imagen 45



Imagen 46



Imagen 47



Imagen 48



Imagen 49



Imagen 50



Imagen 51



Imagen 52



Imagen 53



Imagen 54



Imagen 55



Imagen 56



Imagen 57



Imagen 58



Imagen 59



Imagen 60



Imagen 61



Imagen 62



Imagen 63



Imagen 64



Imagen 65



Imagen 66



Imagen 67



Imagen 68



Imagen 69



Imagen 70



Imagen 71



Imagen 72



Imagen 73



Imagen 74



Imagen 75



Imagen 76



Imagen 77



Imagen 78

iii. Canciones exploradas

SOU UM JOGADOR

Sou um jogador, jogador de capoeira,
capoeira é uma arte da cultura brasileira.
Certo dia numa roda, em noite de lua
cheia,
eu jogava rasteirinho levantando a
poeira.
O dia amanhecia lá no fundo do quintal
ao som do pandeiro e o atabaque
acompanhando ao berimbau.
Em meio os golpes ligeiros, uma força
me movia
era de mestre Gigante com toda sua
valentia.
Viajei o mundo inteiro, percorri os sete
mares,
salve meu mestre Gigante era um dos
guerreiros de Palmares.
Olha pega esse negro no mato;
CORO: Não dá, não dá para pegar!
Viajei o mundo inteiro, percorri os sete
mares,
salve meu mestre Gigante era um dos
guerreiros de Palmares.
Olha pega esse negro no mato;
CORO: Não dá, não dá para pegar!

<https://www.youtube.com/watch?v=rm8coOJNf8s>

RAÇA GUERREIRA

Olha o negro que veio pro Brasil, que
veio sofrer como um cão,
que veio trabalhar na terra também na
colheita e na plantação
que veio trabalhar na terra também na
colheita e na plantação
Descobrimo um novo caminho, um
caminho pra se libertar
Descobriram a capoeira, uma maneira
esperta de poder lutar
Refugiou-se em grandes quilombos, e
nasceram grandes guerreiros
Ganga Zumba, Zumbi, os cabeças, são
filhos de Oxóssi, orixá feiticeiro
Olha o negro, que fez sua história, que
manteve suas tradições,
Macule lê, Capoeira, Batuque,
Candomblé e Samba enfeitiça as nações

Macule lê, Capoeira, Batuque,
Candomblé e Samba enfeitiça as nações
oi lelelelelele, oi lelelelelala, raça
negra é raça guerreira,
é raça sofrida que sabe lutar
oi lelelelelele, oi lelelelelala
o negro que fez sua história,
criou a capoeira pra se libertar
oi lelelelelele, oi lelelelelala

https://www.youtube.com/watch?v=18_DIKdmPPc

MEU CAMINHO

A minha vida inteira
Eu sempre me perguntei
Se somente capoeira
Faz tudo que ela fez
Ela me deu amigos
Ela me deu irmãos
Me mostrou o caminho
Me pôs na direção

Aonde quer que eu vá
Sei que ela vai comigo
Ela é o meu tesouro
E o meu ombro amigo
E vale mais que tudo
É minha companheira
Eu agradeço a Deus
Por ter a capoeira

Eu já rodei o mundo
Mas n encontrei
Nada pra comparar
Ao bem que ela me fez
Nas horas de alegria
E nós momentos de tristeza
Eu sei que a capoeira
É sempre uma certeza

E onde quer que eu vá
Sei que ela vai comigo
Ela é o meu tesouro e
O meu ombro amigo
E vale mas que ouro
É minha companheira
Eu agradeço a Deus
Por ter a capoeira

Eu já escorreguei

Ela que me deu a mão
Me ensinou cair a levantar do chão
Ela me lapidou
Com sua sabedoria
E me iluminou
Como uma estrela guia

Aonde quer que eu vá
Sei que ela vai comigo
Ela é o meu tesouro
E meu ombro amigo
É minha companheira
Eu agradeço a Deus
Por ter a capoeira

Eu agradeço a Deus por ter a capoeira
Eu agradeço a Deus por ter a capoeira

<https://www.youtube.com/watch?v=gb05e6wCUYg>

MALANDRAGEM

Malandragem só sai daqui
Quando essa roda acabar
Se o meu mestre disser iê
Ou se Cavalaria tocar

Capoeira é antiga arte
Foi o negro inventando
Me diga quem é brasileiro
E não tem um pouco de malandro
Malandragem

Oi malandro, é malandro
Capoeira
Oi malandro, é malandro
Na Bahia
Oi malandro, é malandro
Na ladeira
Oi malandro, é malandro
Malandragem
Oi malandro, é malandro

Ê, finge que vai, mas não vai
Bicho vem e eu me faço de morto
Mas se a coisa apertar
Pra Deus eu peço socorro

Entro e saio sem me machucar
Subo e desço sem escorregar
Vou louvando o criador da mandinga

O malandro que inventou a ginga
E a malandragem

Oi malandro, é malandro
Capoeira
Oi malandro, é malandro
Na Bahia
Oi malandro, é malandro
Na ladeira
Oi malandro, é malandro
Malandragem
Oi malandro, é malandro

O sol faz o chão esquentar
Calma moça, chuva vem esfriar
Expressão do rosto da menina
Ao saber que essa é a minha sina

Bato forte não devagar
Cuidado quando se levantar
Berimbau já fez sua cantiga
Coração me impulsa pra cima
E a malandragem

<https://www.youtube.com/watch?v=1RsX17YcRKO>

NA CAPOEIRA EU MATO A MINHA SAUDADE

Na capoeira eu mato a minha saudade
Eu conto a nossa verdade
E doa a quem doer
A capoeira ela é minha alegria
É o som que me contagia
É pra ela que eu quero viver

Lá la la ê lauê
Lá la la ê lauê
Lá la la ê laua

<https://www.youtube.com/watch?v=P8IPFixCbCQ>

iv. Grabación 1

<https://youtu.be/aasGDgAxjsg>

v. Bitácora Virtual

Transcripciones de las sesiones

Semana 1:

Partió como una sesión introductoria en la que los participantes compartieron sus vivencias con respecto a la primera etapa del laboratorio. Recordemos que la primera etapa era de reconocimiento y apropiación de la capoeira regional, tanto de su parte histórica como de la parte técnica de la disciplina. Los participantes expresaron lo siguiente. “Es algo nuevo, una lucha del cuerpo y la mente. Había mucha diversión, y podía identificar cosas relacionadas al teatro y la danza. Era como una máquina, hay que aprender a hablar con la capoeira, es como aprender a caminar de nuevo. (Fabian) Cada vez que realizamos una roda, sentía pánico, pero después con el entrenamiento tenía más seguridad. Mi cuerpo danzaba. Pasaba que en el entrenamiento sabía cómo hacer los movimientos, pero en la roda el miedo inicial me hacía olvidar. Después solo bailaba. (Norma). Sentía mucha adrenalina, y había un sentido fuerte de comunidad. Era importante proponer movimientos y jugar (Leto). Mucha fluidez, movilidad, escuchar tu cuerpo. Es una danza, hay una lucha un diálogo, hay que jugar. Veo teatralidad en la capoeira (Armando). Había que romper la barrera del cansancio. Mucha conexión con todos, todo era muy ritual, ceremonial. (Ilda). Había una parte física fuerte, pero también por mis raíces, sentía que todo fluía dentro mío, cuando escuchaba las canciones. Estas hablan de la libertad, tenía muchos sentimientos/estados a partir del movimiento. Todos somos parte de esta energía (Diego). Un tema fuerte con la circularidad, la espacialidad. La roda es como una comunidad. Otras disciplinas marciales son lineales, la capoeira en cambio es circular, hay una recuperación de energía. Tuve nervios de expresar mi juego, yo he hecho antes capoeira y veía un sentido grande de compañerismo en todos (Belén).”

Realizamos una danza grupal (Macúlele) con la intención de empezar a familiarizarnos entre nosotros, empezar a formar esta idea de comunidad y compañerismo que nos ayudará a futuro y durante todo el proceso. Además, cerramos la primera sesión con una roda, para ir conociendo el modo de juego del otro, lo que ha aprendido y como lo pone en práctica.

Ver también con que tanta facilidad son capaces de expresarse a través de los movimientos, cuántos emplean y si han sido interiorizados correctamente. En algunos es más notoria la interiorización, en otros aún se nota el conflicto entre el movimiento y la fluidez del juego. Pero todos han sabido interiorizar los movimientos básicos, principalmente la ginga.

En la siguiente sesión se planteó la idea de desestructurar determinados movimientos de la capoeira regional a sus bases, que son 4 animales. La exploración se hizo en base a uno de ellos: el mono (Por Qué). Con la idea de darle otro significado/intención /sentido/asociaciones, más allá de atacar o defender. De comprender también de donde nace el movimiento (físicos, imágenes), porque o de qué manera se pudo haber transformado en una técnica. Los participantes desarrollaron el movimiento de manera más libre bajo la premisa de que eran monos.

Entraron primero en sintonía con sonidos propios de la selva, la naturaleza. A través de distintas pautas se les daba un sentido a todo lo que realizaban: despertarse, levantarse, ir por comida, interactuar, jugar con los árboles, los caminos, descubrirse entre ellos, jugar, pelearse, organizarse, enfrentarse a la lluvia. Con todas estas premisas, se observó que los participantes desarrollaron un sentido de la comunidad/colectividad. Se pidió a uno liderar el grupo. Sentido de supervivencia y de estar alerta a todo, estar siempre con el otro. Se plantearon también situaciones de riesgo: qué hacía el grupo frente a la naturaleza, cómo resolvieron el hecho de que uno de sus compañeros este herido.

Los participantes expresaron que la idea de explorar en base al mono te permite jugar mucho, es un animal bastante lúdico, y da apertura a cualquier movimiento (Leto). Te vuelves mucho más consciente de tu centro, de todo tu cuerpo, hay un uso completo del cuerpo (Ilda) Te brinda un estado de alerta, de que algo va a pasar (Diego). Estas siempre con tus compañeros, es importante estar al tanto del otro(armando)Es muy importante el trabajo colectivo, la idea de la manada (Leto)

Semana 2:

En esta sesión retomamos la idea del animal, y la llevamos más a profundidad en relación a las circunstancias. Antes de ello se les pidió a los participantes realizar una secuencia personal de cinco movimientos de capoeira, ya sean los trabajados a manera de calentamiento o los aprendidos durante otros momentos del laboratorio. Algo interesante de ver fue que todos regresaban siempre a la ginga, el movimiento básico. Les daba seguridad y los ayudaba realizar otros movimientos, pues todos los movimientos de capoeira nacen o descienden en la ginga.

Así mismo, en una primera muestra de sus secuencias individuales, los participantes las realizaron de una manera lineal, como si tuvieran un público enfrente, por lo que se les pidió romper con ese patrón, darle otros puntos de dirección a los movimientos, para poder aplicar la idea de la circularidad y la recuperación constante de energía. Algo que se podía observar era que cuando se repetía la secuencia y se hacía de manera lineal, había una pausa para volver a repetirla. A diferencia de cuando se hizo repetitiva y de manera circular, pues terminaban, y el cambiar de dirección, les hacía empezar inmediatamente con la repetición. luego de trabajar con sus secuencias, volvimos hacia el ejercicio del animal.

Nuevamente se ambientó a los participantes, a nivel sonoro, en una selva. En esta oportunidad, llevamos a los participantes a situaciones más extremas, la desaparición del agua, así como lluvias torrenciales y truenos, y hasta incendios forestales, esto con el fin de generar un estado mayor de urgencia, para luego, mezclarlo con sus secuencias personales.

En este caso, se enfrentaban, como monos, ante quién, imaginariamente, vendría a ser el causante del incendio que estaban viviendo. Y se le pidió a Ilda que retomara su fisicalidad humana y se enfrentara a este ser a través de su secuencia. Al finalizar, Ilda expresó lo siguiente: “El realizar la secuencia, después de todo lo hecho antes y las circunstancias, era distinto. Había otra carga” Los otros participantes expresaron que vieron en Ilda una motivación por la cual ella estaba realizando esos movimientos y que efectivamente había una carga, los movimientos se expresaban con mayor fuerza.

En la siguiente sesión, se buscó trabajar mucho más la relación de los cuerpos. Como ellos habían construido cierto nivel de corporalidad dentro del laboratorio a raíz del animal y de sus secuencias. Se escogió trabajar más con sus secuencias, ya que el animal, al ser más libre, podría ser más difícil de delimitar ciertos movimientos espacialmente, y también se buscó en esta sesión trabajar aspectos de la espacialidad. Por ello tomamos las secuencias que ya tenían establecidas, con movimientos definidos y con los cuales también podíamos experimentar.

Se les pidió a los participantes que presentaran sus secuencias, pero a diferencia del día anterior, ya no las mostraban individualmente, lo hicieron en parejas. Quería observar de qué manera se podían unir o hilvanar. En la capoeira se trabaja mucho con el cuerpo, y sobre todo lo con la idea de la comunicación de estos, es como un diálogo entre dos personas (al momento de la lucha) que responde siempre a una fórmula del tiempo presente; es decir, lo que expresan los jugadores de capoeira es resultado de lo que pasa en el momento. Por ello, previo a eso es importante, así como cuando aprendes a hablar, a comunicarse, generar

ciertos tipos de diálogos, preguntas respuestas. Es por eso que en la capoeira, si bien existen distintas variantes con respecto a los ataques o respuestas que puedes realizar en relación a otro movimiento, hay ciertas secuencias básicas que ayudan a la fluidez de esta conversación corporal, que te ayudan a entender mejor y aprender, interiorizar, por lo que, al momento de agarrar más experiencia, ya eres capaz de realizar otro tipo de movimientos como respuesta o pregunta. Eso es lo que se buscó con las secuencias en esta sesión: teniendo algo ya establecido, ver cómo eso podía ser comunicado hacia el otro compañero, o como escénicamente podía verse una relación entre ellos sin precisamente encajar ambas secuencias.

Desde la exploración se observó que iba surgiendo cierta composición a partir de sus secuencias propuestas, la relación entre los cuerpos y la configuración del espacio. Seguidamente de eso, realizamos un ejercicio de “llenar vacíos”: el ejercicio consistía en que un participante realizaba su secuencia mientras que el otro trataba de encajar su cuerpo con los movimientos del otro, como si se tratara de un rompecabezas, es decir, dos piezas de un mismo cuerpo. Para poder conseguir el nivel de fluidez necesario se partió primero del movimiento estático, es decir, de las posturas de los movimientos de las secuencias de los participantes. Un participante se mantenía en la posición de uno de los movimientos de su secuencia mientras que el otro observaba y se colocaba según interpretaba que podía encajar su cuerpo con el de su compañero.

Estuvimos realizando este ejercicio en parejas o tríos y cada cierto tiempo se cambiaba de pareja, luego de eso, empezamos a soltar las posturas de las secuencias por movimientos libres. Ya no era los participantes estáticos, ahora realizaban sus movimientos a un ritmo lento, para que el otro pueda ir explorando en el encaje. Ya después se fue aumentando el ritmo y se presentó lo explorado. Acto seguido a eso, se experimentó en el ejercicio, pero ahora con todos juntos, buscando el encaje de sus cuerpos a manera colectiva.

Al igual que lo hecho anteriormente, se dio el mismo procedimiento, primero solo posturas, para después poner los cuerpos en movimiento. es aquí donde se inserta el uso del berimbau para establecer la velocidad de sus movimientos y la cercanía de sus cuerpos. Al ritmo del berimbau sus cuerpos se empezaban a trasladar de manera colectiva y generar composición en el espacio de trabajo, se podía observar sus cuerpos como un diálogo colectivo, estaban hablando a través de sus cuerpos.

Semana 3:

En esta semana se trabajó nuevamente con las secuencias y la idea de llenar los vacíos, del encaje de cuerpos, con el fin de no perder lo explorado en la semana anterior, ya que era mucha información y también era necesario un nuevo registro. Era interesante ver cómo los participantes asimilaban rápidamente las premisas y había una mayor fluidez al momento de realizar los movimientos. De igual forma, se le pidió a uno de los participantes que dirigiera la parte del calentamiento. Con el fin de ver cómo es que había interiorizado los calentamientos trabajados en las sesiones y como lo comunicaba a los demás, así de cómo lo recibían los otros, esto también para seguir trabajando en el compañerismo y la conexión entre los participantes.

Algo interesante que introdujo el participante que dirigió el calentamiento fue la competitividad. Algo que está muy presente en la capoeira al momento tanto de entrenar como de expresarse en la roda de capoeira. El capoeirista tiene un alto sentido de competitividad. Cuando juega en la roda, es su oportunidad de mostrar lo que sabe, de expresar todos sus conocimientos y posicionarse. Además, un capoeirista competitivo, es un capoeirista que también busca proponer dentro del juego, que reta a sus compañeros y exige mejor nivel de juego.

También se les pidió a los participantes que trajeran para esta sesión imágenes de la selva que les llamaran la atención. Y poder hacer un collage de ellas, observando que visiones tenemos de ella, que problemáticas encontramos y que cosas en común hallamos de esta.

Era importante que expresaran su sentir con sus imágenes y el por qué las escogieron. Es importante para la investigación porque nos da un norte de lo que también se puede escenificar a partir de la capoeira, pues el origen de la disciplina se encuentra precisamente en la naturaleza, en la selva, en los animales, y en cómo todo esto se comunica en nuestra tierra. Interesante ver imágenes llenas de una sensación de libertad, algo que se buscaba por los capoeirista y que hasta el día de hoy sigue siendo un sentimiento latente entre los que practican.

Semana 4:

Partiendo de lo propuesto en el calentamiento propuesto por uno de los participantes la semana anterior, se propuso realizar dinámicas de competencia entre los participantes. así como la espontaneidad en su comunicación corporal. Partimos también desde el uso del berimbau para generar velocidades y cambios de complejidad en los ejercicios. Se realizó una caminata por el espacio, cada uno indistintamente por su lado, siempre al ritmo del berimbau.

Cuando mencionaba el nombre de alguno de los participantes, este tenía que buscar inmediatamente a quien tuviera más cerca y realizar un movimiento de capoeira, el cual tenía que ser respondido por el otro participante, luego, continuaban con el caminar. De esta manera se le exigía al participante que respondía un nivel de inmediatez y creatividad para poder responder de manera clara ante lo que se le estaba proponiendo. Luego de este

ejercicio, regresamos a la animalidad a través del mono, pero esta vez realizamos ejercicios de competitividad en parejas, bajo este tipo de corporalidad.

Inicialmente se les pidió a los participantes que empezaran a relacionarse desde esa corporalidad, jugar con su compañero, y así como el ejercicio de llenar los vacíos, aplicarlo según la postura del mono. Después, se agregó el tema de la competitividad entre ellos. Los participantes, como monos, tenían tres puntos de apoyo, y tenían que desestabilizar a su compañero, ya sea con las manos, las piernas o el torso. Así fuimos intercambiando de parejas y desafiando al compañero constantemente. En este ejercicio, los participantes estaban muy concentrados en su compañero, por lo que el uso del espacio era reducido entre ellos, y solo lo utilizaban cuando querían escapar de algún manotazo o empujón, lo cual era distinto a otros ejercicios trabajados anteriormente en donde solían abarcar casi todo el espacio.

