

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD I
PROGRAMA DE DOCTORADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD

LA CAPOEIRA COMO SÍMBOLO DE LOS NUEVOS MODOS DE REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL

Alberto Greciano Merino

BELLATERRA / BARCELONA
CATALUNYA / ESPAÑA
2010

LA CAPOEIRA COMO SÍMBOLO DE LOS NUEVOS MODOS DE REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL

Trabajo de investigación (12 créditos) realizado por Alberto Greciano Merino
bajo la dirección del catedrático Josep M. Català Domènech.
Presentado en el Departamento de Comunicación y Publicidad I,
Facultad de Ciencias de la Comunicación-Universidad Autónoma de Barcelona,
como requisito para superar la etapa de investigación del programa de doctorado.



*Para aquellos que se adentran en la cueva de los espejos,
por que en las imágenes de sus laberintos
encontrarán el despertar de la conciencia.*

Agradecimientos:

A mi tutor Josep María Català, por tener la osadía de asumir una propuesta aparentemente tan descabellada y la paciencia necesaria para esperar sus frutos.

A Jordi Grau y a Jèssica Jacques, que en su momento me supieron escuchar y aconsejar y ahora se han prestado a leer y apuntar las desviaciones de este trabajo.

A Antônio José da Conceição Ramos, maestro 'Patinho', por transmitirme el exiguo conocimiento que detento sobre capoeira y, en general, a la comunidad de capoeiristas de São Luis de Maranhão, por mostrarme un camino maravilloso hacia la esencia de la vida.

A Eduardo Pérez de Carrera, que con su trabajo hace que mi memoria respire, y a mis amigos de la Fundación Argos de Madrid por su afectuosa acogida y su solidaridad.

A los profesores Román Gubern, Denise Cogo, Fabrizio Silveira, Deisimer Gorczewski y Nicolas Lorite, por apuntar posibles caminos de mi trabajo. Y a Gabriel Villota Toyos, por haberme obsequiado sus ideas.

Al personal de las bibliotecas Nacional, del Museo Nacional de Arte Reina Sofía, y de la Filmoteca Española por ejercer su profesión con diligencia.

Als meus amics del Berguedà que m'han ensenyat a estimar els Països Catalans.

A André y Maria Alice que desde la distancia, nos han apoyado con fe en las aventuras que nos hemos embarcado durante estos años.

A la tía Conce por habernos protegido como una madre.

A Gabriela, con quién he encontrado la búsqueda de la felicidad a través del amor.

A mis padres, José Luis y Agustina, por haber concebido la luz que ilumina mi camino y por cuidar de que su llama no se extinga. Y también a mis hermanos José Carlos y Rosana, por acompañarme al calor de esa estrella.

ÍNDICE.

1. <u>Puntos de partida.....</u>	<u>Pág. 7.</u>
2. <u>Por un método de los encuentros cardinales.....</u>	<u>Pág. 10.</u>
<ul style="list-style-type: none">-El modelo mental: un sistema sin norma para encarar las complejidades de lo visual.-Estructura fenoménica y principios de la complejidad.-Objetos significativos de la investigación y su espacio de interpretación: una metodología hermenéutica.-Ensayar el método: un modo de presentación.	
3. <u>Capoeira Inter-trans-poli-disciplinar.....</u>	<u>Pág. 32.</u>
4. <u>La Antropología visual un relé interdisciplinar.....</u>	<u>Pág. 43.</u>
<ul style="list-style-type: none">-La mirada antropológica.-El estatuto ontogénico de la imagen-ritual.-Los símbolos y la selva de imágenes.-Vasos comunicantes y etnografías experimentales.	
5. <u>Delimitación del campo: Una historia de la Capoeira.</u>	
5.1. <u>La cuna: sobre los orígenes y las contradicciones.....</u>	<u>Pág. 56.</u>
<ul style="list-style-type: none">-La mirada del ángel.-Leyendas e intrigas de Africa y Brasil.-El juego africano de la diáspora.	
5.2. <u>Pasajes intermedios: violencia en las memorias.....</u>	<u>Pág. 65.</u>
<ul style="list-style-type: none">-Tachaduras en la historia.-Memorias a la deriva.-Los catalizadores del saber.-La ritualidad y otras memorias de la imagen.-Violencia en las ciudades.-Las maltas y los juegos de la política.	
5.3. <u>La contemporaneidad: para una construcción intercultural del saber.....</u>	<u>Pág. 82.</u>
<ul style="list-style-type: none">-La legalidad y la formación de estilos: Regional / Angola.-Los procesos de identidad en la búsqueda del misterio.-En la era global.-Vuelta al mundo de la capoeira.-Cybercapoeira.	

6. Fundamentos de la Capoeira en los dispositivos de comunicación visual multimedia.

6.1. Capoeira mestiza y la necesaria impureza de la comunicación visual..... Pág. 98.

- La deconstrucción de las categorías en la capoeira.
- Mediación tecnológica en las culturas híbridas: una forma de ciudadanía activa.
- Promiscuidad cultural en el caos icónico.
- La alquimia de lo real.

6.2. El cuerpo, la técnica y sus gestos: principios de la intersubjetividad cognoscitiva..... Pág. 111.

- La necesaria redención del cuerpo epistémico.
- Fundamentos que impulsan el modelo epistemológico de interacción colectiva.
- Los saberes del cuerpo en la performatividad gestual de la capoeira.
- La capoeira como técnica del cuerpo.
- Gesto tecnológico y conocimiento enactivo en los procesos de comunicación.
- Organismos cibernéticos y el gesto de la interfaz.

6.3. Capoeira e hipertexto multimedia: formas epistémicas y estructuras reflexivas del espacio-tiempo..... Pág. 135.

- Capoeira circular.
- Sobre la complejidad del tiempo en la imagen(es).
- Estructuras narrativas y tiempo no lineal.
- Cronotopos y la visualidad espacio-temporal.
- Hipertexto, multimedia y la función especulativa de la mandinga.
- Visibilidad y encarnación de la conciencia.

7. Conclusiones..... Pág. 167.

8. Anexo I: Glosario de términos de Capoeira..... Pág. 181.

9. Anexo II: Catálogo ilustrativo de vídeos de Capoeira..... Pág. 184.

10. Lista de figuras..... Pág. 186.

11. Bibliografía..... Pág. 188.

1. PUNTOS DE PARTIDA.

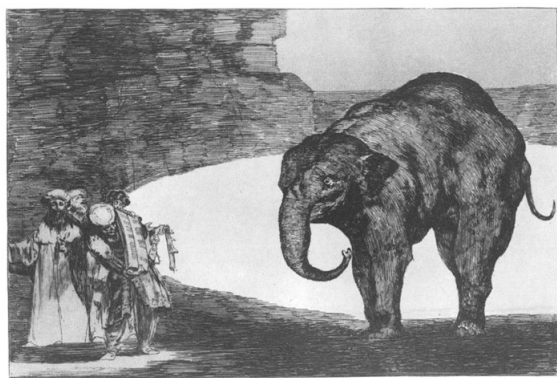
Durante mucho tiempo permanecí quieto, presintiendo aquella existencia asquerosa y apagada. Cuando me incorporé, sentí como si las circunvoluciones de mi cerebro estuvieran rellenas de tierra y enredadas en telarañas. Durante un largo tiempo permanecí de pie, tambaleante, sin saber que decisión tomar. Hasta que por fin comprendí que debía marchar hacia la región en que parecía advertir cierta tenue luminosidad. Entonces comprendí hasta qué punto las palabras luz y esperanza deben estar vinculadas en la lengua del hombre primitivo.

Ernesto Sábato¹

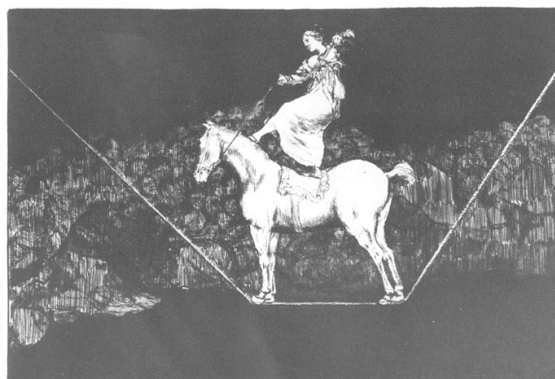
El origen de esta investigación se retrotrae a la fascinación que me produjo el visionado de un anuncio para televisión que promocionaba a una compañía de telefonía móvil. Como estrategia de posicionamiento, los creativos encargados de la campaña optaron por la plasticidad de movimientos utilizada por una pareja de mulatos para comunicarse en la orilla de la playa. La seducción de aquella diégesis no se correspondía con la pretensión que tenía el anunciante de agasajarnos con un presuntuoso modelo de carcasa plegable. Paradójicamente, lo que me suscitaba la visualidad de aquellas contorsiones que desafiaban los límites físicos de la gravedad era una reflexión en torno al componente invisible que contenía aquel mecanismo metafórico. Y, en consecuencia, sobre la capacidad expresiva y reflexiva que albergan las imágenes tecnológicas para manifestar la red de implicaciones que se configuran en un sistema de representación como el que se desarrolla durante una exhibición de Capoeira. Pues bien, esa sensación y ese sentimiento que me dejaron las huellas y los rastros de aquella experiencia holográfica me han venido acompañando durante más de una década. En este tiempo, he cumplido con la determinación de iniciarme en la práctica de los fundamentos básicos que rigen el fenómeno de la capoeira, asimilando formas comunicativas mediante las que se articula todo un vasto campo de conocimientos y saberes. Asimismo, durante todos estos años, no he dejado de perseguir el carácter y la condición social que albergan las imágenes que pueblan los medios de comunicación, esas complejas constelaciones visuales de significado en las que se reúne lo real, lo imaginario, lo simbólico y lo ideológico.

¹ Sábato, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1972, p. 354.

La propensión hacia estas dos pasiones ha venido alimentando la vibración latente que configura mi ser existencial, un palpito transcendental que no consiste en retomar la simple ambición por controlar y dominar la verdad, sino que trata de ejercitar un pensamiento capaz de dialogar y negociar con lo real. Por eso, cuando me decidí afrontar la fase inicial de mi programa de doctorado, nunca me planteé desarrollar un trabajo de investigación construido desde la razón, ni desde la simplicidad lineal de la inercia lógica. Este paso fundamental en mi trayectoria académica no podía gestionarlo aplicando los métodos y modelos educativos propuestos en el recetario de algún departamento para rendir cuentas ante un programa de becas, es decir, no podía encarar este desafío epistemológico como si se tratase de un trámite funcional y administrativo de cara a tener un papel visado que, a modo de salvoconducto, me dispensase un mayor status socio-económico dentro del ámbito laboral. Mi intención ha sido convertir este reto en un entusiasta recorrido por la aventura del conocimiento, un disparate que no remite al hecho o dicho erróneo, ilógico o absurdo, sino que, como en la serie de grabados de Goya, permanece como un paquidermo aletargado ante la llamada de las tablas de la ley. Y aunque esta postura nos obligue estar abocados a pender del fino hilo que separa al titubeo del partidismo descarado, nos va permitir desplegar con elegancia un proceso de continua reflexión.



GOYA - Disparates Plate 21 - eeweems.com/goya



GOYA - Disparates Plate 20 - eeweems.com/goya

De manera que, animo a los lectores de este texto a utilizar su propia imaginación para hallar en este camino una inagotable fuente de inquietudes y cuestiones sobre la naturaleza profunda del ser humano. Soy consciente de que la ideología dominante en la universidad contemporánea está abocada a un conocimiento práctico que no contempla la necesidad de desarrollar un pensamiento reflexivo, fundamentalmente porque ella misma no piensa. Por eso, la responsabilidad esencial que debemos asumir aquellos que aspiramos a ocupar las tribunas del aula para desafiar la línea de poder que proponen las grandes corporaciones multinacionales y los gobiernos adyacentes, es la de enseñar a

pensar pensando. Es decir, desde nuestra modesta aportación, debemos tratar de evitar que la institución académica se convierta en una dramática factoría sentenciada a producir meros agregados a un omnipresente sistema tecnológico-industrial empecinado en desdeñar el suplemento que el pensar supone en la economía de la sociedad globalizada. Pues, en este momento, desde un punto de vista de configuración sensorial y policultural, estamos rozando el concepto de lo planetario, pero lo planetario no en el sentido de romper las fronteras a través del dinero, sino de romper las fronteras por dentro y por fuera de la Tierra, a través de las hojas de los árboles y de las raíces de las culturas. Por tanto, el propósito que me planteo en este trabajo consiste en abrazar el gran desafío del saber contemporáneo de educar(se) 'en' y 'para' la era planetaria, es decir, desatar un impulso de pensamiento complejo que esté animado por una tensión permanente entre la aspiración a un saber no parcelado, no dividido, no reduccionista, y el reconocimiento de lo inacabado e incompleto de todo conocimiento.

2. POR UN MÉTODO DE LOS ENCUENTROS CARDINALES.

Teníamos, pues, dos tronos, el trono de la realidad empírica y el trono de la verdad lógica, de este modo se controlaba el conocimiento. Los principios de la epistemología compleja son más complejos: no hay un trono; no hay dos tronos; en modo alguno hay trono. Existen instancias que permiten controlar los conocimientos; cada una es necesaria; cada una es insuficiente.

Edgar Morin²

E não esquecer que a estrutura do átomo não é vista mas sabe-se dela. Sei de muita coisa que não vi. E vós também. Não se pode dar uma prova da existência do que é mais verdadeiro, o jeito é acreditar. Acreditar chorando.

Clarice Lispector³

How can we know the dancer from the dance?

William Butler Yeats⁴

El modelo mental: un sistema sin norma para encarar las complejidades de lo visual.

Los surcos de este trabajo aspiran a formar una huella del sendero que los estudios de la cultura visual están trazando en medio del espeso paisaje selvático de la floresta académica. Este brío ha encontrado un fuerte estímulo en la labor que desde el departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB) se viene tejiendo alrededor del análisis de la representación audiovisual. Con la intención de ayudar a complementar esta dinámica, me planteo efectuar una revisión reflexiva de ciertos principios y fundamentos que hacen que lo visual se vislumbre como

² Morin, Edgar. "La epistemología de la complejidad". Publicado en *Gazeta de Antropologia*, nº 20, texto 20-02, Departamento de filosofía de la Universidad de Granada, 2004. Extraído el 18 de Diciembre de 2009 de: http://www.ugr.es/~pwlac/G20_02Edgar_Morin.html

³ Lispector, Clarice. *A hora da estrela*. Rocco, Río de Janeiro, 1999, p. 11.

⁴ Yeats, William Butler. Estrofa del poema "Among School Children" (1928). Extraído el 10 de Diciembre de 2009 de: <http://www.web-books.com/Classics/Poetry/Anthology/Yeats/Among.htm>

un correcto constituyente de pensamiento crítico y que, a su vez, se presente como impulsor de un ámbito productor de conocimiento. Para llevar a cabo este propósito, nos vamos a basar en los parámetros del modelo mental⁵, un troquel de conexiones variables y sinapsis que no trata de establecer una categoría cerrada a la que toda investigación ha de ceñirse, sino que implica un carácter ontológico cuya validez se ajusta a un ‘mundo posible’ hipotéticamente formado de esa manera. La configuración de nuestra propuesta, por tanto, no aspira a conformar una realidad absoluta, sino todo lo contrario, trata de reflejar que los fenómenos, las leyes, las estructuras o los funcionamientos de la realidad social son prácticamente ilimitados, pues siempre se pueden examinar desde un ángulo distinto que aporte nuevas perspectivas sobre los mismos. En nuestro caso, desde los presupuestos de la comunicación pretendemos trazar un estudio estético-socio-cultural que al establecer un vínculo entre los fundamentos de la capoeira y la fenomenología de las interfaces multimedia nos desvele un modo de lógica diferencial⁶. Por eso, si rehuyamos de los métodos de investigación tradicionales, cuantitativos o cualitativos, basados en un imaginario sociológico de carácter mecanicista y reduccionista, no es para negar su validez y sustituirlos por otra metodología cerrada e inequívoca, es porque si nos acogiésemos a ellos no podríamos desarrollar el tipo de investigación que queremos plantear. Es decir, que la metodología de nuestra investigación no esté basada en un conjunto de ‘verdades objetivas’, asentadas en un modelo social de tradición disociativa dominada por el logocentrismo, no significa que vayamos a proceder de manera intuitiva o improvisada. Sino que, los rasgos que se desprenden de los objetos significativos de este análisis proponen la emergencia de un nuevo régimen de organización general de nuestro modo de conocer, de nuestro modo de representar y significar, y también de nuestro modo de pensar.

⁵ La teoría de los modelos mentales proviene de la psicología de la cognición y alude a representaciones psicológicas de situaciones reales, hipotéticas o imaginarias; este concepto fue inicialmente postulado por Kenneth Craik en su libro *The Nature of Explanation* (1943), pero ha sido ampliado y popularizado por Philip Johnson-Laird a partir de su obra *Mental Models. Towards a Cognitive Science of Language, Inference, and Consciousness* (1983). Un modelo mental es un mecanismo del pensamiento mediante el cual se intenta explicar como funciona el mundo real y cuya característica fundamental es que su estructura corresponde aquello que representa. Es decir, la mente construye modelos a pequeña escala de la realidad con el fin de prever acontecimientos, razonar y esbozar explicaciones; en esta localización intermedia que hace de puente entre lo real y lo perceptivo es donde se construye el significado.

⁶ Hemos de señalar que el funcionamiento de cada uno de estos dispositivos forman, por si mismos, un modelo mental particular. Pues aunque ambos procedan de ámbitos socio-culturales muy diferentes el fenómeno de la representación que despliegan pertenece a zonas intermedias donde se establecen escenarios en los que el significado cultural y estético tienen su principal sede.

Para encarar el estudio de la visualidad como un ámbito de producción cognoscitiva, nuestro punto de partida fundamental se basa en reconocer que la realidad es compleja y que por eso se manifiesta a través de fenómenos que están compuestos por múltiples facetas. Estos fenómenos presentan la paradoja de ser a la vez estables y cambiantes, es decir, están compuestos por múltiples dimensiones que al relacionarse entre sí componen constelaciones que se transforman a través de flujos. Por tanto, son fenómenos objetivo-subjetivos que tienden a la objetividad, pues la suma de sus diversos procesos existentes no está intrínsecamente ligada al observador, sino que más allá de la apreciación subjetiva que lo ha delimitado, tienen un carácter objetivo. En otros términos, para comprender el alcance gnoseológico de lo visual, no es apropiado constituir una ilación argumentativa acorde a la habitual progresión lógica y gradual del método cartesiano, sino que a través de una serie de formas-significantes, vamos a perfilar una arquitectura multiestable cuyo fundamento epistémico se configura mediante los procesos de cambio que se mantienen durante el desarrollo de los mismos. El concepto de multiestabilidad es uno de los principios clave que provienen de la teoría de la Gestalt y hace referencia a la tendencia que se da en las experiencias de percepción ambigua a saltar adelante y atrás de forma inestable entre dos o más interpretaciones alternativas. Este concepto, a su vez, nos plantea la posibilidad de alcanzar un equilibrio global mediante muchas posibles situaciones estables y, por tanto, introduce la paradoja de engarzar dos nociones contradictorias como son la inmovilidad y el desequilibrio. Como nos indica Català: “Un equilibrio básico conseguido a través de un desequilibrio estructural necesario”⁷. O sea, que el carácter fenoménico de los complejos parciales que componen la estructura virtual que estamos estudiando nos van permitir presentar una propuesta científica donde lo real, lo simbólico y lo imaginario están inmersos en una dinámica de influencia mutua. De ahí que, a una ontología de este tipo debamos denominarla blanda, pues nos remiten a situaciones, a objetos, a fenómenos que ‘son’ a través de su perenne mudanza, a través de su constante no llegar a ser; y es esta inconsistencia la que los fundamenta como entes.

En esta investigación nos disponemos a desarrollar una descripción fenomenológica de la capoeira que nos permita perfilar las propiedades fundamentales que modulan su funcionamiento. Los rastros de esta búsqueda revelan que entre los elementos concurrentes en este ritual simbólico-material se establece un flujo continuo de cruces e inter-

⁷ Català, Josep M. *La imagen compleja*. Servei de publicacions Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2005, p. 628.

cambios visuales que contribuyen a configurar una consciencia compartida o noosfera. El corolario de este análisis metafórico nos sirve para constatar que en los nuevos entornos de comunicación multimedia, los individuos y los medios están conectados a través de un imaginario colectivo. Es decir, la intrincada red mediática que no ha cesado de aumentar en tamaño y complejidad desde finales del siglo XIX, ha ido configurando una consciencia social materializada a través de las interacciones de sus elementos. Por tanto, existe un imaginario social mediatizado que está íntimamente relacionado con los continuos intercambios que se establecen entre los imaginarios particulares de cada individuo y cada medio. Así pues, desde la perspectiva de estos imaginarios múltiples que desprenden y entrelazan sus visualidades ideográficas y holográficas, creemos que es un error tratar de estudiar los fenómenos socio-comunicativos como el resultado de un intercambio lineal entre individuos y medios considerados compartimentos estancos. Podemos comprender mejor las dimensiones de esta mediación tecno-cultural a través de la “mediología”⁸, una noción que se interesa por lo que está entre medias, por lo que nos vincula y nos organiza, por la transmisión de saberes y memorias y no por una comunicación que consista en transportar datos e informaciones. Mediante este concepto, Régis Debray relaciona el universo técnico con el universo mítico, es decir, a través de la producción simbólica establece una “física de vestigios sociales” que vincula el equipamiento técnico con el que las sociedades traducen las compatibilidades internas de cada época sin consideración de fronteras y el sistema cultural que asegura en el interior de una sociedad determinada las solidaridades existentes entre su pasado y su presente. Atendiendo esta consideración, desde los contenidos de este trabajo nos disponemos a proponer que la re/presentación ritual de la capoeira y las interfaces multimedia de comunicación encuentran una ligazón en la realidad social a través de los reflejos que proyectan los cristales de la consciencia global compartida.

Durante el desarrollo de este trabajo, los ambientes comunicativos que la tecnología ha dispuesto mediante el ‘giro hipermedial’ nos van a exigir reformular conceptos y aspectos teóricos que, desde el ámbito de la comunicación, habían sido desarrollados entorno al devenir de la imagen en los medios de masas. Estos estudios de la imagen nunca llegaron alcanzar la plenitud porque no consiguieron apartarse de la alargada sombra de la Historia del Arte. Pues bien, esta es una labor que nos compete a los que pretendemos

⁸ Régis Debray ha diseñado y desarrollado su teoría de la Mediología a lo largo de una extensa obra de la que destacan los siguientes volúmenes: *Curso de Mediología general*, *Introducción a la Mediología*, *Manifestos Mediológicos* y *Transmitir*.

contribuir a desarrollar los estudios visuales desde la comunicación, a saber, la necesidad de impulsar una compleja conjunción social, cultural e histórica para estudiar formas expresivas que, a su vez, comportan una práctica comunicativa. Por tanto, lo que desde esta modesta investigación vamos a procurar es colaborar en la comprensión de una Cultura Visual que acabe con el eterno desencuentro entre los estudios sobre las Artes Plásticas y los estudios sobre la Comunicación Visual⁹. Para ello, vamos a procurar elaborar una investigación que evidencie la necesidad de resistir a su delimitación, pues todo estudio sobre lo Visual funda un proceso interdisciplinar, incluso se podría decir que alcanza a constituir una indisciplina aglutinadora que trasciende las prisiones levantadas por los diversos intereses académicos. En este ámbito transversal, se van a ensamblar trazos de la historia del arte y la estética con la imagen científica y técnica del film, la televisión y los media digitales, del mismo modo que también se van a esbozar debates filosóficos abiertos en torno a la visión, los estudios semióticos de imágenes y signos visuales, las investigaciones psicoanalíticas sobre los impulsos escópicos, los estudios fenomenológicos, fisiológicos y cognitivos de los procesos visuales, los estudios sociológicos sobre el espectador y la exposición, la antropología visual, la óptica, la visión animal, y todo lo que surja como pertinente en esta línea. A partir de esta coyuntura, vamos a tratar de cincelar una pesquisa que configure un objeto-múltiple difícil de acotar: la manifestación visible de la cultura.

Para desarrollar esta disposición, tenemos que tener en cuenta tanto la construcción social de lo visual, o sea, la manera en que todo lo visible está construido y estructurado mediante el influjo de lo sociocultural, como la construcción visual de lo social, es decir, el modo en el que toda cultura se hace visible. Ya que, el análisis que nos proponemos efectuar no estudia la cultura, trata de señalar el hecho de que los objetos que se toman del mundo cultural se analizan en vista de que existen dentro de la cultura, o sea, no se entienden como joyas aisladas, sino como interlocutoras dentro de una cultura más amplia de la que han emergido. En este punto, hemos de aclarar que cuando hablo de cultura no me refiero al término que, relacionado con el culto, nos remite de alguna manera a lo doctrinal, o sea, a lo que se debe o no se debe hacer, sino al que tiene que ver con cul-

⁹ Los estudios sobre Artes Plásticas se han dedicado al devenir de los rasgos y atributos de los iconos del arte, sin ser capaces de acatar que solamente constituyen un sector parcial de la cultura óptica hasta que se han visto desbordados por el predominio de las diversas expresiones visuales canalizadas a través de los medios. Mientras que los estudios sobre la Cultura Visual se han dedicado al acontecer de las intenciones y los efectos de los medios sin percatarse de que su labor era eminentemente semiológica y propendía a situarse exclusivamente en el marco de la crítica hacia la industria cultural.

tivo, es decir, con el preparar la tierra, con saber que hay diferentes tipos de semilla y que en cada una de las semillas está ya impresa la memoria de la planta que todavía no ha brotado. Desde este modo de proceder, nos acercamos a una forma de consciencia que comprende como mientras estamos trabajando en nuestro presente, estamos viviendo el pasado y el presente de los que nos han precedido y estamos viviendo el futuro de los que todavía no han nacido. Y, por tanto, lo que aspiramos es a fomentar una forma de pensamiento pedagógico-asociativo que desde la complejidad de los presupuestos visuales sea capaz de asumir los desafíos planetarios, entender los contenidos humanos y comprender el proceso de desarrollo de las diversas sociedades.

Estructura fenoménica y principios de la complejidad.

La propuesta epistemológica que nos disponemos a desarrollar en este trabajo es una apuesta por el paradigma metodológico de la complejidad. Este desafío nos exige encarar la investigación a partir de una perspectiva multivocal que nos permita configurar una estructura fenoménica planteada como una constelación armónica de naturaleza mutante, donde la continua circulación y tránsito de flujos estéticos, psicológicos, económicos, sociales, culturales y emocionales forman redes intermitentes de nodos variables. El impulso dinámico que se genera en las extensiones de ese organismo fenoménico va a propiciar que, en ocasiones, el objeto de la investigación sean las propias transformaciones de los nodos y las redes. Asimismo, la morfología variable y simétrica de ese cuerpo fenoménico puede desarrollarse tridimensionalmente, dando lugar a capas de significado superpuestas que nos sirvan de plataforma para comprender su naturaleza y su funcionamiento. Para elaborar este esquema fenoménico vibrante y coherente, nos apoyaremos en una serie de principios que relativicen y pongan en cuestión la maniobra de somatización a través de la cual el pensamiento clásico intenta poner el mundo a su servicio. Es decir, para entender y transmitir la complejidad que supone estar al servicio de un mundo en constante transformación multidimensional, vamos a acogernos a las categorías conceptuales que ha identificado Edgar Morin¹⁰ en su estudio sobre el método: la dialogización, la recursividad, la hologramática, la emergencia, la auto-eco-organización, la borrosidad.

¹⁰ Gómez Marín, Raúl y Andrés Jiménez, Javier. *De los principios del pensamiento complejo*. Publicado en Velilla, Marco Antonio (Com.). *Manual de iniciación pedagógica al pensamiento complejo*. ICFES-UNESCO, 2002, p. 116. Extraído el 10 de Noviembre de 2009 desde: <http://www.scribd.com/doc/13978852/Manual-de-Iniciacion-Pedagogica-al-Pensamiento-Complejo>

El principio dialógico va facultar al pensamiento en la asociación de conceptos o enunciados que se contradicen o excluyen mutuamente, pero que aparecen como dimensiones articuladas dentro de una misma realidad o fenómeno. La noción de recursividad se perfila como un principio de pensamiento fundamental para reconocer y traducir el bucle retroactivo en donde las entidades y las características son a la vez productos, productores y causas del mismo proceso que las produce. El principio hologramático permite concebir como en cualquier organización compleja el todo está inscrito estructuralmente en cada una de sus partes, puesto que cada parte, al estar controlada por la organización del todo, sigue siendo portadora de las virtualidades que este desencadena. El principio de emergencia va a desvelar como en las realidades organizadas emergen cualidades y propiedades nuevas que no son reducibles a los elementos que las componen pero que retro-actúan sobre esas realidades y por tanto va evidenciar que no se puede reducir el todo a la parte ni la parte al todo, sino que se debe establecer un vaivén continuo e incesante entre el conjunto y sus fracciones. El principio de auto-eco-organización muestra que por un lado la explicación de los fenómenos debe considerar tanto la lógica interna del sistema como la lógica externa de la situación o entorno, es decir, se debe establecer una dialógica entre los procesos interiores y los exteriores; y por otro lado, que todo fenómeno autónomo (autoorganizador, autoprodutor, autodeterminado) debe ser considerado en relación con ‘su’ entorno o ecosistema. Finalmente el principio de borrosidad permitirá elaborar un pensamiento que razona a partir de enunciados y conceptos inciertos o indecibles, es decir, se opone a los cantos binarios que tienden a no reconocer ni concebir entidades, enunciados y conceptos ambiguos, híbridos o mezclados y, por tanto, ayuda a superar algunas de las dicotomías clásicas que encierran las cárceles de la razón. Podemos agregar que los principios que se acaban de enunciar no pretenden convertirse en una metodología o técnica inequívoca, sino en los fundamentos que articulan nuestra estrategia para formar el sustrato de un “paradigma de la complejidad” que nunca llegará a existir como tal, pues este patrón científico supone una posibilidad voluble que siempre se mantiene en el horizonte.

Nuestro trabajo se propone contribuir a configurar una sociedad del conocimiento sincera, en la que se reconozca que la civilización desde la que concebimos el mundo está moderada por la influencia de unos espectros que soslayan los estereotipos historificados para sedimentar arquetipos esenciales que sustenten la experiencia colectiva. Por ello, al tratar de pensar la visibilidad de lo real desde la perspectiva de esta serie de prin-

cipios paradigmáticos provisionales, buscaremos un modo de acción que considere lo visual como un factor hegemónico en los intercambios simbólicos que acontecen en la compleja estructura social contemporánea. Esta pretensión nos lleva a realizar un recorrido a través de los fundamentos que impulsan la visualidad, pero tomando distancia respecto a la realidad de lo visual, es decir, aunque resulte paradójico, vamos a procurar alcanzar una desfamiliarización con las estructuras que se podrían creer naturales en la visión y lo visto, para así, al tratar de observar lo visual en su extrañeza, entender que su carácter productor de conocimiento no proviene de una banal glorificación de sus principios básicos, sino que está impreso en los cristales que nuestra consciencia guarda en su arca celular.

Objetos significativos de la investigación y su espacio de interpretación: Una metodología hermenéutica.

Antes de proceder a perfilar las complejidades que alberga el objeto de nuestra investigación, debemos aclarar que el concepto de interfaz que estamos manejando no se corresponde con la definición clásica que ofrece el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Por lo tanto, cuando hablamos de interfaz no nos referimos a la superficie de contacto que intercede a nivel de hardware (volante de un automóvil, teclas de un teléfono móvil, la pantalla de un ordenador, etc.) o software (conjunto de programas que permiten la interacción entre el Sistema Operativo, la máquina y las tareas que requiera el usuario) entre el ser humano y la máquina que está manejando. El concepto de interfaz, como nos indica Brenda Laurel¹¹, ha ido evolucionando hasta incluir también los aspectos cognitivos y emocionales de la experiencia del usuario; se trata de un espacio virtual en el que se conjuntan las operaciones del ordenador y del usuario. Es decir, su fenomenología debe encararse a partir de un amplio enfoque que recoja las diversas posibilidades de diálogo que se establecen entre el usuario y la máquina, puesto que la interfaz permite convertir la básica pasividad de la identificación aristotélica en una función activa. O sea, en la interfaz la figura del espectador sucumbe a sus propias maquinaciones pues, en tanto que usuario, se construye constantemente a sí mismo. La interfaz, por tanto, despliega un juego dialéctico entre la objetividad y la subjetividad que adquiere definitivamente operatividad y de ahí que, más allá de la simple relación técnico-funcional que

¹¹ Laurel, Brenda (ed.). *The art of human-computer interface design*. Addison-Wesley Publishing, Co., Reading-Massachusetts, 1994, p., XI.

pueda establecer entre la máquina y el usuario, tiene un alcance trascendental para comprender la nueva situación híbrida que se produce en la naturaleza socio-técnica en la que nos encontramos. En definitiva, la interfaz es un concepto complejo que distingue el nuevo modelo del espacio mental de Occidente¹² y, a la vez, un dispositivo con una actuación determinada que ejemplifica las características de este modelo.

Como venimos anunciando, nos disponemos a explorar varias de las categorías conceptuales que modelan la capoeira como una forma de comportamiento kinésico y paralingüístico. Con ello, procuramos efectuar una introspección antropológica de este rito comunicativo que nos sirva para apreciar fenómenos que rigen los entornos visuales que la tecnología ha dispuesto a modo de interfaz/se social. Es decir, vamos a intentar inferir un modo de saber académico a partir del diálogo que se establece entre algunas de las nociones elementales que comparten tanto la capoeira como las interfaces tecnológicas de la comunicación. Desde nuestro planteamiento, la re/presentación ritual de la capoeira y las interfaces multimedia de comunicación encuentran una ligazón en la realidad social a través de la operatividad desarrollada en las estructuras de la conciencia. Esto quiere decir que a través de la circulación de significado entre ambos objetos significativos (capoeira e interfaz) se establece un conglomerado de relaciones, donde los conocimientos previos condicionan los nuevos conocimientos y experiencias y éstos, a su vez, modifican y reestructuran aquellos. En este punto hemos de señalar que cuando consideramos estos elementos como objetos particulares, de alguna forma los estamos extrayendo de la arquitectura de la que forman parte y del flujo constante de la misma. Esto lo debemos tener muy en cuenta a la hora de describir y de determinar su significado, ya que en realidad cualquiera de estos objetos es complejo y por lo tanto, está abierto tanto a la constelación (arquitectura) y a la red (circulación) a la que pertenece como a la propia configuración interna que, a su vez, alberga un carácter no menos complejo.

La capoeira y la interfaz surgen desde ámbitos históricos y culturales muy alejados, pero desde nuestro punto de vista ambos iluminan fenomenologías comunes, pues entendemos que los dos despliegan funciones parecidas en las sociedades donde se desarrollan. Tanto uno como el otro ponen de manifiesto la necesidad de romper con la rigidez bipolar que, bajo la idea de progreso, ha enclaustrado a la humanidad en un proceso de historicidad psíquica lineal. Es decir, desde ambas manifestaciones se pasa a promover

¹² El teatro Griego y la cámara oscura serían los modelos metafóricos de la mente que preceden a la interfaz, y que como éste configuran el imaginario de un determinado paradigma epistemológico.

un ámbito donde la raíz de la vida está ligada al infinito y al no tiempo, o sea, a volver adueñarse de su propia experiencia total y no de lo que dicta la historia oficial. De manera que, capoeira e interfaz comparten la posibilidad de desencadenar esa vivencia en la que el ser humano pasa a reconocerse en su provisionalidad y por medio de la cual busca una alianza entre técnica, biología, voluntad, conciencia y destino, para así borrar su deuda con el mundo. El entorno común al que nos estamos refiriendo surge con el cambio de paradigma que supone el nuevo modelo mental de la interfaz, en esta esfera se acogen fenómenos del ámbito de la cultura popular como la capoeira (enraizado en prácticas tradicionales pero absorbidas por la hibridación con las formas modernas de la cultura) y un dispositivo tecnológico que, además, es el exponente más claro de las condiciones del nuevo paradigma. Por tanto, las conexiones que se establecen entre estas partes se producen dentro del modelo mental del que son "elementos dialécticos". Para hacernos una idea más explícita de lo que estamos tratando de proponer, podemos acudir a la forma en que Walter Benjamin se acerca a los elementos esenciales del París del siglo XIX. Éste encontraba en la figura del flâneur¹³ una especie de tipo psico-social donde se reúnen elementos característicos de la sociedad que los acoge. Pues bien, nosotros entendemos que la capoeira puede ser como esa figura dialéctica, un catalizador alegórico que representa o anuncia en otro ámbito lo que sucede con la interfaz en el mediático y, en general, en el imaginario social contemporáneo. Por lo tanto, para tratar de detectar y exponer los principios que rigen la interfaz, vamos a desarrollar una 'alegoría etnográfica' de la capoeira, pero no sólo en el sentido de que el relato expositivo de ésta represente o signifique aquella, sino en el sentido más amplio propuesto por James Clifford en su artículo "On ethnographic allegory"¹⁴, y que se refiere al proceso de abstracción por medio del cual la capoeira se convierte en una pauta social representativa de prácticas culturales o incluso de principios humanos que la interfaz también recoge en su ámbito particular. En este punto, debemos aclarar qué necesidad hay de reunir estas dos esferas aparentemente tan alejadas y porque hemos elegido la capoeira y no otro elemento.

¹³ Aquel sujeto dandy bohemio que deambula por la ciudad sin rumbo fijo y cuya mirada construirá "imágenes dialécticas", esto es, "constelaciones" donde elementos distantes están dispuestos a chocar para evitar así darnos la imagen de un desarrollo "orgánico" ya contenido en su origen. Actualizaciones en el presente donde se ven tanto sus posibilidades truncadas como aquella finalmente desarrollada, es decir, sus discontinuidades.

¹⁴ Clifford, James "On Ethnographic Allegory". Publicado en Clifford, J. y Marcus, George (Eds.). *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley, 1986, pp. 98-122.

La capoeira es juego, arte, danza, lucha, fiesta, una forma valiosa de interacción social en la cual los participantes tienen la oportunidad de desarrollar sus potencialidades físicas e intelectuales de forma agradable y descontraída. A pesar de ello, los discursos de la comunidad científica colonial empeñados como estaban en dividir el mundo en estructuras binarias (lo civilizado/lo primitivo, la cultura/la subcultura) dominadas por una mirada etnocéntrica, concebían la sociedad basándose en un monoculturalismo radical que consideraba la diversidad social como peligrosa. Desde esta perspectiva, durante varios siglos se ha cargado con todo tipo de preconcepciones a manifestaciones como la capoeira, lo que ha impedido que una significativa parte de la población brasileña tomase conocimiento de la riqueza que ésta expresión atesora. Desear que la sociedad brasileña atribuyese por sí misma una connotación positiva y constructiva a la capoeira sería querer que se enfrentase a la raíz de subordinación infundida desde los principios coloniales, es decir, significaría una tentativa de destruir un aprendizaje que ha sido inculcado durante generaciones por todos los segmentos sociales. Con la irrupción de la condición posmoderna, que corresponde al período poscolonial, asistimos en los paraninfos universitarios a un periodo de máxima expansión, desplazamiento o democratización del hecho cultural. Puesto que, a raíz de la consolidación del ‘discurso de la diferencia’, se viene garantizando el reconocimiento de la diversidad y de lo que llamaríamos un efecto collage subyacente al discurso de la hibridación, del nomadismo, del mestizaje y de la impureza. Esta disposición posmoderna ha sido recibida como un instrumento de descolonización en ámbitos que, como el latinoamericano, han estado dominados por una problemática relación de identidad-diferencia con Occidente y sus centros. En este nuevo contexto, la capoeira se muestra como una actividad que, sin renunciar a la narratividad, a la metáfora, al simbolismo, dota a su producción de memoria individual y colectiva, y es en ese momento que sus imágenes adquieren la calidad de diaspóricas, es decir, de intertextuales o intervisuales, con posibilidades de múltiples asociaciones visuales e intelectuales. La capoeira, por tanto, es una manifestación idónea para vislumbrar el denso y extenso circuito de redes de comunicaciones alrededor del mundo, redes que son resultado de las importantes innovaciones efectuadas por las nuevas tecnologías de la comunicación visual y que nos hacen cobrar conciencia de que, en el contexto de la globalización, lo que cuenta es la transacción de culturas, lo cual supone de entrada una cierta redistribución igualitaria que supera la antigua dicotomía y oposición entre culturas colonizadoras y colonizadas. La fenomenología que subyace en la unión de estas dos esferas nos brinda la posibilidad de redimir las memorias pasivas que durante años se han ido acumulando en el inconsciente

colectivo, unas memorias que nos han mantenido atados a un pasado congelado que se ha convertido en una muralla contra la que se han estrellado nuestros deseos de libertad. Este tipo de redención supone el confín del progreso y se presenta como un buen instrumento para impulsar nuestra conciencia evolutiva.

En el desarrollo de este trabajo, la capoeira y las interfaces tecnológicas de comunicación tejen un conjunto significativo que surge del funcionamiento multiestable de la propia estructura fenomenológica que ese mismo objeto múltiple constituye. O sea, que la estructura fenoménica de esta arquitectura multiestable forma un sistema significativo. Para entender mejor como se engarza este complejo mecanismo metafórico, vamos aproximarnos a la noción de forma-simbólica. Ernst Cassirer en su trabajo “Esencia y efecto del concepto de símbolo”, nos brinda una definición explícita de este concepto: “Por ‘forma simbólica’ ha de entenderse toda energía del espíritu en cuya virtud un contenido espiritual de significado es vinculado a un signo sensible concreto y le es atribuido interiormente”¹⁵. La energía espiritual (*Energie des Geistes*) de la que nos habla Cassirer, debe ser comprendida como aquello que el sujeto efectúa espontáneamente, o sea, que el sujeto no recibe pasivamente las sensaciones exteriores, sino que las enlaza libremente con signos e imágenes sensibles de creación propia. Es decir, cuando el ser humano recibe impresiones sensibles, no se conforma a ellas de forma indiferente, sino que son estas impresiones las que son conformadas por las facultades humanas. A través de la capacidad de producir imágenes dialécticas¹⁶ el hombre consigue determinar y fijar lo particular en su consciencia, de ahí que toda relación del hombre con la “realidad” no es inmediata, sino mediata a través de las varias construcciones simbólicas. Esos signos o imágenes no deben ser vistos como un obstáculo, sino como la condición que posibilita la relación del hombre con el mundo, de lo espiritual con lo sensible. Puesto que será este sistema simbólico el que nos proporcione una dimensión de la realidad que se sitúa entre el receptor y el emisor, entre la percepción y el entorno, impulsando así un método de adaptación donde la espontaneidad predomina sobre la dimensión metafísica. Es decir, la forma sim-

¹⁵ Cassirer, Ernst. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1975, p. 163.

¹⁶ Walter Benjamin, en su ensayo “Sobre el concepto de historia”, denominó esta forma de imagen como “el tercer elemento” [ein Drittes], y la define no como una copia, ni una traducción o una ‘puesta en clave’, sino como una constelación heterónoma y heterogénea en que las figuras de pensamiento se amalgaman con las de la historia, con las de la experiencia o las de la realidad. Véase Espinoza, Rogelio. “Ángeles en el abismo. Las imágenes dialécticas de Walter Benjamin y José Revueltas”. *Acta Poética* 28 (1-2) primavera-otoño, Instituto de investigaciones filológicas UNAM, México D.F. 2007, pp. 223-239.

bólica se constituye como un encuentro entre lo bioquímico y la razón a través de la experiencia vital y la capacidad productiva del individuo.

El concepto de forma-simbólica se nos ofrece como un contenedor que articula de determinada manera aquello que contiene, de tal manera que como nuestra investigación viene a desarrollarse alrededor de los parámetros del modelo mental, va tener que adquirir una forma cuya naturaleza contenga expresiones propias del pensamiento. En este sentido, podemos advertir que tanto la capoeira como la interfaz son objetos expresivos que adquieren un significado simbólico de representación de lo que se piensa, esto es, son producto de la función representativa del pensamiento. La capoeira y la interfaz encuentran en este trabajo un proceso de fusión y fisión permanente a través de una serie de imágenes fugitivas que, a su vez, constituyen vías privilegiadas de acceso para la comprensión epistemológica de lo visual. El conjunto de relaciones que desencadena este constructo dialéctico se descompone en un organismo imaginario de visibilidades en donde las conciencias particulares que participan de cada uno de los dispositivos significativos cristalizan en la vaporisidad del subconsciente social. Por tanto, el sistema simbólico que viene a desarrollarse con esta investigación trata de impulsar un método donde no hay un objeto de estudio unívoco y predeterminado, sino una constelación de formas interactivas que al interpelarse traducen simbólicamente las representaciones de una realidad que se ahorma y habilita en términos de conocimiento y conciencia. Sin embargo, quiero entender esta propuesta desde una perspectiva ligeramente distinta a la de las ciencias del espíritu que se nos plantean desde los postulados neokantianos. Pues creo que es más correcto ubicar esta pesquisa bajo el ámbito general de las ciencias del significado, un territorio epistemológico que plantea describir y comprender los fenómenos para efectuar diagnósticos sobre la composición y el funcionamiento de los mismos, sin que su tarea fundamental sea producir predicciones acerca del comportamiento futuro de aquellos.

El método científico tradicional parte de la posibilidad de buscar certezas absolutas desde las que se rigen las leyes naturales que gobiernan el mundo, un conjunto de códigos y principios que no significan nada más allá de la propia funcionalidad de sus pronósticos. Para desarrollar la investigación que nos planteamos, no podemos acogernos a los preceptos de esos rígidos postulados, por eso vamos a tratar de elaborar un proyecto interpretativo cuyos planteamientos surgen al asumir que las cosas tienen significado, o sea, que el mundo está formado por conjuntos de significados que podemos explicar. En realidad, explicar no debería ser una actividad incompatible con la de predecir, si desde

las ciencias humanas y sociales se evitase seguir inútilmente la estela de las ciencias “puras” o “duras”. Es decir, si en lugar de caer en la dramática reducción de conocimiento que supone enfocar todos los esfuerzos en las predicciones, cumpliesen su propia función de buscar explicaciones a los fenómenos sin pretender que estos sean datos tan puramente objetivos como las leyes naturales. Como nos indica el matemático René Thom: “Entre las dos finalidades fundamentales de la ciencia – comprender el mundo y actuar sobre él – pienso que es mejor subordinar la segunda a la primera que la primera a la segunda”¹⁷. Por lo tanto, es mejor que las actuaciones se ejecuten en el marco de la comprensión del significado que no hacer que lo performativo se imponga a la búsqueda de este significado. Por eso, desde esta iniciativa vamos a tratar de perpetrar una profunda operación interpretativa que busque el significado que destila lo visual en su conjunto, más allá del significado intrínseco que lo visual adquiere como acción comunicativa en la capoeira y en la interfaz. Esto no supone que esos significados intrínsecos no deban ser considerados también como un factor a interpretar, sino que lo visual no se puede descomponer en significante y significado, puesto que significante y significado constituyen un todo expuesto a la interpretación. De esta forma, vamos a tratar de establecer una plataforma interpretativa eminente, que se sitúe por encima del intercambio comunicativo tradicional establecido entre emisor y receptor, entre autor y público. Nuestra pretensión aspira a situarse más allá del propio comentario que esta investigación pueda fornecer, es decir, además de la exégesis que se pueda extraer de los contenidos incluidos en esta obra, tratamos de abrir un proceso interpretativo susceptible de ampliarse constantemente que nos permita comprender la relación de ese texto con otros y con el contexto.

En esta investigación, la dimensión interpretativa viene a desarrollarse a través de las transposiciones que se despliegan alrededor de aspectos tan diversos como son: el devenir de los procesos históricos, la (de)/(re)-construcción de la identidad y la memoria, la intersección transcultural en los sistemas de comunicación, la dimensión epistemológica del cuerpo y su expresión técnica, la volatilidad y sutileza de los gestos en su interacción comunicativa o la circularidad reflexiva en los mecanismos espacio-temporales de representación. La interpretación, por tanto, surge como un espacio de intermediación en zigzag y cruce que como nos indica Rosi Braidotti: “no es lineal pero tampoco caótico; nómada y, sin embargo, responsable y comprometido; creativo, pero también cognitivamente válido; discursivo y también materialmente corporeizado en el conjunto: es cohe-

¹⁷ Thom, René. *Paraboles et catastrophes*. Flammarion, París, 1980, p. 55.

rente sin caer en la racionalidad instrumental”¹⁸. Mediante este modo de interpretación procedemos a desmontar el objeto, para volverlo a montar una vez comprendido: puede decirse que se comprende a base de “des-comprenderse”, es decir, de desposeerlo de la capa de supuesta comprensión superficial e inmediata, mediante la separación de las diversas capas que lo componen. El proceso de interpretación se constituye así en un acto del pensar destinado a actores pensantes, y cuyo espacio debe quedar abierto a la posibilidad de producir un saber tan genuino como el científico. Pues, pese a que la ciencia, o sobre todo las metodologías tecno-científicas, se empecinan en actuar fuera del pensamiento para asimilar un cosmos proverbialmente no pensante (in-significante) y así producir un modo de conocimiento que solamente se puede utilizar más allá del pensamiento. No por ello, estos estrictos métodos ‘tradicionales’ van a poder obstaculizar o minimizar el pensamiento, en tanto que, un saber capaz de convertir en significativo lo in-significante. Ya que la realidad, cualquier realidad, desde la física a la social o la estética, está compuesta por una mezcla del conocimiento que nos proporciona la ciencia y del saber que surge de su interpretación. Es decir, a través del proceso de interpretación vamos a poder desarrollar un método de investigación hermenéutica en donde el objeto de estudio se transmuta en significado y, por lo tanto, se ofrece abierto al saber.

El proceso de interpretación-pensamiento que pretendemos desencadenar durante la exposición reflexiva de este trabajo se apoya en un conjunto diverso de herramientas metodológicas (psicoanálisis, estructuralismo, teoría de la relatividad, deconstrucción, semiótica, etc.) que, al tratar de abrir constantemente sus límites metodológicos, se convierten en un impulso al propio proceso de pensamiento y de ahí que se las pueda englobar bajo el marco general de la hermenéutica. Como nos señala Mieke Bal: “no se trata de aplicar un método, sino de provocar un encuentro entre varios métodos, un encuentro del que participa también el objeto, de modo que el objeto y los métodos se conviertan juntos en un campo nuevo, aunque no firmemente delineado”¹⁹. Según este planteamiento, las técnicas de investigación se entrelazan para ir componiendo nuevas relaciones entre las partes y el todo que, a su vez, renueven el significado de las mismas. En este sentido, la capoeira y la interfaz se presentan como dispositivos retóricos que nos van a permitir superar el crudo pragmatismo científico con unos medios capaces de matizar el fin a través de la comprensión profunda de su finalidad. Mediante la búsqueda de una actuación con-

¹⁸ Braidotti, Rosi. *Transposiciones. Sobre la ética nómada*. Barcelona, Gedisa, 2006, p. 20.

¹⁹ Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades*. CENDEAC, Murcia, 2009, p.11.

junta vamos a tratar de desencadenar una posible cristalización del denominado círculo hermenéutico de Schleiermacher donde: “La noción del todo es siempre relativa, y el círculo la extiende en virtud de múltiples interconexiones con características siempre nuevas de las partes, y esa expansión a su vez arroja nueva luz en la comprensión de las partes participantes”²⁰. Esta mutua inscripción de circularidad va dar origen a una red en donde las asociaciones que nos disponemos a establecer no se conciben como oposiciones binarias; al contrario, están ahí para interpenetrarse, con el fin de “saltar” el espacio que separa al intérprete de lo que se va a interpretar. La metodología hermenéutica que perseguimos se perfila entonces como una teoría de la experiencia estética, una práctica y un sistema que estudia las actividades productivas (poiesis), receptivas (aisthesis) y comunicativas (catharsis), definida dentro de un espacio que se afirma en una etapa epistemológica todavía en elaboración. De ahí que la comprensión de este trabajo vaya a estar determinada por todo un aparato de datos, de creencias y expectativas que el texto pone en funcionamiento y del que, al mismo tiempo, resulta. No existe, por lo tanto, una comprensión del texto independiente de esa complejidad, o bien es necesario reconocer que efectivamente esa comprensión constituye la puesta en acción de una mecánica combinatoria en la que expectativas y experiencia se confunden en la instancia interpretativa.

Dentro del devenir hermenéutico que tratamos de impulsar con esta investigación, la capoeira se configura como un dispositivo metafórico cuyo proceso hermenéutico de interpretación desencadena un movimiento circular transaccional que nos lleva hasta los entornos de la tecnología visual entendida, no ya dentro de un paradigma en el que técnica y humanismo se consideraban enfrentados y, por lo tanto, se forzaba el diálogo con los aparatos para poder extraer de ellos el impulso para el pensamiento-acción, sino donde la forma interfaz supone la asimilación de la tecnología a la razón humana para impulsarla. El procedimiento metafórico desde el que partimos se convierte en la plataforma esencial que revela el propio entramado que sustenta el concepto estudiado, pues el tema a interpretar se va ajustar a los procedimientos interpretativos y esta acción, a su vez, regresa como una retroacción en espiral modificando la mecánica que se emplea en el registro interpretativo. Es decir, difícilmente se puede acreditar en la existencia de "hechos brutos", de "hechos reales", recortados de la situación social o independientes de la referencia verbal que los designa o del observador que los advierte. Ya que, el acto de interpretación abre un espacio liminal entre el tema y el registro al que se va trasladar, un espacio

²⁰ Iser, Wolfgang. *Rutas de la interpretación*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 116.

que no sólo es resultado de la interpretación, sino que también estructura los modos de operación interpretativa. Este diferencial ambulante que brota mediante la espiral recursiva que desencadena el método hermenéutico deja al descubierto una intraducibilidad residual, que es la que origina la creciente complejidad de los procedimientos operativos en la interpretación. Según esta visión, la verdad del objeto de conocimiento científico es una versión que se presenta como representación, luego, sólo se trata de una interpretación realista de lo real verdadero. Por eso, el vigor y la vigencia de las estructuras hermenéuticas radica en que nos proponen sustituir los sistemas de reglas por una teoría de la comprensión. Por lo tanto, en un trabajo como el que nos disponemos a desarrollar, tratamos de proponer un tránsito de la aspiración formalista del "propio texto" al "texto propio", el de cada lector, el de cada lectura. Tratamos de hacer válida, pues, la 'norma' hermenéutica, según la cual: la interpretación debe tanto producir como cambiar sus propios marcos (ya que) la interpretación no es sólo una traducción de lo que está dado, sino también una traducción de uno mismo en lo que se trata de comprender"²¹.

Ensayar el método: un modo de exposición.

Encauzar la ciencia desde un enfoque cognitivista supone definir como cierta la representación externa de un mundo dado de antemano, una tarea incompleta que esconde en su arrogancia la insuficiencia de su propuesta. La elaboración de este trabajo es más modesta, está planteada como un proceso de reflexión que no pretende alcanzar un observatorio objetivo, más bien trata de hallar puntos de intersección donde se fusionan los espacios subjetivos y objetivos de la investigación. Nuestro estudio parte de la tónica para asentar la base semántica del referente móvil que estamos abordando, a saber: el carácter fenoménico de la capoeira como una metáfora del índole epistemológico que albergan los dispositivos de comunicación audiovisual. Es decir, partiendo de este planteamiento hipotético-intelectual vamos a tratar de vincular un conjunto de objetos, personas, acciones y comportamientos a través de un esquema argumentativo-persuasivo²². Así pues, la capacidad de hibridación que detenta el ensayo para ejercer una creatividad estético-ex-

²¹ Iser, Wolfgang. *Rutas de la interpretación*. Op. cit., p. 118.

²² Arenas Cruz, M^a Elena. *Hacia una teoría general del ensayo*. Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1997, p. 161. En este estudio la autora efectúa una minuciosa definición del ensayo como una clase de texto del género argumentativo.

presiva y para desempeñar la reflexión o el pensamiento crítico de la cultura, se postula como la forma competente capaz de abordar el perfil variable de este objeto de estudio.

Con el ensayo, estamos escogiendo como modelo una forma donde los conceptos se prestan apoyo mutuo al articularse cada uno según los vínculos que establece con los otros. Estos elementos, que en ocasiones se manifiestan contrapuestos entre sí, cristalizan como configuración a través de su movimiento y acaban convirtiéndose en un campo de fuerzas. De manera que, como nos señala Aullón de Haro²³, con el planteamiento ensayista conseguimos explicitar la fecundidad del pensamiento por medio de la densidad que surge del entretejimiento intrincado de interacciones conceptuales. Estamos ante una disposición que nos permite concretar el pensamiento sin adoptar la idea de verdad absoluta y que, a su vez, nos conduce a suspender el concepto tradicional de método. Dicho de otra forma, el ensayo es la organización conceptual de la experiencia del espíritu que, sin embargo, adopta un modelo metódicamente ametódico²⁴. Los intentos de subordinar al método científico las ciencias sociales y culturales han supuesto que la complejidad de lo real pusiera de relieve las profundas carencias del mismo, puesto que de ninguna manera la simplificación, la objetivación o la cuantificación han originado en el caso de estas ciencias, como ha ocurrido con las ciencias puras, resultados prácticos capaces de compensar la pérdida de densidad epistemológica que se deriva de tal metodología²⁵. Será Adorno quien, al trazar los perfiles de la forma ensayo, efectúe una aguda crítica del positivismo científico²⁶, sugiriéndonos que lo entendamos como un desafío “al ideal de la *clara et distincta perceptio* y a la certeza libre de dudas”²⁷. O sea, podemos considerar que el ensayo globalmente viene a ser una protesta contra las reglas del Discurso del método cartesiano. Así pues, frente a la división y ordenación esquemática del objeto que la ciencia occidental moderna y su teoría formulan como solución para alcanzar una equivalencia con la estructura del ser, el ensayo no nos propone hipostasiar la totalidad sino que se orienta hacia la idea de una reciprocidad entre los momentos y el todo. Un aspecto que nos señala Lukács respecto del estilo necesario al que todo escrito debe aspirar: “la uni-

²³ Aullón de Haro, Pedro. *Teoría del ensayo*. Verbum, Madrid, 1992, p. 58.

²⁴ Adorno, Theodor. W. *El ensayo como forma*. Publicado en *Notas sobre literatura*, Akal, Madrid, 2003, p. 23.

²⁵ Català, Josep M. *La imagen compleja*. Op. cit., p. 176.

²⁶ Adorno, Theodor. W. *El ensayo como forma*. Op. cit., pp. 23-26.

²⁷ Ibídem, p. 23.

dad al mismo tiempo que la multiplicidad, para alcanzar el equilibrio en las cosas, la rica articulación de la masa de una sola materia”²⁸. Asimismo, el ensayo contradice flagrantemente la máxima que propone conducir ordenada y gradualmente el pensamiento desde los objetos más simples hasta el conocimiento más complejo. La estructura del ensayo basa su construcción en la articulación de fragmentos heterogéneos formando una *redcilla de mosaicos superpuestos* que no está sujeta a ningún orden de sucesión o encadenamiento previsto, sino que nos obliga a pensar el asunto, desde el primer momento, con tantos estratos como éste tiene. En el ensayo, por tanto, se rompe con la regla de la integridad que pretende que el objeto se puede exponer a través de una cadena ininterrumpida de deducciones; este requisito tiende a prejuzgar la propia armonía de un objeto que encierra en sí mismo infinitos aspectos.

El ensayo no puede actuar como si hubiera deducido el objeto y no quedara más que decir; a su forma le es inmanente su propia relativización, y por ello “el ensayista rechaza sus propias y orgullosas esperanzas que sospechan haber llegado alguna vez cerca de lo último”²⁹. Sin embargo, este método de *rodeo* que inviste al ensayista de una actitud *errante* no es tan arbitrario como en un principio pudiera parecer, los *pensamientos* plasmados en un ensayo siempre siguen una cierta lógica que hace que a pesar de su heterogeneidad, constituyan una unidad y alcancen una forma. Ésta forma surge de la coherencia que se establece entre la idea central que dirige el pensamiento y la argumentación y el juego de digresiones que lo penetran, matizándolo, prolongándolo y sacando a la luz las ideas que encuentra a su paso³⁰. Por tanto, la diversidad no implica dispersión, sino que el pensamiento inasible, imprevisible, espontáneo del ensayista es controlado por el trabajo del intelecto, que lo orienta según un principio más o menos unificador: la argumentación reflexiva. El discurso del ensayo se define mediante la habilitación de la categoría que Aullón de Haro denomina *libre operación reflexiva*³¹, un ejercicio que siempre ha de proceder acatando la articulación nuclear necesaria que ejerce el juicio crítico. Por ello, aunque la forma ensayo tenga una apariencia desordenada, aunque la sucesión de los fragmentos no esté reglada por ningún orden externo, el ensayista no pierde

²⁸ Lukács, György. *Sobre la esencia y forma del ensayo (carta a Leo Popper)*. Publicada en *El alma y las formas y la teoría de la novela*, Grijalbo, Barcelona, 1975, p. 22.

²⁹ Lukács, György. *Sobre la esencia y forma del ensayo*. Op. cit., p. 27.

³⁰ Arenas Cruz, M^a Elena. *Hacia una teoría general del ensayo*. Op. cit., p. 322.

³¹ Aullón de Haro, Pedro. *Teoría del ensayo*. Op. cit., p.130.

nunca de vista el tema sobre el que está presentando una opinión argumentada. El libre discurso reflexivo del ensayo es fundamentalmente “el discurso sintético de la pluralidad discursiva unificada por la consideración crítica de la libre singularidad del sujeto”³², de ahí que este modo de disertar determine la contemplación de un horizonte que alcanza desde la sensación y la impresión hasta la opinión y el juicio lógico. Intuición y razonamiento son, por tanto, las acciones complementarias impulsoras de un proceso reflexivo que renuncia a detenerse en zonas de verdad absoluta o a buscar pruebas retorico-argumentativas fuera del ámbito en que se está aplicando. La reflexión discursiva del ensayo refleja esta antinomia, sólo que su relación con ambos preceptos no radica en la asunción de un punto de vista o perspectiva única, sino que, como acertadamente enunciase Heidegger con respecto a todo enunciado conceptual, se “ha de evitar una recaída en la separación, aparentemente obvia, de sujeto y objeto, y en la elección de un punto de vista bien ‘subjetivo’ (interior), bien ‘objetivo’ (exterior)”³³. Con el ensayo vamos a tratar de estar a la vez dentro y fuera, pero en una posición en la que dentro signifique a la vez fuera y fuera sea a la vez dentro; de hecho, no se trata de abandonar el punto de vista o la perspectiva tradicionalmente externa para sumergirse en la vitalidad existencial del fenómeno. La cuestión se centra en la posibilidad de representar desde el propio punto de vista, el punto de vista interno, perteneciente al fenómeno específico que se pretende examinar.

El discurso reflexivo que se utiliza para elaborar los textos ensayísticos no puede entenderse como una alternativa de los discursos del arte y de la ciencia, sino como ambas cosas a la vez, o sea, como su más perfecta convivencia integradora. Su formulación responde a la variabilidad de hibridación entre un lenguaje conceptualizador y organicista predominantemente denotativo y un lenguaje plurisignificativo de expresión artística predominantemente connotativo. Es decir, que esta forma polifrontal se caracteriza por hacer uso tanto de la razón como del ingenio, por justificar opiniones y valores mediante argumentos basados en lo verosímil y lo plausible, y por explotar las posibilidades del lenguaje metafórico y figurativo tanto para seducir al receptor como para expresar atinadamente las cuestiones más radicalmente existenciales que no admiten una expresión lógico existencial³⁴. Por tanto, el ensayista no refleja su pensamiento en un sentido unívoco, sino que, a través de la retórica, nos ofrece una versión de él más o menos verdadera, más o menos

³² Ibídem. p. 130.

³³ Citado en Català, Josep M. *La imagen compleja*. Op. cit., p. 182.

³⁴ Arenas Cruz, M^a Elena. *Hacia una teoría general del ensayo*. Op. cit., p. 45.

bella, donde ha imprimido su personalidad. Esta voluntad de acercar el lenguaje a la discontinuidad del pensamiento implica alejarse de cualquier modelo que regule la presentación sistemática, ordenada y dialéctica de las ideas. Ahora bien, es precisamente en la autonomía de la exposición que lo distingue de la comunicación científica donde el ensayo conserva huellas de lo comunicativo que ésta carece. Es decir, el género ensayo se muestra como una forma poliédrica imperfecta y es en esta imperfección donde encuentra la posibilidad de su perfección, pues se constituye como “cambiante síntesis para un libre intento utópico del conocimiento originalmente perfecto por medio de la imperfección de lo indeterminado”³⁵. De manera que este modo de manifestación imperfecta de carácter argumentativo se impone como el vehículo de comunicación idóneo para transmitir el pensamiento y la reflexión propiamente humanista. Es decir, este tipo de textos nos llevan a reivindicar para la Retórica un lugar central en el conjunto de las disciplinas humanas, dado que la proyecta como el instrumento más adecuado para la actuación humanista en la sociedad. La Retórica ha sido el arte de producir discursos personalizados útiles para dirimir, no por medios autoritarios ni dogmáticos, sino a través de la palabra, de la argumentación razonada y la persuasión efectiva, los desaciertos en cuestiones de creencias y conductas que surgen en la vida civil y privada. Su actuación permite la confrontación de ideas y opiniones en el ámbito de lo razonable, lo que presupone un certero mecanismo epistemológico que fomenta tanto la libertad de pensamiento como de crítica. Por tanto, podemos convenir que la argumentación retórica es un modo de razonamiento situado entre la demostración constriñente y necesaria que puede conducir al dogmatismo, y la violencia disimulada del discurso arbitrario de pura seducción, que puede conducir al escepticismo. Su utilización como base en la construcción de los textos ensayísticos da por sentada la existencia de una realidad plural y, con ello, favorece la cimentación de una sociedad más tolerante con los procesos de hibridación intercultural en los que se encuentra imbuida.

El propósito que se procura con esta investigación consiste en articular una estrategia de reflexión que enlace/interpele diversos territorios epistemológicos como son: la historia y la teoría crítica de la representación icónica, la biología del conocimiento y comportamiento humano, los fundamentos de la capoeira, la antropología visual y la fenomenología de las imágenes, teniendo como nódulo la ecología que la cultura visual borda a partir del paradigma cinematográfico. No trato de teorizar para luego representar como hace el

³⁵ Aullón de Haro, Pedro. *Teoría del ensayo*. Op. cit., p.131.

método científico, sino de elaborar un ensayo que proyecte una red transdisciplinar y haga emerger de entre sus intersticios una constelación de rasgos específicos donde se manifieste la intrínseca significación de los fenómenos que persigo. Este planteamiento nos supone articular nuestro punto de vista desde una multiperspectiva esférica, es decir, mirar nuestra mirada para dar cuenta de que en todo proceso de conocimiento el sujeto observador produce determinadas características del objeto observado y, a su vez, esta nueva forma del objeto determina una nueva posición del observador. Por ello, se antoja complicado explicitar fidedignamente el recorrido de una labor que no parte de una serie de fundamentos, sino que va al encuentro de los mismos, forjando una epistemología dinámica basada en un conjunto de ideas complejas, donde los fenómenos y su explicación están ligados. Las cuestiones que persigo en esta investigación no son predefinidas sino enactuadas, van emergiendo en una actividad lenticular que eslabona la acción y el conocimiento, al conocedor y lo conocido en un círculo indisociable. Una dialéctica instalada constantemente en una síntesis que cambia de forma a medida que se suceden los empujes entre las tesis y sus antítesis. Por tanto, esta propuesta no se plantea como una teoría antagonista, ni tampoco pretende fijar un canon que remplace a la metodología científica clásica; mi intención es utilizarla como plataforma para, alejándome de ella, desarrollar una metodología propia que en vez de estudiar la realidad distanciada de los elementos, reconozca que la realidad y los instrumentos que la subjetivizan van unidos. Trato de huir del estilo académico ortodoxo para buscar un estilo de pensamiento-escritura que favorezca la inclusión de fenómenos y la articulación de ellos, desencadenando una tesis argumentativa, en vez de una proposición hipotético-deductiva. Una suerte de antropología hermenéutica que va de la resolución de problemas hacia su definición, es decir, no pretende demostrar nada ni dar respuestas, sino que trata de comprender y mostrar planteando cuestiones correctas. No trato de desarrollar un método que descubra o acote una realidad, busco perpetrar una aproximación a lo real.

3. CAPOEIRA INTER-TRANS-POLI-DISCIPLINAR.

*Leva morena me leva
Hoje sou pobre, amanhã sou doutor
Leva morena me leva
Me leva pro seu bangalo...*

Cantiga popular.

La práctica de capoeira, como no podía ser de otra forma, ha crecido al rebufo de las posibilidades desarrolladas en el ámbito de las comunicaciones, este desarrollo viene acaeciendo no sólo en Brasil sino que ha generando un proceso de dispersión por multitud de playas, plazas y rincones de los cinco continentes. Maestros de capoeira viajan constantemente desde Brasil con el fin de administrar cursos y oficinas que sirvan para formar y consolidar núcleos de estudio de esta disciplina fuera del país. Estos desplazamientos han contribuido para que la capoeira abandonase su condición de “lucha de esclavos en ansia de una libertad perseguida y discriminada”, y se tornase un símbolo de brasileñidad capaz de adentrarse en espacios institucionales antes impensables. Es decir, la capoeira deja de ser considerada una práctica marginal y adquiere formas de legitimidad y aceptación múltiples como deporte, folklore, expresión cultural o instrumento educativo. Este reconocimiento se ha visto confirmado públicamente con diversas distinciones como, por ejemplo, haber sido designada por el *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)* en el año 2008 como la decimocuarta expresión artística en adquirir el status de patrimonio inmaterial de la cultura brasileña. Así como a través de los diversos galardones con los que se ha reconocido la labor de algunos de los maestros más significativos en su tarea de difundir la capoeira, de esta manera en 2005 los maestros Vicente Ferreira Pastinha y Manuel dos Reis Machado “Bimba” recibieron, con carácter póstumo, la Orden del Mérito Cultural concedida por el ministro de cultura Gilberto Gil, en 2004 el Presidente Luiz Inácio Lula da Silva entregó el título de *Comendador de Cultura da República* al maestro João Pereira dos Santos “João Pequeno”, y en 2001 el maestro João Oliveira dos Santos “João Grande” recibió el *National Heritage Fellowship* de la *National Endowment for the Arts*, que es una de las condecoraciones más prestigiosas dadas a quienes practican artes tradicionales en los Estados Unidos. Estas distinciones también se han rendido desde el ámbito académico, en 1996 el maestro “Bimba” reci-

bió el título de Doctor Honoris Causa post-mortem por la Universidad Federal de Bahía (UFBA), en 1995 el maestro João Grande fue agraciado con el título de Doctor en letras por el Upsala College de New Jersey, o en 2003 cuando João Pequeno recibió el título de Doutor Honoris Causa por la Universidad Federal de Uberlândia en Minas Gerais.

La capoeira ya había suscitado el interés de los intelectuales desde las primeras décadas del siglo XX, cuando el *jogo*, entonces conocido como *capoeiragem*, *brincadeira de angola* o *mandinga* es aludido en las páginas policiales de los diarios en que se denunciaban los crímenes cometidos por los *anárquicos capadócios* (bandidos contratados como guardaespaldas), comienza a inspirar producciones de literatos y cronistas. Si en esa época de esclavitud, los señores de la acomodada burguesía consideraban la capoeira como una ‘enfermedad moral’, una ‘gimnasia degenerativa’ o un ‘vagabundeo’; a partir de la década de 1960 viene despertando un expresivo interés por parte de la comunidad de instituciones educativas. En ese complejo movimiento, a veces como disciplina curricular, a veces como proyecto de extensión, o simplemente como actividad extraescolar, la Capoeira viene siendo diseminada en el contexto educacional desde la enseñanza básica hasta las Universidades. Pues además de encontrarse presente en la condición de componente curricular en cerca de veinte universidades brasileñas³⁶, entre ellas la Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ), Universidad Federal Rural de Rio de Janeiro (UFRRJ), Universidad del Estado de Rio de Janeiro (UERJ), Universidad Federal de Bahia (UFBA), Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC), Universidad de São Paulo (USP), Universidad de Brasilia (UnB), Universidad Gama Filho (UGF), Universidad Católica de Salvador (UCSAL), Universidad Estadual de Feira de Santana (UEFS); en los últimos años viene encontrando en el campo de la investigación un ambiente fértil para diseminarse, al haber sido utilizada como objeto de pesquisa académicas por las mas diversas áreas de conocimiento. Es posible asegurar que ya existe un cuerpo teórico en franca expansión, consustanciado principalmente a partir de los estudios de Historia, Sociología, Educación, Antropología, Artes y Educación Física. Iniciativas que contribuyen profundamente para la consolidación de un cuerpo teórico expresivo, capaz de despertar un gran interés intelectual e influenciar proyectos de inserción de la capoeira en diferentes espacios de intervención. Puesto que, a través de estas nuevas visiones, se tiende a ampliar sus bases de sustentación en el debate teórico, al estrechar el abismo existente en-

³⁶ Véase el proyecto de investigación presentado por la Universidad Federal de Santa Catalina (UFSC), bajo el título: *Publicações sobre capoeira: Abordagens e tendências*. Extraído el 20 de Septiembre de 2009 de: http://www.docstoc.com/docs/16702909/Publicacoes_sobre_capoeira_abordagens_e_tendencias-variosl

tre los productores culturales y aquellos que analizaban sus prácticas. Es decir, actualmente la visibilidad multifacética de esta manifestación cultural evidencia el eclipse de la visión construida históricamente que delimitaba el campo de la cultura en dos categorías opuestas: la cultura popular considerada como una cultura producida por el pueblo, cuya noción estaba restringida a las costumbres, a las fiestas populares y a sus creencias, siendo marcadas por el discurso de la originalidad, de la esencialidad, de lo primitivo, etc; y la cultura erudita que evocaba el discurso de una cultura elaborada, sofisticada y perteneciente a las elites intelectuales. No obstante, a pesar de que todavía encontramos resquicios y tensiones de esta ambivalencia construida en el pasado, con las nuevas mutaciones de paradigmas se han diluido las fronteras entre lo considerado popular y erudito. Un movimiento que encaja con el desarrollo que ha consolidado a la capoeira como una manifestación cultural contradictoria, cuyos trazos de pluriethnia, resistencia y transnacionalidad no se excluyen, sino que terminan por caracterizarla como una práctica esencialmente ambigua.

Los enfoques adoptados por los respectivos autores son bastante diversos, lo que ha llevado a que prosperasen una multitud de trabajos que levantan una variedad de interesantes problemáticas cuyo único sentido es el de intentar comprender el universo de la capoeira. En este capítulo vamos a optar por apenas presentar algunas de ellas³⁷, sin ningún tipo de análisis profundo, pues sería una tarea específica para una tesis de doctorado. Podemos afirmar que la mayor parte de la discusión se ha concentrado preferentemente en torno de su construcción histórica, así como del análisis de los elementos socio-culturales y étnicos que formaron las diferentes vertientes de capoeira conocidas actualmente. En este sentido, se ha tratado de traer a la luz la dinámica y las interdependencias entre los grupos y las instituciones que tomaron parte en la constitución de la práctica de capoeira en sus diversas formas, además de investigar la permanencia o la superación de los valores asociados a las distintas matrices identificadas. Esta perspectiva favorece una comprensión del carácter relacional y transformacional de la capoeira, aunque en menor medida, la producción académica también se ha dedicado a conocer y hacer conocer la estructura y la dinámica interna que redimensiona esta manifestación en el seno de los grupos que la practican, perpetúan y re-significan.

³⁷ Para elaborar este catálogo nos hemos basado en el relatorio que Luís Vitor Castro Júnior efectúa en su tesis de doctorado: *Campos de visibilidade da Capoeira Baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985)*. Presentada en el departamento de Historia Social de la Pontificia Universidade Católica de São Paulo- (PUC/SP) en 2008. El autor muestra su agradecimiento expreso al Instituto Jair Moura que facilito el acceso a las disertaciones y tesis

Así, por ejemplo, en el campo de la historiografía podemos consultar trabajos como los de Carlos Eugênio Líbano Soares (1998), que en su tesis “A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)”³⁸, aborda de manera densa el devenir de la capoeira en Rio de Janeiro durante la primera mitad del siglo XIX, mostrando los embates permanentes de los capoeiras contra la manutención del orden esclavista, así como el peso político que tuvo la capoeira en los conflictos dentro de la propia comunidad esclava. Antônio Liberac Pires (2001), en la tesis de doctorado “Movimentos da cultura afro-brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea (1890-1950)”³⁹, trata de desmontar que la capoeira contemporánea es una tradición inventada en las primeras décadas del siglo XX durante un contexto específico de construcción de identidades nacionales. Luiz Augusto Pinheiro Leal (2002), autor de la disertación “Deixa a Política da Capoeiragem gritar: Capoeiras e discursos de vadiagem no Pará Republicano (1888-1906)”⁴⁰, tiene como preocupación analizar los discursos de represión presentes en los documentos policiales, jurídicos y periodísticos; para comprender como la capoeira estaba siendo caracterizada y combatida en los primeros años del Pará republicano. El capoeirista bahiano Josivaldo Pires de Oliveira “Bel” (2004), en la disertación “Pelas ruas da Bahia: criminalidade e poder no universo dos capoeiristas na Salvador Republicana (1912-1937)”⁴¹, trata de comprender los aspectos del cotidiano de los capoeiras en la ciudad de Salvador, privilegiando las relaciones sociales de éstos con el espacio público, así como las estrategias de resistencia utilizadas para sus supervivencia. Adriana Albert Dias (2004), en su disertación de maestría “A malandragem da Mandinga; o cotidiano dos capoeiras em Salvador na Republica Velha (1910-1925)”⁴² busca reconstruir el cotidiano de los capoeiras en la ciudad de Salvador procurando entender como los personajes capoeiristas buscaban relacionarse con los agentes del orden, mostrando la tenue frontera entre el mundo del orden y del desorden.

³⁸ Tesis presentada en el programa de Posgrado de Historia del Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas de la de la Universidad de Campinas (UNICAMP) en São Paulo.

³⁹ *Ibídem*.

⁴⁰ Disertación presentada en el programa de Posgrado de Historia de la Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas de la de la Universidad Federal de Bahía (UFBA) en Salvador de Bahía.

⁴¹ *Ibídem*.

⁴² *Ibídem*.

Desde las ciencias sociales podemos encontrar trabajos como los del maestro de capoeira José Luiz Cirqueira “Falcão” (2004), en su tesis “O jogo da Capoeira em Jogo e a construção da praxis Capoeirana”⁴³ valora las experiencias realizadas con la capoeira en los currículos de dos universidades brasileñas y otras instituciones formales y no formales reflexionando sobre la propia realidad investigada, con la finalidad de presentar un diagnóstico crítico descriptivo de su realidad concreta, tratando de subsidiar la formulación de posibilidades pedagógicas para la formación humana. Pedro Abib (2004), alumno del maestro João Pequeno, compositor, cineasta y sambista, desarrollo la investigación de su tesis doctoral “Capoeira Angola: Cultura popular e o jogo dos saberes na roda”⁴⁴ analizando como las formas de la cultura popular producen un vasto repertorio de saberes y conocimientos que son poco valorizados por la sociedad; para ello considera/emplea las categorías de memoria, oralidad, ritualidad, ancestralidad y temporalidad como posibilidades de transmisión de saber. Júlio César de Souza Tavares (1984) en su disertación “Dança de Guerra: Arquivo-arma”⁴⁵ desata la idea de entender el cuerpo como potencia de sabiduría. Luiz Renato Vieira (1990), es otro de los pioneros en desarrollar un estudio académico sobre capoeira, en su trabajo “Da Vadiação à Capoeira Regional: uma interpretação da modernidade cultural no Brasil”⁴⁶ procura percibir las estrategias utilizadas por el Estado en el proceso de apropiación de las prácticas culturales populares como mecanismo de legitimación de sus aspiraciones ideológicas, pero al mismo tiempo se preocupa también por conocer las estrategias desarrolladas por la clase popular para resistir a la dominación, creando y recreando sus saberes y tradiciones. La profesora Leticia Vidor de Sousa Reis (1997), publicó el libro “O mundo de pernas para o ar: A capoeira no brasil” fruto de una disertación de maestría defendida en el Departamento de Antropología de la Universidad de São Paulo, donde procura verificar como los negros conquistaron la ampliación de su espacio político en la compleja relación inter-étnica de Brasil. Sinval Martins Farina (2002), en su trabajo “AYLWUA: Corporeidade, capoeira e cultura negra nos ambientes da escola e da rua”⁴⁷, procura identificar las características culturales negras a

⁴³ Disertación presentada en el programa de Posgrado de Educación de la Facultad de educación (FACED) de la de la Universidad Federal de Bahía (UFBA) en Salvador de Bahía.

⁴⁴ Tesis presentada en el programa de Posgrado de Educación de la Universidad de Campinas (UNICAMP) en São Paulo.

⁴⁵ Disertación presentada en el departamento de Sociología de la Universidad de Brasilia.

⁴⁶ *Ibíd.*

⁴⁷ Disertación presentada en Universidad Federal de Pelotas (UFPeI), Pelotas, Rio Grande do Sul.

través de las actividades corporales de los niños y las niñas. Isabel Cristina de Oliveira Ferreira (2002), en su pesquisa titulada “O renascimento de Fênix: o ressurgimento da capoeira no Rio de Janeiro (1930-1960)”⁴⁸, enfoca el proceso de institucionalización de la capoeira en Brasil a partir de la formación de la capoeira Angola y Regional. Christine Nicole Zonzon (2007), en su disertación “A roda da capoeira Angola: Os sentidos em jogo”⁴⁹ parte de una pesquisa participante en dos grupos de capoeira angola de Salvador, para investigar de que modo es (re)producida y transmitida la práctica tradicional y ritual, heredada de las matrices culturales africanas y afro-brasileñas, en colectivos que se caracterizan, en la contemporaneidad, por la heterogeneidad de sus miembros. João Carlos Neves de Souza e Nunes Días (2007) en la disertación de su tesina “Corpo e gestualidade: o jogo da capoeira e os jogos do conhecimento”⁵⁰, se plantea problematizar una sociología que considere la dimensión carnal de la existencia, que favorezca pensar el cuerpo en tanto que un lugar de producción de conocimiento, una reflexión sobre la gestualidad del cuerpo como potencia de vida y de producción de saberes. Rosa Maria Araújo Simoes (2006) en su tesis doctoral “Da inversão a re-inversão do olhar: ritual e performance na capoeira angola”⁵¹ analiza la capoeira angola bajo la perspectiva de la antropología de la performance partiendo de las experiencias multivocales y multisensoriales que esta practica convoca alcanzando un profundo rigor estético.

En el ámbito de la educación Rosangela Araujo Costa maestra “Janja” (2004), una de las responsables del grupo Nzinga, en su tesis “Iê, viva meu mestre: a capoeira angola da escola pastiniana como práxis educativa”⁵² propone percibir el interés que envuelve a la capoeira como práctica pedagógica, para ello investiga las interrelaciones establecidas entre la capoeira y la practica educativa adscrita a la disciplina de la educación física. Paula Cristina da Costa Silva en su trabajo de tesina titulado “A Educação Física na roda

⁴⁸ Disertación presentada en el programa de Posgrado en Ciencias Sociales de la Universidad Estadual de Río de Janeiro (UERJ).

⁴⁹ Disertación presentada dentro del Programa de Posgrado en Ciencias Sociales de la Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas de la Universidad Federal de Bahía (UFBA) en Salvador de Bahía.

⁵⁰ Disertación presentada dentro del programa de Posgrado en Ciencias Sociales del Centro de Ciencias Humanas, Letras y Artes de la Universidad Federal de Río Grande do Norte (UFRN), Natal.

⁵¹ Tesis presentada dentro del Programa de Posgrado en Ciencias Sociales del Centro de Educación y Ciencias Humanas de la Universidad Federal de São Carlos (UFSCAR), São Paulo.

⁵² Tesis presentada dentro del Programa de Posgrado en Educación de la Facultad de Educación de la Universidad de São Paulo (USP).

de capoeira: entre a tradição e globalização”⁵³ cuestiona como los estudiosos del área del conocimiento en Educación Física se vienen apropiando de la práctica social de la capoeira, para ello profundiza en cuestiones relacionadas a la reglamentación de la profesión de educador físico y sus desdoblamientos en el universo de la capoeira. Adriana D’Agostini (2004), en su disertación de maestría “O jogo da Capoeira no contexto antropológico e biomecânico”⁵⁴ a través del análisis de la gestualidad que desprende la práctica de la capoeira procura establecer un diálogo entre mundos heterogéneos dentro del medio académico; parte del conocimiento popular para vincularlo a los conocimientos teóricos y a los análisis de laboratorio de biomecánica sin establecer jerarquías entre esos saberes. Sergio Luiz De Sousa Vieira (2004), ex-presidente de la Federación Brasileña de Capoeira, en su tesis doctoral “A capoeira como patrimônio cultural”⁵⁵ presenta como foco central estudiar el proceso civilizador de la capoeira, a través de los efectos resultantes de su proceso de expansión. El profesor Hélio Bastos Carneiro Campos “Xáreu” (2006), en su tesis “capoeira Regional: A escola do mestre Bimba”⁵⁶, analiza la metodología criada por el maestro Bimba para enseñar la lucha regional bahiana, más tarde conocida como capoeira regional, identificando los desdoblamientos recurrentes de la acción pedagógica como la formación educacional, cultural y filosófica de vida de sus alumnos. Muleka Mwewa (2005), en la disertación de su tesina “Indústria cultural e educação do corpo no jogo de capoeira: Estudos sobre a presença da capoeira na sociedade administrada” desarrolla la capoeira como una interfase que se estructura dialécticamente con los procesos políticos, sociales e históricos que circundan el medio donde es practicada.

Desde la psicología Francine Simões Perez (1999) en su trabajo de maestría “O brincar e a capoeira: um estudo sobre a construção da pessoa”⁵⁷, estudia el proceso de formación de la persona inserida en la práctica de la capoeira, identificando los aspectos

⁵³ Disertación presentada dentro del Programa de Posgrado en Educación Física de la Facultad de Educación Física de la Universidad de Campinas (UNICAMP) en São Paulo.

⁵⁴ Disertación presentada dentro del Programa de Posgrado en Educación Física del Centro de Desportos de la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC) en Florianópolis.

⁵⁵ Tesis presentada dentro del Programa de Posgrado en el departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- (PUC/SP).

⁵⁶ Tesis presentada en el programa de Posgrado de Educación de la Facultad de Educación (FACED) de la Universidad Federal de Bahía (UFBA) en Salvador de Bahía.

⁵⁷ Disertación presentada dentro del Programa de Posgrado en Psicología Clínica del Departamento de Psicología del centro de Teología y Ciencias Humanas de la Pontifícia Universidade Católica de Río de Janeiro (PUC-Rio).

originados de ese proceso de formación. En el área de la música encontramos la disertación de Ricardo Panfilio de Souza (1997), “A música na capoeira: um estudo de caso”⁵⁸ donde el autor analiza los usos y funciones de las cantigas en el universo musical de la capoeira a partir de los datos recolectados en el ritual de la roda del Grupo Cultural de Capoeira Angola de Acupe. Márcio Penna Corte Real (2006), desarrolla en su tesis doctoral “As musicalidades das rodas de capoeira(s): diálogos interculturais, campo de atuação de educadores”⁵⁹ una investigación a mitad de camino entre el área de la música y el de la educación, analizando desde la perspectiva intercultural como la musicalidad de la *roda* de capoeira potencia prácticas educativas no formales. En el campo de las artes escénicas tenemos el trabajo de Evani Tavares Lima (2002), “Capoeira Angola como treinamento para ator”⁶⁰, en el que la autora muestra como la práctica de capoeira supone un importante manantial simbólico y técnico en la formación del actor. Desde el área de Comunicación el maestro Nestor Passos Neto “Nestor Capoeira” (2001), desarrolla la tesis “Jogo corporal e comunicultura”⁶¹ en donde estudia la capoeira como un fenómeno trans-cultural desarrollando las relaciones que desencadena entre la cultura popular, los medios de comunicación de masas, los aparatos tecnológicos contemporáneos, las ideología y el poder. Luís Vitor Castro Júnior (2008), en su tesis doctoral “Campos de visibilidade da Capoeira Bahiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985)” se propone investigar la constitución los campos de visibilidad de la capoeira bahiana que permiten el paso de un arte basado en los principios ritualísticos de tradiciones hacia nuevas formas operantes de vivir la capoeira, donde los sujetos se articulan formando territorios de tránsito casi siempre ambivalentes, disciplinares, comunitarios, familiares y, sobretudo, trans-culturales.

Este conjunto de trabajos/estudios forman un sucinto panorama del estado de la cuestión con la que nos disponemos a trabajar, todos ellos provienen de universidades brasileñas que, por razones obvias, conforman el territorio académico más fértil para de-

⁵⁸ Disertación presentada dentro del Programa de Posgrado en Música de la Escuela de Música de la Universidad Federal de Bahía (UFBA) en Salvador de Bahía.

⁵⁹ Tesis presentada dentro del Programa de Posgrado en Educación del Centro de Ciencias de la Educación de la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC) en Florianópolis.

⁶⁰ Disertación presentada dentro del Programa de Posgrado en Artes Escénicas de la Facultad de artes Escénicas de la Universidad Federal de Bahía (UFBA) en Salvador de Bahía.

⁶¹ Tesis presentada dentro del Programa de Posgrado en Comunicación de la Escuela de Comunicación de la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ).

sarrollar investigaciones entorno a la capoeira. No obstante, a raíz de la diseminación que de viene experimentado esta actividad, se ha topado con la necesidad de efectuar estudios reflexivos que contribuyan ampliar y complementar los modos de aprendizaje práctico que esta manifestación ritual, corporal, artística y lúdica detenta. Pues si bien es verdad que al dominio de la capoeira se accede a través de una praxis que reposa principalmente en la “docta ignorancia” de sus principios fundamentales, reducir su proceso de difusión simplemente a este plano de conocimiento significaría eludir una forma de desarrollo intelectual que, al abordar el fenómeno de un modo desnaturalizado a través de la transmisión reflexiva de aspectos estructurados y articulados con los contextos local e global de nuestros días, nos permite alcanzar sorprendentes modos de ser subversivos con el orden racional moderno.

Esta necesidad ha sido el germen para que hayan brotado estudios académicos que con la capoeira como objeto se han esparcidos por diversos departamentos en universidades de diversos países. Así, Greg Downey presentó su tesis “Incorporating Capoeira: Phenomenology of a Movement Discipline” en departamento de antropología de la Universidad de Chicago en el año 1998, donde investiga los efectos perceptuales, fenomenológicos y fisiológicos que produce practicar un ejercicio físico como la capoeira durante un largo periodo de tiempo, para así, a través de las dimensiones intangibles tácticas y corporeas de la cultura entender mejor los procesos de socialización. Kenneth Michael Dossar en 1994 defendió su tesis doctoral “Dancing between two worlds: An Aesthetic Analysis of Capoeira Angola” en el departamento de estudios Afro-americanos de la Universidad de Temple en Philadelphia, este estudio ubica la capoeira dentro del contexto estético africana que identifica las danzas circulares, mediante esta lectura se evidencia el modo comunicación que se establece entre el mundo de los vivos y de los muertos. En 2006 Edward Luna Brough presentó en el departamento de danza de la escuela de arte en la Ohio State University una disertación de su investigación de tesis titulada “Jogo de Mandinga -Game of sorcery- History, tradition, end bodily practice in Capoeira Angola: The game-dance-fight from Bahía, Brazil”, donde nos presenta la Capoeira como la única práctica intertextual en la que se reúnen aspectos de la lucha, la danza, la música, el juego y el ritual; un archivo cultural viviente que representa uno de los signos más visibles de la profunda herencia africana en Brasil. En 2004 Eric A. Galm presentó en el departamento de música de la Universidad Wesleyan de Connecticut la tesina “Beyond the *Roda*: The *Berimbau de Barriga* in Brazilian Music and Culture”, un estudio que se propone de-

sarrollar la trayectoria histórica y cultural del berimbau de barriga, desde los vendedores y mendigos que lo usaban en los mercados en el Brasil colonial, pasando por el uso que se hace en las rodas de capoeira, hasta la importancia en los géneros populares y artísticos de la música brasileña. En el año 2000 Maia Talmon-Chvaicer Schweitzer defendió en el departamento de Historia de la Universidad de Haifa (Israel) la tesis doctoral “Capoeira and Brazil Popular Culture”, que posteriormente ha ampliado con la publicación de “The Hidden History of Capoeira: A Collision of Cultures in the Brazilian Battle Dance”⁶², en donde trata de revelar narrativas que han sido reprimidas y excluidas de los libros de la Historia conocida, para ello examina perspectivas y símbolos de las principales fuentes culturales que han inspirado la capoeira: la Yoruba, la Congolesa y la Católica Portuguesa; también debate sobre la profundidad, la salud y la diferencia de los diversos lenguajes/acentos que han surgido desde diferentes herencias sociales y culturales, así como de sus encuentros, colisiones y fusiones. En Francia, desde el departamento de cine de la Universidad de Nanterre Paris X, Roberta Kumasaka Matsumoto presentó en 1998 una tesis doctoral titulada “Une technique corporelle brésilienne : la Capoeira. Etude d’anthropologie filmique”, donde la autora efectúa una pesquisa de antropología cinematográfica que le sirve para confrontar los dos grandes estilos de la capoeira contemporánea: Regional y Angola; un estudio comparativo que le lleva a formular conclusiones respecto a cuestiones de corporeidad, ritualidad en la roda, así como un análisis sobre los parámetros que que ambas formas emplean en su uso del tiempo.

En Cataluña Luiz Silva Santos en 1996 presentó en la facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona (UB) la tesis: “La capoeira como expresión antropológica de la cultura brasileña”, desarrollada dentro del programa de doctorado de Antropología Social que desarrolla el departamento de Antropología i Historia d’America y Africa. En esta investigación el autor intenta analizar el papel y la influencia que la Capoeira desempeña en la construcción de la identidad sociocultural de Salvador de Bahía, determinando que mediante las estructuras organizadas que los capoeiristas articulan se construyen, reconstruyen y cohesionan tanto sus identidades como las del contexto urbano en que está ubicados. Desde ese mismo departamento Theodora Lefkatidou⁶³ en 2007 desa-

⁶² Talmon-Chvaicer, Maia. *The Hidden History of Capoeira: A Collision of Cultures in the Brazilian Battle Dance*. University of Texas Press, Austin, 2008.

⁶³ Lefkatidou, Theodora. *Emergence of transnational communities : a study on Capoeira Groups in Barcelona*. Tesi de llicenciatura dirigida por Joan Bestard Camps, Universitat de Barcelona, Departament d’Antropologia Cultural i Història d’Amèrica i d’Àfrica, 2007.

rolló un trabajo en el que investiga la emergencia de las comunidades transnacionales a través de los grupos de capoeira que desarrollan su actividad en la ciudad de Barcelona. Asimismo, en el Instituto de Investigación en Migraciones, Etnicidad y Desarrollo Social del departamento de Antropología Social y Pensamiento Filosófico Español de la Universidad Autónoma de Madrid, la profesora Menara Guizardi⁶⁴, como parte de su tesis doctoral, está llevando a cabo una investigación donde plantea algunas relaciones antropológicas, sociológicas e históricas que permitan comprender el papel que juega la comunidad de practicantes de *Capoeira* en la ciudad de Madrid, al apropiarse de espacios públicos del escenario urbano.

Hemos de señalar que a esta profusión de trabajos enmarcados dentro del modelo clásico de pos-graduación, hay que sumarle una multitud de artículos científicos publicados en revista especializadas, así como la abundante proliferación de ensayos literarios que han sido importantísimos para explicar y comprender mejor las aventuras del universo de la capoeira. En el recorrido del cuerpo teórico de este trabajo de investigación vamos acudir necesariamente a las referencias fundamentales que varios de estos trabajos nos aportan. Toda esta constelación de publicaciones configuran un succulento mapa de reflexiones e ideas que sedimentan la necesidad de reconocer a esta manifestación como un campo de estudio útil para el conocimiento científico. Aún así, estas aplicaciones no llegan agotar, de ninguna de las maneras, las posibilidades epistemológica que desprende la capoeira. Por ello, desde nuestra investigación, pretendemos elaborar una pesquisa que ayude a consolidar los estudios científicos dentro de un área en plena vigencia de producción de conocimiento.

⁶⁴ Véase Guizardi, Menara. Capoeira: Una reflexión sobre la apropiación de los espacios urbanos. Artículo publicado en www.cultura-urbana.cl nº 6, Marzo de 2009. Extraído el 20 de Septiembre de 2009 de : http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:rJKrO8b60EYJ:www.cultura-urbana.cl/capoeira_espacios_urbanos_lube.pdf+Capoeira:+Una+reflexi%C3%B3n+sobre+la+apropiaci%C3%B3n+de+los+espacios+urbanos.&hl=es&gl=es&sig=AHIEtbSVvnwNGcuIQIHuY05INJTRVSRPIQ

4. ANTROPOLOGÍA VISUAL: UN RELÉ INTERDISCIPLINAR.

Está claro que el mundo es puramente paródico, es decir, que cada cosa que miramos es la parodia de otra, o incluso la misma cosa bajo una forma engañosa. Desde que las frases circulan en los cerebros ocupados en reflexionar, se ha procedido a una identificación total, ya que, con la ayuda de una cópula, cada frase liga una cosa a otra; y todo estaría visiblemente ligado si se abarcara con una sola mirada el trazado, en su totalidad, que deja un hilo de Ariadna, conduciendo el pensamiento en su propio laberinto.

Georges Bataille⁶⁵

La mirada antropológica.

La mirada antropológica siempre se ha detenido sobre las imágenes que los hombres crean como representación o como símbolo del mundo social, natural o sobrenatural en el que viven. A su vez, en su mirar hacia las diversas culturas, la antropología ha utilizado la fotografía, el cine, el vídeo, para crear y transmitir imágenes sobre las formas de vida humana. Ambas prácticas convergen en el campo de estudio denominado antropología visual, un terreno interdisciplinar donde se produce la intersección de distintas aproximaciones a la cultura y a la comunicación, es decir, un cruce de caminos difuso entre la tradición antropológica y las ciencias de la comunicación audiovisual.

Podemos diferenciar, a grandes rasgos, dos orientaciones que tratan el acercamiento que se ha producido desde la antropología hacia el estudio de la imagen:

1) La primera considera a los medios de comunicación audiovisuales como instrumentos metodológicos de la etnografía, de forma que el cine o el vídeo se utilizan a partir de teorías antropológicas para estudiar los fenómenos sociales y culturales. Desde esta perspectiva, la antropología visual se interesa por la relación entre la metodología de captación audiovisual y su actitud teórica, pero también por cómo ese producto audiovisual es elaborado por el receptor al relacionarse con el texto. En este sentido, podemos designar la pretensión del cine etnográfico documental por llevar el realismo más allá de la representación, como la más significativa de las plataformas que emiten un discurso

⁶⁵ Bataille, Georges. *El ojo pineal*. Pre-Textos, Valencia, 1979, p. 13.

sobre el mundo histórico para efectuar una contribución eficaz en la formación de nuestra realidad social. Bill Nichols⁶⁶ fue el primero en sistematizar un modelo que recogía las distintas voces de representación dentro del documental, basándose en la combinación entre estilo de filmación y práctica materia. Él nos propone una clasificación inicial en cuatro modos de producción: a) Modo expositivo: el documental clásico o ilustración de un argumento con imágenes. b) Modo observacional: filmar la realidad tal como es. c) Modo interactivo: mostrar la relación entre el sujeto filmado y el realizador. d) Modo reflexivo: hacer consciente al espectador del propio medio de representación. Más adelante, revisa y amplía estos modos renombrando el modo interactivo por el participativo e introduce el modo poético⁶⁷ y el modo performativo⁶⁸: e) Modo poético: crear un tono y un estado de ánimo más que proporcionar información al espectador. f) El modo performativo: el énfasis se desplaza hacia las cualidades evocadoras del texto y no tanto hacia su capacidad representacional, haciendo del espectador el referente principal en sustitución del mundo. Peter I. Crawford⁶⁹ ha propuesto otro tipo de clasificación del cine etnográfico, distinguiendo, según la actitud del realizador, tres modos principales de representación: a) Modo perspicuo - o "mosca en la pared" - en que el realizador se mantiene distanciado de los acontecimientos que registra y busca pasar desapercibido. b) Modo experiencial - o "mosca en la sopa" - en que el realizador "vive" los hechos en los que participa junto a los demás sujetos. c) Modo evocativo - o "mosca en el yo" - en que el realizador reflexiona sobre su relación con la cámara y con sus sujetos representados. A partir de estas elaboraciones, Elisenda Ardèvol⁷⁰ plantea su propia perspectiva de modelos de representación basada en las corrientes históricas documentales y la combinación de elementos de filmación, modelo de colaboración y montaje. Nos propone respetar el nombre de los movimientos originales: Observational Cinema, Cinéma Vérité, Direct Cinema, Reflexive Cinema y Participatory Cinema, e incluye dos etiquetas más: Cine Explicativo y Cine Evocativo-Deconstruccionista. Estas categorías en parte se corresponden con las de Nichols,

⁶⁶ Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Paídos, Barcelona, 1997, pp. 32-75.

⁶⁷ Nichols, Bill. *Introduction to documentary*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2001, pp. 99-139.

⁶⁸ Nichols, Bill. *Performing Documentary*. Publicado en *Blurred Boundaries*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994, pp. 92-106.

⁶⁹ Crawford, P.I. *Film as discourse: the invention of anthropological realities*, en Peter I. Crawford & David Turton (Eds.). *Film as ethnography*. Manchester Univ. Press, New York, 1992, pp. 66-82.

⁷⁰ Ardèvol, Elisenda. "Representación y cine etnográfico". Publicado en *Quaderns de IICA*, nº 10, Barcelona, 1996, pp.125-168.

pero al enfocarse desde las formas más utilizadas por el cine etnográfico, tratan de aportar elementos categóricos más sólidos basándose en la metodología o en la forma de acercamiento a la realidad.

II) La segunda aproximación plantea la centralidad de las obras audiovisuales en la investigación antropológica, entendiendo los discursos producidos por la fotografía, el cine y la televisión como una forma de simbolización humana sujeta a teorías generales sobre la cultura. Según nos indica Jordi Grau⁷¹, “el análisis de la producción audiovisual exige una contextualización, independientemente del objeto de estudio, de su carácter disciplinar o no, del género o géneros fílmicos (o fotográficos, o multimedia) seleccionados, o de la horquilla cronológica que se escoja como referente para el análisis”. La intersección entre producción y momentos de producción consolida lo que en su opinión es “un ámbito absolutamente prioritario de investigación para cualquier investigador social que pretenda entender por qué se representan ciertas cosas en ciertos momentos, y cuándo y por qué razón son factibles determinadas visibilizaciones o se abunda en espesos silencios”. Así pues, esta orientación teórica se centra en los textos audiovisuales como objeto de estudio de la antropología y su interés se enfoca en el desarrollo de teorías que expliquen las imágenes como productos socio-culturales.

El estatuto ontogénico de la imagen-ritual.

La antropología visual, a lo largo de su trayectoria académica, ha manifestado una profunda voluntad por indagar en la competencia que la imagen atesora para la investigación, producción y comunicación de conocimiento. En su recorrido de búsqueda y análisis, ha tratado de desdoblar varias de las capas en las que la imagen se envuelve como un ente cultural. Así, ha pasado de concebir la imagen como una descripción ‘plana’, que simplemente servía para el registro de datos o como documentación gráfica para los archivos etnográficos, para efectuar una descripción ‘densa’ que, atendiendo la perspectiva de los usuarios en su contexto determinado, tratar de revelar el significado de la imagen en el conjunto de los artefactos culturales.

⁷¹ Grau, Jordi. “Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos”. Publicado en *Gazeta de Antropología*, nº 21, texto 21-03, Departamento de filosofía de la Universidad de Granada, Granada, 2005. Extraído el 15 de Abril de 2009 de: <http://www.ugr.es/~pwlac/Welcome2005.html>

Desde sus orígenes, las imágenes han sido tratadas con desdén por aquellos que conciben la investigación como un campo académico “ideal” para alcanzar la verdad “científica”. En el ámbito de la antropología, las corrientes clásicas han tratado de entender la relación entre el hombre y la imagen como un “continuum” entre dos polos opuestos: como símbolo y como representación. Como símbolo, la imagen encarna un principio vivo y activo que tiene una existencia real, de manera que, una vez hecha la transferencia, no hay diferencia entre el original y la copia: los dos son idénticos. Como representación, el hombre establece entre el original y la copia una relación de similitud; la copia “representa”, ocupa el lugar del original, pero no lo sustituye. La relación simbólica con las imágenes es una relación vinculante emotiva, que nos traería la creencia que la imagen “participa” del original, que es portadora de alguna cosa que la une a su modelo como un reflejo, eco, sombra, impresión o evocación. La relación representativa con las imágenes sería una relación productiva, de manera que la imagen es entendida como un objeto producido, registro, copia, reproducción, símil o replica del original⁷². La aplicación de la imagen tecnológica a la investigación era entendida como una expresión que carecía de propósito comunicativo y que difícilmente podía reflejar el pensamiento científico. Esta opinión, tan habitual como cargada de recelos y prejuicios, concede a la imagen un escaso grado de maniobra al sujetarla, positiva o negativamente, a una función estrictamente mimética. Dado que la imagen o queda inscrita en el ámbito de un realismo que posibilitaría sustituir perversamente el contacto con lo real verdadero, o por el contrario, responde a una actitud naturo-realista cuya pretensión consistiría en asemejarse tanto a la realidad que acabaría por confundirse con ella. Es decir, la imagen tecnológica pasa a entenderse como la transferencia de propiedades a partir de los principios de identidad y similitud, situando la relación entre el hombre y sus imágenes en un cuadro evolutivo que es explicado a partir de una polarización en dos tipos de pensamiento: el pensamiento simbólico y el pensamiento lógico. En el pensamiento primitivo, inferior en el estadio evolutivo, predominaría el primer tipo de relación, mientras que el pensamiento civilizado, más evolucionado, predominaría en el segundo. Desde esta perspectiva, el pensamiento lógico sería un producto refinado del pensamiento emocional y la desvinculación afectiva de la representación simbólica, es decir, la conversión del símbolo en signo supondría una adquisición colectiva y colectivamente mantenida, que haría posible la aparición del pensamiento científico.

⁷² Ardèvol, E. "Imatge i coneixement antropològic", *Anàlisi: Revista de Comunicació Audiovisual UAB*, Bellaterra, 2001, pp. 45-51.

Sin embargo, como explica el profesor Román Gubern, desde los estudios de comunicación hacemos una exploración de la iconosfera contemporánea donde 'lo simbólico' tiene un significado muy polivalente y varía considerablemente de una a otra disciplina e incluso dentro de las mismas. En el campo de las representaciones icónicas, se ha observado que el arte crudamente simbólico de muchas culturas primitivas lo era porque tendía a representar realidades supraindividuales y genéricas, mientras que el arte realista se desarrolla asociado a necesidades individualistas. En este sentido, el símbolo presupone un alto grado de capacidad de abstracción y la función creativa del interlocutor aumenta cuanto mayor es la polisemia, la indeterminación, o la ambigüedad del significante: "Que el subconsciente humano sea un activo dispositivo productor de símbolo - con mucha frecuencia icónicos - relativiza considerablemente el concepto de significado, que deberá así referirse a diferentes contextos, a diferentes niveles y a diferentes pulsiones subjetivas"⁷³. Junto al simbolismo basado en la productividad distorsionada o enmascaradora del subconsciente, se encuentra el simbolismo basado en la abstracción consciente y en la simplificación funcional, que es la forma de simbolismo que hoy invade nuestros usos sociales, desde los pictogramas públicos hasta los repertorios profesionales del arquitecto, del topógrafo, del ingeniero o del meteorólogo. Podemos decir que la frontera entre la imagen simbólica y la mimética es frágil, gradual y contingente, sometida a los imperativos de cada contexto cultural. Así pues, la debilidad analógica o la imperfección mimética del símbolo, comparado con la plenitud icónica de las representaciones técnicamente más imitativas, no significa una menor o más imperfecta capacidad comunicativa. En este plano, el lenguaje de los símbolos suele ofrecer una riqueza proteica y una flexibilidad de la que carecen muchas veces las duplicaciones ópticas serviles del arte mimético, ya que el símbolo está basado en un equívoco de gran plasticidad y productividad poéticas. No obstante, debemos recordar que los estudios de simbología constituyen un terreno resbaladizo a través del que se puede deslizar hacia las más incontroladas fantasías acientíficas⁷⁴.

Por fortuna, han sido muchos los antropólogos que van alejarse de las tesis evolucionistas para decantarse, desde una nueva perspectiva, por relacionar el estudio de las imágenes tecnológicas con el pensamiento simbólico. Desde esta disyuntiva se entiende

⁷³ Gubern, Román. *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona, 1987, p., 92.

⁷⁴ *Ibíd*em, pp. 86-97.

que la especie humana detenta una capacidad simbólica que le permite conectar las percepciones, la memoria y la cognición, de tal modo que la vertiente emocional y valorativa estarían ancladas a la interacción social. Así pues, las imágenes tecnológicas derivadas de los procesos de representación pasarían a entenderse como un ejercicio performático de mediación cultural, es decir, como factores intermediarios en la comunicación social y que, por lo tanto, constantemente transforman las relaciones entre la antropología y sus sujetos de estudio. Podríamos, entonces, pensar la imagen como un proceso ritual, un ritual que no es sólo una concentración de referentes acerca de valores o normas, no es simplemente una guía práctica del conjunto de paradigmas para la actuación en cada caso. El ritual es también una fusión de los poderes que se creen que son inherentes a los objetos, personas, relaciones, hechos e historias representadas por los símbolos del ritual.

Para entender esto mejor, vamos a detenernos en un estudio que Regina Polo Müller⁷⁵ efectuó con los indígenas Asuriní nativos del Xingú⁷⁶. La investigadora aborda el arte, el ritual y la cosmología para profundizar en cuestiones levantadas desde la antropología de la experiencia e interpretativa y que fundamentalmente se refieren a la relación entre cultura e historia / discurso y estructuras de significación. Para ello, analiza la performance de rituales a partir de aspectos formales como el movimiento del cuerpo en el espacio y a través de las declaraciones y exégesis que acompañan esas realizaciones. Una etnografía que destaca la propia experiencia del investigador y reflexiona sobre el uso de los medios tecnológicos de registro y divulgación de los resultados de la investigación:

El vídeo introduce una nueva forma de reflexividad expresiva en la realidad social de los sujetos de esta historia. Una reflexividad y metacomentario sobre la propia expresión/representación de la experiencia xamanística, donde se interpretan nociones como principio vital e imagen, 'alma' y 'dibujo', y la televisión como una 'caja del alma', en la cual 'entra el dibujo' de las personas y queda guardada su 'sombra'⁷⁷.

⁷⁵ Polo Müller, Regina. "Corpo e imagem em movimento: há uma alma neste corpo". *Revista de Antropologia de la Universidade de São Paulo-USP*, vol. 43 nº 2. São Paulo, 2000, pp. 165-193.

⁷⁶ El río Xingú es un largo río amazónico brasileño, uno de los mayores afluentes de la vertiente meridional del río Amazonas, que discurre por los estados de Mato Grosso y Pará. La vida de los Asurini transcurre en gran medida junto a la orilla del Xingú y fueron contactados por primera vez por una unidad de captación de FUNAI (Fundación Nacional del Indio) en 1971.

⁷⁷ Polo Müller, Regina. "Corpo e imagem em movimento: há uma alma neste corpo". Op. cit., p 170.

A partir de un ritual chamánico de iniciación grabado en vídeo, la autora analiza los resultados que problematizan las relaciones entre cuerpo y alma, imagen y movimiento. Es decir, desde el análisis de la unidad de experiencia catalizada en la performance, el ritual presentado para la pantalla se entiende como un flujo de la vida social y una estructura simbólica en proceso. En este trabajo, el tema de investigación y metodología se confunden, pues al utilizarse un instrumento tecnológico para el registro, análisis y divulgación de la pesquisa, la apropiación del instrumento por los individuos investigados pasa a ser constitutiva de la realidad estudiada. Es decir, florece una manifestación expresiva de la estructura procesual a través de la cuál los significados que informan sobre el repertorio humano vital del pensamiento, del deseo y del sentimiento son colocados en circulación. En esta experiencia, conceptos como representación, imagen y substancia vital son resignificados en la performance corporal que expresa estos contenidos, que son los mismos que constituyen los mensajes transmitidos e igualmente resignificados a través del medio tecnológico de expresión de la cultura del investigador. La investigadora concluye que "los Asurini me enseñaron, al final de este ciclo de mi actividad de investigación, que la imagen del cuerpo en movimiento es el alma"⁷⁸.

Los símbolos y la selva de imágenes.

Mary Douglas, Clifford Geertz y Victor Turner son algunos representantes destacados de lo que se pasó a denominar como "antropología simbólica" y que, de una u otra forma, dan continuación a los trabajos desarrollados por los llamados "etnógrafos surrealistas" como Marcel Mauss, Michel Leiris y por artistas de vanguardia como George Bataille y Antonin Artaud. Estos últimos tuvieron un papel central en el cuestionamiento de la absoluta autoridad de la visión y la racionalidad que desde "Occidente" se propone en relación con la interpretación de otras culturas⁷⁹. La corriente teórica denominada por Marcus y Myers⁸⁰ como "vanguardia etnográfica" y que dentro de la antropología se va a etiquetar de "posmodernista", va a emplear la performance del ritual como el hilo conduc-

⁷⁸ Polo Müller, Regina. "Corpo e imagem em movimento: há uma alma neste corpo". Op. cit., p 187.

⁷⁹ Véase Jay, Martin. *The disenchantment of the eye: Surrealism and the crisis of ocularcentrism*. En Taylor, Lucien (Ed.). *Visualizing theory: Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*. Routledge, New York, 1994, pp., 173-205.

⁸⁰ Marcus, G. y Myers, F. *The Traffic in Art and Culture*. University of California Press, Berkeley, 1995, p. 20.

tor para destacar la importancia del aspecto simbólico-emocional presente en la imagen. De modo que, para Mary Douglas⁸¹, las imágenes serían representaciones sociales, es decir, formas culturales engendradas en las relaciones sociales que mediante un proceso de selección ejercerían un efecto restrictivo sobre la conducta. De este modo, el pensamiento simbólico estructuraría y daría forma a la experiencia, cumpliendo una función dinámica para el mantenimiento y desarrollo de la estructura y cohesión de las sociedades. Esta nueva forma de comprender la imagen en palabras de Fatimah Tobing Rony sería: "una forma que pueda traer a la gente que las habite fuera de su cautividad de silencio hasta el presente, una forma que reconozca su acción (performance) más que la representación empírica de primitivos perdidos en una atemporalidad pintoresca"⁸². Esta concepción de los símbolos como modelos orientadores para la acción aparece claramente en la interpretación que Clifford Geertz va a desarrollar alrededor de los sistemas culturales. La cultura, nos dice Geertz, se comprende mejor no como un conjunto de rasgos distintivos como son las costumbres, tradiciones o hábitos, sino como una serie de mecanismos de control, es decir, planes, fórmulas, reglas, instrucciones o programas que gobiernan la conducta. Sin embargo, estos mecanismos también sirven como "modelos de", dan sentido a la experiencia y la ordenan. El pensamiento humano se configura en estos programas de conducta, lo constituyen y modulan símbolos significativos, sociales y públicos:

[el pensamiento es social y público] su lugar natural es el patio de casa, la plaza del mercado y la plaza de la ciudad. Pensar no consiste en 'cosas que pasan en la cabeza' – aunque es necesario que pasen cosas en la cabeza y en otros lugares para que pensar sea posible –, sino en el trasiego de lo que G.H. Mead y otros denominaron símbolos significativos – en gran parte palabras –, pero también gestos, poses, dibujos, sonidos musicales, artificios mecánicos como por ejemplo los relojes u objetos naturales como las joyas.⁸³

Para Geertz, los símbolos son las formas de la sociedad y la sustancia de la cultura, actúan como programas para ordenar la realidad y como modelos para entender como es esta realidad. La imagen simbólica sería el vínculo o puente que unifica estas dos funcio-

⁸¹ Douglas, Mary. *Símbolos naturales*. Alianza editorial, Madrid, 1978, p.,41.

⁸²Tobing Rony, Fatimah. *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, Duke University Press, Durham/London, 1996, p. 13.

⁸³ Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona, 1987, p. 52.

nes y, por tanto, sería un espacio de negociación de poder y de identidad, un espacio de reflexión teórica y metodológica y un medio de comunicación intercultural.

Con este giro hermenéutico, se propone concebir la antropología visual contemporánea como un campo sumamente amplio y abierto a la experimentación estética, donde el problema no sea como representar visualmente una realidad dada, sino como utilizar las tecnologías de la imagen para la construcción de datos etnográficos que nos permitan explicar mejor la organización social y las pautas culturales. Pero Bill Nichols⁸⁴ nos informa que la aplicación de este nuevo paradigma revitalizador no sólo conlleva el riesgo de surgir como una mera moda, sino también el peligro de proponer un nuevo equilibrio de fuerzas desde el mismo y antiguo concepto de lo binario, alertándonos de que el dialogismo, la heteroglosia, la reflexividad y la experimentación con la forma pueden ser recuperadas dentro de una nueva y mejorada forma de institucionalización etnográfica. Para él, lo que desde la antropología visual debería estar en el punto de mira, no son los aspectos retóricos y de representación en oposición a un modelo científico positivista, sino los condicionamientos históricos y las declinaciones ideológicas de los mecanismos de representación. Es decir, que se necesita desarrollar un modo de representación adecuado a los problemas que se plantean desde la investigación. Así pues, Ardèvol nos indica que “la aplicación de las técnicas visuales en la antropología visual supone desencadenar una reflexión crítica sobre la representación visual de las culturas y propone la construcción de teorías que relacionen el conocimiento antropológico con las técnicas y teorías de la imagen cinematográfica”⁸⁵. Por ello, exige que se debe reflexionar sobre el llamado lenguaje audiovisual y sobre las posibilidades de que las nuevas tecnologías de la comunicación audiovisual puedan modificar la forma de investigar la realidad cultural, en tanto que nos proporcionan renovadas herramientas para crear nuevas metodologías de producción y análisis de datos etnográficos.

Es justamente la reflexividad inherente a la naturaleza experiencial, procesual y expresiva de la imagen-ritual lo que deseo apuntar como una importante cuestión a ser investigada cuando se estudia la transmisión cultural y los procesos de socialización. Así, por ejemplo, si nos detenemos en la apropiación que los indios Kayapó efectúan del ví-

⁸⁴ Nichols, Bill. *The ethnographer's tale*. En Taylor, Lucien (Ed.). *Visualizing theory: Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*. Routledge, New York, 1994, pp. 74.

⁸⁵ Ardèvol, Elisenda. *Representación y cine etnográfico*. Op. cit., p. 160.

deo⁸⁶, encontramos que con el uso de esta tecnología se comienzan a ‘mediar’ una variedad de relaciones sociales y políticas en el interior de la comunidad indígena de una manera que no aparece cuando el vídeo-productor es ajeno al entorno. Ya que, en la ‘mediación’ cultural ejercida por un vídeo-productor indígena, se opera con un conjunto de categorías culturales, nociones de representación, principios de mimesis, valores y nociones estéticas de lo que es social y políticamente importante, igual que las de aquellos cuyas acciones se está registrando. Las categorías culturales empleadas por la cámara indígena pueden revelar que su carácter esencial es más claramente como formas de actividad social que como tropos o estructuras textuales estáticas. A los Kayapó, como algunos otros pueblos iletrados contemporáneos, la noción de una realidad social objetivamente determinada y fijada permanentemente mediante documentos públicos les ha llegado por medio del vídeo, contribuyendo a la transformación de su conciencia social, tanto en el sentido de promover una noción más objetivada de la realidad social, como en el de aumentar el sentido de su propia agencia al proporcionarles un medio de control activo sobre el proceso mismo de objetivación: la cámara de vídeo.



⁸⁶ Véase Turner, Terence. *El desafío de las imágenes: la apropiación Kayapó del video*. En “Globalización y cambio en la Amazonía indígena” Volumen I, Ediciones Abya-Yala Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Quito, 1996, pp. 397-438.

Vasos comunicantes y etnografías experimentales.

Las instituciones académicas encargadas de estructurar las facultades y departamentos universitarios han ubicado la antropología y la teoría cultural en lugares muy lejanos de la comunicación social y la teoría audiovisual. El escaso diálogo que se ha establecido entre ambos campos de conocimiento ha sido propiciado a través del estudio de películas entendidas como productos culturales o mediante la teoría y la práctica del documental etnográfico. Este movimiento, a pesar de haber irritado y levantado suspicacias dentro de los órganos que están más arraigados a posiciones científicas estáticas, ha permitido que la antropología se haya nutrido y se nutra de la práctica y teoría de la comunicación audiovisual. El documental etnográfico también ha permitido que la producción audiovisual, además de beber de la reflexión antropológica, pueda alimentarse de la reflexión metodológica derivada del modo de hacer en el trabajo de campo etnográfico. Es decir, la idea que nos proponemos fomentar mediante este estudio es que el debate que suscitan los estudios etnográficos puede modificar la práctica y la teoría audiovisual, de la misma manera que la cámara modifica la propia práctica de campo del antropólogo y amplía su terreno de análisis hacia la imagen.

Catherine Russell nos ha brindado una buena prueba de este quehacer en su obra “Experimental Ethnography. The work of film in the age of vídeo”⁸⁷, desde donde ha explorado la interacción entre el cine experimental y las películas etnográficas para ofrecernos nuevas ideas sobre la vanguardia cinematográfica y la antropología visual. En su reflexión, exige la necesidad de un nuevo vocabulario crítico acorde a una cinematografía “estética” y “etnográfica” a la vez, es decir, en consonancia con un tipo de obra en la que la experimentación formal se destine a la representación social. La autora nos indica que mientras los teóricos y críticos de la comunicación han estado preocupados por la forma, por los debates en torno a la modernidad y al posmodernismo, por los medios de comunicación dominantes y por las distintas agendas políticas, ciertos antropólogos y teóricos etnográficos han desarrollado una importante reflexión sobre la experimentación cinematográfica y sobre como las tecnologías de la visión han evolucionado hacia nuevas formas, generando una gran cantidad de efectos culturales en el proceso. Russell analiza una treintena de películas y vídeos, estableciendo un profundo e interesante debate con un alto número de cineastas y vídeo-creadores. En su discurso, argumenta que la imagen

⁸⁷ Véase Russell, Catherine. *Experimental Ethnography: The work of film in the age of vídeo*. Duke University Press, Durham/London, 1999.

del vídeo nos permite ver las películas de una forma diferente, es decir, nos permite percibir las no como un producto cultural evanescente sino como cuerpos inscritos en una tecnología. Russell traza una cartografía de la lenta transición desde el modernismo hacia las prácticas posmodernas para, combinando la crítica cultural y el análisis estético, explorar las dinámicas históricas de interrupción, recuperación y revalorización. La autora aboga por la disolución de los límites y sostiene que la etnografía puede convertirse en un medio para renovar las vanguardias del cine experimental, si se moviliza su actuación desde un lenguaje y una forma con fines históricos. En esta obra, la palabra Etnografía se convierte en un término expansivo donde la cultura es representada desde diferentes y fragmentadas perspectivas.

Por tanto, entendemos que para hacer posible una interacción entre la imagen y la antropología que suponga una verdadera aportación teórica y metodológica, necesitamos un marco de reflexión generoso que nos invite hacia un lugar común. Algo parecido al espacio del que nos habla Homi Bhabha:

Creo que entre ('between') es un lugar muy interesante de enunciación, porque es también el lugar de en medio ('in the midst of'). Esto no significa sólo entre dos posiciones polares, es también un nuevo lugar formado cuando dos posiciones, de alguna manera al aproximarse se inflaman, incitan e inician alguna cosa que en mi trabajo llamo tercer espacio⁸⁸.

Por ello, con esta aproximación hacia el ritual simbólico, pretendemos efectuar un estudio antropológico de la visualidad que desprende la *roda* de capoeira, en tanto que representación social y comunicativa. Para, a partir de aquí, tratar de comprender como estamos gestionando y acogiendo algunos aspectos o categorías que las nuevas tecnologías de la imagen están poniendo en marcha en las interfaces de comunicación social. Desde nuestra postura pensamos que si el cine documental etnográfico ha supuesto un punto de encuentro interdisciplinar, ha sido por entender el estatuto de la imagen como una performance de inter-acción social. De manera que nuestro intento de articular las propiedades de las nuevas tecnologías de la visión a través del gesto ritual etnográfico debería percibirse como un proceso catalizador entre teoría, ciencia, arte y acción política.

⁸⁸ Bhabha en conversación con Victor Burgin, refiriéndose al libro de éste último titulado "Between". Bhabha, H. y Burgin, V. En Taylor, Lucien (Ed.). *Visualizing theory: Selected Essays from V.A.R.* 1990-1994. Routledge, New York, 1994, p. 455.

Con este proyecto, pretendemos contestar a una antigua propuesta que nos formulaba David MacDougall: “la promesa de unas relaciones útiles entre el cine y la antropología está aún paralizada por la timidez de ambas partes (...) Su desarrollo requerirá la aplicación de fórmulas aceptadas en cine y en antropología.”⁸⁹ Para ello, vamos a tratar de elaborar un territorio epistemológico interdisciplinar donde se conjuguen aspectos señalados por la estética y las ciencias sociales, sin supeditar uno por encima de otro, sino tratando de que se complementen en aras de lograr una comunicación eficaz del conocimiento científico.

⁸⁹ MacDougall, David. *Beyond Observational Cinema*. En Paul Hockings (ed.) *Principles of Visual Anthropology*. The Hague, Mouton, 1975, p. 122.

5. DELIMITACIÓN DEL CAMPO: UNA HISTORIA DE LA CAPOEIRA.

5.1. La cuna: sobre los orígenes y las contradicciones.

"...capoeira veio da África, africano quem lutou...".

Mestre Pastinha⁹⁰

*"Os negros eram africanos,
mas a capoeira é de Santo Amaro
Morro de São Paulo e Ilha de Maré, camará!"*.

Mestre Bimba⁹¹

*"Tudo no mundo começou com um sim. Uma
molécula disse sim a outra molécula e nasceu a
vida. Mas antes da pré-história havia a pré-histo-
ria da pré-história e havia o nunca e havia o sim.
Sempre houve. Não sei o quê, mas sei e que o
universo jamais começou".*

Clarice Lispector⁹²

La mirada del ángel.

¿Cómo comenzar una historia sobre la Capoeira cuando la polémica sobre sus orígenes todavía hoy causa acaloradas discusiones entre los descendientes de sus diversos linajes o dinastías? El propósito de este texto no consiste en aportar un ingente volumen de datos históricos que sirvan para rebatir teorías establecidas, ni para tratar de fijar nuevas hipótesis que afiancen aspectos de la identidad predeterminada de un grupo. Desde la lengua castellana, nuestra intención se dirige a contextualizar el posible recorrido que en su devenir ha inscrito la Capoeira, tratando de evitar la debilidad 'eurocéntrica' de afianzar una mirada miope cargada de términos estereotipados. Para que, a través de una determinada aproximación a la trayectoria de este rito socio-cultural, los miembros de

⁹⁰ Passos Neto, Nestor Sezefredo dos (alias Nestor Capoeira). *Jogo corporal e Comunicultura*, Tesis de doctorado no publicada, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001. p., 19.
<http://www.nestorcapoeira.net/livros.htm>

⁹¹ Ibídem.

⁹² Lispector, Clarice. *A hora da estrela*. Op. cit., p. 11.

una universidad catalana podamos manejar un marco de referencia teórico e histórico, que nos proporcione los suficientes rastros como para sustentar la inferencia que nos proponemos hacia los estudios audiovisuales de la comunicación.

La pregunta más frecuente que se plantea en torno al origen de la Capoeira es si esta es brasileña o africana. Las diferentes teorías que dan respuesta a esta pregunta son defendidas ferozmente por ciertos segmentos de la *capoeiragem*. Este ardor está ligado a la construcción de identidad dentro de determinados grupos o estilos de Capoeira, lo que incluye la fidelidad a un determinado maestro y a su discurso o a una estrategia de re-invenición de tradiciones, legitimando determinado segmento en tanto que se descalifica a otros. En un estudio como el que estamos tratando de desarrollar, pretendemos que a partir del reconocimiento de la alteridad, la enunciación estética de la creatividad existencial-ontológica nos permita recuperar la dimensión ética. Por ello, es necesario evitar las categorías de oposición distintiva entre un objeto y otro objeto, para desarrollar una discursividad y lógicas conjuntistas que nos permitan re-situar el objeto-sujeto en su relación de alteridad. Así pues, vamos a convenir con Muniz Sodré⁹³ que en la capoeira la cuestión del 'inicio' es un falso problema; lo importante no es como comenzó, la fecha histórica no tiene tanto interés, pero sí el 'principio': cuales son las cuestiones que la generaron y que la mantiene en expansión. Es decir, el conjunto de condiciones y circunstancias históricas



y culturales para que aquel juego se haya expandido. Esta postura coincide con la crítica del materialismo histórico que formula Walter Benjamín, para quién “articular históricamente el pasado no significaba conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’, significa adueñarse de un recuerdo tal como este relampaguea”⁹⁴, pues la historia es como el ángel que siendo arrastrado por la tempestad del progreso mira con la cara desencajada hacia las ruinas del pasado⁹⁵. Es decir, desde esta perspectiva, el pasado no puede ser visto como algo inerte, cristalizado en el tiempo, algo que fue, sino como algo vivo,

que vigoriza y que se tensa con el presente, abriendo posibilidades futuras. Por ello, den-

⁹³ Passos Neto, Nestor. *Capoeira, os fundamentos da malícia*, Record, Río de Janeiro, 2001, p. 20.

⁹⁴ Benjamin, Walter. *Tesis de filosofía de la historia*. Publicado en *Angelus Novus*, La gaya ciencia, Barcelona, 1971. pp. 79-80.

⁹⁵ El ángel al que se refiere Walter Benjamin es una acuarela pintada por Paul Klee en 1920 bajo el título de ‘Angelus Novus’, que el propio Benjamin compró en 1921.

tro de las relaciones de transversalidad histórica que nos estamos proponiendo para definir el origen del juego de Capoeira, podemos convenir que su “comienzo” es brasileño pero que su “princípio” es africano⁹⁶.

Leyendas e intrigas de África y Brasil.

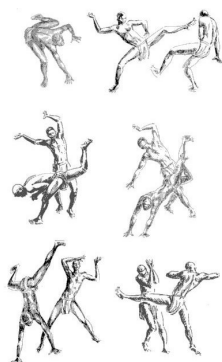
Por más que los orígenes historiográficos de la Capoeira no sean nuestra cuestión principal, hasta por que no tendríamos aliento para averiguar tanto, como queremos alcanzar una mayor dimensión en la comprensión del fenómeno, vamos a tener que detenernos en atender los argumentos que esgrimen las dos hipótesis mas explotadas por los literatos e intelectuales que han abordado este asunto. Por un lado, la que revela que la Capoeira ya existía en África y fue llevada por los negros esclavos para la colonia portuguesa, adaptándola a las condiciones de esclavitud. Y por otra, la que dice que la Capoeira es una creación de los esclavos africanos en Brasil como forma de sobrevivir y combatir la violencia que sufrían.

La primera teoría se acoge a que la capoeira está ligada a las danzas-rituales realizadas en el suroeste de África, región que estaba habitada mayoritariamente por los grupos étnicos Bantu. De entre esas danzas rituales, el historiador Luiz Camara Cascudo⁹⁷, a partir de la correspondencia que mantenía con Albano Neves de Souza y de su trabajo *“Da minha África e do Brasil que eu vi”*, destaca el *N Golo*⁹⁸, que es un ritual realizado en la isla de Lubango, en la región donde se encuentra lo que actualmente conocemos como Angola, por la comunidad de los Mucope. Este ritual hace parte de una festividad anual llamada *Efundula*, que la comunidad dedica a la pubertad de sus jóvenes féminas para celebrar el momento en que dejan de ser niñas y pasan a ser mujeres aptas para el matrimonio y la procreación. El mozo vencedor del *N Golo* tiene el derecho de escoger esposa entre las nuevas iniciadas sin pagar la dote esponsalicia. A partir de esta lucha ritual, Cascudo y Neves de Souza llevan a cabo una estrategia refractaria basada en deducir que esta tradición tribal se transforma durante la diáspora y la esclavitud en un arma de

⁹⁶ Passos Neto, Nestor. *Capoeira, os fundamentos da malícia*. Op. cit., p. 20.

⁹⁷ Câmara Cascudo, Luís da. *Folclore no Brasil*, Fundo de Cultura, Río de Janeiro, 1967, p. 183.

⁹⁸ Puede ser traducido como “Danza de la Zebra”, debido a la representación del combate establecido entre las cebras macho, en el que se utilizan coces y cabezadas, en su lucha por aparearse con la fémina.



ataque y defensa para ayudarles a subsistir y a imponerse en un medio hostil. Como decíamos, no será esta la única “danza de combate” que presenta semejanzas con aquello que hoy conocemos como Capoeira. Carlos Eugênio Líbano Soares⁹⁹ destaca otras luchas angolanas como la *Bássula*, lucha de pescadores de la región de Luanda y el *Umu-dinho*, cultivada en la área de los Quilengues. Asimismo, Luiz Renato Vieira¹⁰⁰ afirma que desde la década de 1940 antropólogos como Herskovits han apuntado que no sólo en Angola existen prácticas similares a la capoeira y cita el *Muringue*, que se da en Madagascar, así como también localiza otros puntos de América donde se instaló la diáspora africana y se desarrollaron expresiones como los *Mani Oubombosa* en Cuba y la *Ladja* (*L'ag-ya*) en Martinica. Ya en Brasil, Leopoldo Gil Ducio Vaz¹⁰¹ encuentra en la *baixada maranhense* una variación del *Tambor de Crioula* denominada a *Punga dos Homens*, en la que los varones participan en el corro de danza utilizando movimientos semejantes a los de la Capoeira. A quienes critican el esencialismo de esta postura por buscar el origen de la capoeira en la pureza del África perdida, Vieira les replica con la importancia de considerar la historia de la Capoeira en un contexto más amplio de manifestaciones afro-americanas, sobretudo aquellas que asocian danza, lucha y juego: “Ciertamente las influencias y préstamos recíprocos entre las diferentes manifestaciones fueron importantes a lo largo de los siglos y probablemente eran bien pocos los que se preocupaban enton-

⁹⁹ Soares, Carlos Eugênio Líbano. *Negregada Instituição. Os capoeiras no Rio de Janeiro*, Ed. Secretaria Municipal de Cultura, Rio de Janeiro, 1994, p. 24.

¹⁰⁰ Vieira, Luiz Renato y Assunção, Matthias Rohrig. “Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da capoeira”. *Revista de Estudos Afro-Asiáticos* n° 34. Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro, 1998, p. 96.

¹⁰¹ Gil Ducio Vaz, Leopoldo. (2006). “Punga dos Homens e Capoeira no Maranhão”. Publicado en Dacosta, Lamartine (Org.), *Atlas do esporte no Brasil*. CONFEF, Rio de Janeiro, 2006. Extraído el día 20 de Noviembre de 2009 desde: www.atlasesportebrasil.org.br,

ces con su pureza”¹⁰². En este sentido, Pedro Abib ¹⁰³ señala que no se puede desvincular el contexto desde el que surgen manifestaciones tan conocidas en Brasil como el *maracatu*, las *congadas*, los *moçambiques*, el *jongo* o la *samba* y que comparten junto con la capoeira un mismo núcleo cultural proveniente de África que sería el responsable de las claras semejanzas entre estas manifestaciones.

La segunda hipótesis la abrazan aquellos que opinan que el origen de la Capoeira se encuentra en el principio de la nación brasileña y que su desarrollo acompañó la interacción de negros, blancos e indios en el continente americano. Así, la tierra colonizada sería la cuna de una nueva cultura, fruto de las peculiaridades del ambiente y de la forma en que se procesaban las relaciones entre los conquistadores europeos, los amerindios y los africanos. Desde esta perspectiva, se acredita que la existencia de la Capoeira se remonta a las *senzalas*¹⁰⁴, las fugas de los negros esclavos y a los *quilombos*¹⁰⁵ brasileños de la época colonial. Así pues, los esclavos fugitivos hacían de su propio cuerpo un arma para poder defenderse de las patrullas coloniales que los buscaban para devolverlos al trabajo en las haciendas. El origen de la Capoeira se situaría en este ambiente y la mayoría de los golpes serían basados en movimientos de defensa y ataque de animales como: la embestida del toro, la coza del caballo, la punzada de la raya con su cola, etc; o sino, guardarían relación con el gesto de determinados instrumentos de trabajo en acción: un martillo batiendo, una hoz segando la maleza, etc. Así, recreando la cultura africana, los negros no permanecieron pasivos ante su nueva condición. Desterrados y esclavizados, combatieron el poder esclavista con una rica producción cultural, conquistando espacios y renovando su autonomía e identidad étnica en suelo brasileño. Como nos indica Passos Neto¹⁰⁶, esta opción comenzó a popularizarse durante las décadas de 1970 y de 1980,

¹⁰² Vieira, Luiz Renato y Assunção, Matthias Rohrig. Op cit., p. 96.

¹⁰³ Abib Jungers, Pedro Rodolpho. *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*, Tesis de doctorado no publicada, Faculdade de educação, Universidade estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas-São Paulo, 2004, p. 94.

¹⁰⁴ Las *senzalas* eran grandes habitáculos que se destinaban para alojar a los esclavos de los ingenios de azúcar y de las haciendas de cultivo y ganado. Las *senzalas* tenían enormes ventanas con rejas y sus moradores que sólo salían para trabajar o para recibir castigos, dormían en fardos de paja o en el suelo.

¹⁰⁵ Los *quilombos* son poblados ubicados en locales de difícil acceso normalmente en selvas o montañas, creados por los esclavos que huían de los presidios donde eran sometidos. En estas aldeas se desarrollaba una economía de subsistencia y resistencia. Actualmente más de dos mil comunidades *quilombolas* esparcidas por el territorio brasileño se mantienen vivas y actuantes luchando por el derecho de propiedad de sus tierras.

¹⁰⁶ Passos Neto, Nestor. *Jogo corporal e Comunicultura*. Op. cit. p. 27.

con el movimiento negro de valorización y con el afianzamiento de Zumbi¹⁰⁷ como un legítimo héroe brasileño. Esta teoría, a pesar de no ser muy popular entre los capoeiristas, ya había sido esbozada por autores como Macedo Soares (*Dicionário brasileiro da língua portuguesa*, 1889): "... ¿capoeira no sería sinónimo de 'negro huido', 'quilombola'?"; o como Feijó Jr. (1925): "la capoeira (...) nació de una forma original. Los esclavos tratados por sus señores sin piedad, huían para las montañas, en cuyas faldas formaban poderosos núcleos que denominaban quilombos". Para autores como Camille Adorno¹⁰⁸, desde esta disyuntiva la Capoeira proporciona elementos para elaborar los diversos períodos de la historia de Brasil. Como prueba de ello, nos dice, son numerosos los memorialistas y cronistas de costumbres que se han fijado en la imagen de capoeiras célebres y en sus peripecias, siendo posible fraguar la construcción de la identidad brasileña a través del acompañamiento de la historia de la Capoeira.

Otra discusión que habitualmente acompaña los orígenes de la capoeira es la etimología del vocablo Capoeira. El etnólogo, historiador y folclorista Waldeloir Rego, autor de la obra seminal que desde los estudios culturales se dedican a la Capoeira, al hacer un resumen general sobre las varias versiones etimológicas del término sugiere tres principales¹⁰⁹: la primera establece que Capoeira viene del término tupi-guarani *caá-puêra*, (*caá* = mato; *puêra* = que ya fue) del que resultarían los brasileñismos *capuíra*, *capoêra* y *capoeira*. Este "matorral que dejó de existir" hace referencia a un método indígena de preparación y fertilización de la tierra para el plantío, que consistía en cortar los matorrales al raso abriendo claros en medio de la floresta. Este vocablo se referiría al lugar donde los esclavos practicaban esa lucha-danza-juego. La segunda acepción hace referencia a un cesto de paja o mimbre usado para el transporte de gallinas y otros víveres llevados por los esclavos a los mercados. Los esclavos habrían recibido esa denominación por que mientras aguardaban la llegada de los comerciantes, se divertían practicando el juego que también sería conocido con el nombre de Capoeira. La tercera vía propone que el significado proviene del nombre de una ave encontrada en varias regiones del país, principal-

¹⁰⁷ Zumbi fue el último de los líderes del *Quilombo dos Palmares*, considerado como un reino o una república que ocupaba un área cercana al tamaño de Portugal y cuya población alcanzaba las 30.000 personas. Zumbi rechazó la propuesta que le ofrecía la Corona Portuguesa de libentar a los esclavos de Palmares si, a cambio, el quilombo se pusiese bajo su autoridad. Él consideraba que no podía firmar la libertad para las personas del quilombo mientras otros negros continuaban siendo esclavizados. Prometiéndolo continuar la resistencia contra la opresión portuguesa, fue perseguido con saña hasta su muerte.

¹⁰⁸ Adorno, Camille. *A arte da capoeira*. Ed. Kelps, Goiânia, 1999, p. 25.

¹⁰⁹ Rego, Waldeloir, *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*, Editora Itapoan, Salvador, 1968, pp. 17-25.

mente sudeste y centro-oeste. Para ello, se basan en que los movimientos que utilizan los machos de esa especie en sus disputas se asemejan bastante a los movimientos ejecutados por los capoeiras. Al margen de estas conjeturas, tenemos que recoger el término *capoeiragem*, empleada por los juristas de la época para nombrar la práctica de este juego en el Código Penal de 1890, donde se castigaba su práctica, clasificándola como actividad criminal.

El juego africano de la diáspora.

Sea como fuere en sus orígenes, lo esencial está en el hecho de que la Capoeira es resultado de las prácticas de los africanos en diálogo con la realidad del “nuevo mundo” en el cual fueron colocados. Dicho de otra forma, como las manifestaciones culturales no se pueden desprender del proceso histórico en el que están involucradas, es admisible comprender la capoeira como el resultado de aglutinar elementos africanos con otras formas de expresión corporal existentes en Brasil antes, durante y después del período de la esclavitud. Una de las características principales de la Capoeira es su maleabilidad mutante, de ahí que su desarrollo esté fuertemente ligado a las prácticas de sus autores dentro de un contexto social dado. Los capoeiristas propician constantes y diversas (re)lecturas e interpretaciones de este movimiento, es decir, que no es posible localizar e/ o identificar, a lo largo del tiempo, una capoeira ‘madre’ que no haya sido modificada por los procesos sociales, históricos, políticos y pedagógicos experimentados por sus actores. Probablemente, en su período inicial de formación, la capoeira era practicada de forma ‘libre’ y su aprendizaje acontecía de manera ‘vivencial’, como el acto de un verdadero devenir animal. Como ya hemos visto, la designación de numerosos movimientos guardan la marca de una acción animal, pero si seguimos las reflexiones de Deleuze y Guattari¹¹⁰, podremos aventurar que esto no consiste en imitar al macaco ni copiar al burro, a la serpiente o al escorpión; se trata de un devenir en conexión con las intensidades, las fuerzas y los movimientos de lo vivo, que informan a la carne y al espíritu para unirlos en la diná-

¹¹⁰ Véase Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, “*Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible*”, en *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 1998, pp. 239-317.

mica de un gesto. Una expresión donde, como señala Camille Dumoulié¹¹¹, “es preciso olvidar y abandonar la rectitud del cuerpo civilizado (...) Una física de los devenires vitales y animales, del devenir negro, contra la ontología blanca del Ser”. Así pues, si los esclavos africanos eran tratados por el razonamiento colonial como una tecnología utilitaria en virtud del progreso científico y capitalístico de la civilización occidental, los capoeira fueron capaces de responder con una tecnología corporal de resistencia y abstracción. Este proceso libertario funciona como un sistema recreativo, estético y ético, en donde el individuo aprende a posicionarse en el centro de sí mismo y a encontrar su espacio de mediación. Si trasladamos esta coyuntura al campo de los estudios de comunicación, podremos percibir que la trama comunicativa trazada por la revolución tecnológica está introduciendo en nuestras sociedades no sólo una cantidad inusitada de nuevas máquinas, sino también un nuevo modo de relación entre los procesos simbólicos y las formas de producción y distribución de los bienes y servicios. Por tanto, los usuarios deberíamos tomar conciencia de la responsabilidad que conlleva nuestra disposición activa dentro de la nueva mediación tecnológica de la comunicación. Como esta interfaz ha dejado de ser meramente instrumental para espesarse, densificarse y convertirse en estructural, nos está brindando la posibilidad de participar en la canalización de la evolución del sistema hacia un modelo con un nivel de consciencia superior. Estamos ante la oportunidad de apartarnos de la idea de una ciencia sustentada por la tecnofilia para contribuir en el desarrollo de una verdadera filosofía del conocimiento. Esto pasa por reivindicar el mundo cambiante en el que estamos y por evidenciar que éste choca con un modelo comunicativo basado en la estabilidad de los significados únicos, donde lo que parecen sendas de apertura se van convirtiendo en caminos de uso frecuentado, de mirada trazada y de paisajes de cartón. Por tanto, nuestra acción es transcendental para evitar que los nuevos modos de percepción y de lenguaje, así como las nuevas sensibilidades y escrituras a las que nos remiten estas tecnologías, se conviertan en configuraciones dóciles al servicio de los intereses doctrinales del poder institucional.

En resumidas cuentas, las divergencias presentadas respecto a los orígenes de la capoeira “se sitúan en el campo de la concurrencias y competiciones cuyo desafío se enuncian en términos de poder y dominación, reflejando los mecanismos por los cuales

¹¹¹ Dumoulié, Camille. *A capoeira, uma filosofia do corpo*. Trabajo presentado en el VII Colóquio Internacional ‘Estéticas do Corpo, Estilos de Vida’. Centro Universitário Senac Campus Santo Amaro, São Paulo, 2006. Publicado en *Revue Silène*. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris X - Nanterre, 2006, pp. 3-5. Extraído el 5 de Agosto de 2009 desde: http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=67

un grupo impone, o intenta imponer, su concepción del mundo social, sus valores y sus dominios”¹¹². Esta necesidad de afirmar una cierta “verdad” se ha proyectado en la creación de diversos tipos de capoeira y articula la paradoja localizada en la negación y afirmación de los elementos que las vincula a una cierta africanidad, pero que a su vez les sirve para atestiguar su ligazón con una supuesta capoeira original. Lo que nos llama la atención en este cuadro es que la práctica de la antigua *capoeiragem* difiere mucho de aquello que hoy es reconocido como capoeira en cualquiera de sus vertientes. Este hecho afianza nuestra postura sobre la imposibilidad de localizar una forma única y genuina de esta práctica a lo largo del tiempo, sino que debemos buscar una comprensión global a partir de saltos dialécticos. Así pues, si recuperamos la tesis de Benjamín, podemos proponer la capoeira como un ejercicio de utopía y redención que pretende afianzar la suspensión de la marcha del mundo, en tanto que dominación del hombre por el hombre, provocando una resemantización del continuum homogéneo y vacío del tiempo histórico. Es decir, estamos ante una acción que metamorfosea la consideración de entender lo pretérito como una mera cadena de datos, para concebirlo como una percepción ligada a las ruinas producidas por la diáspora africana:

En tal lucha (de clases) esas cosas (finas y espirituales) se manifiestan como confianza, valentía, humor, astucia, impasibilidad y actúan retroactivamente en la lejanía de los tiempos. Ellas pondrán en cuestión toda victoria lograda por los dominadores. Así como las flores se vuelven hacia el sol, de la misma forma, en virtud de un heliotropismo secreto, todo lo que ha acontecido se vuelve hacia el sol que surge en el cielo de la historia¹¹³.

Para concluir, debemos manifestar que cuando interpretamos la capoeira como un documento cultural, indispensablemente estamos manifestando su condición como documento de barbarie. Me refiero al rastro de atrocidad inhumana que la diáspora africana está dejando en la conciencia de las instancias dogmáticas que, en su intento de someter al mundo a un régimen de poder y de verdad único y “universal”, han fomentando la necesidad de un progreso basado en la dualidad hostil.

¹¹² Pires, Antonio Liberac Cardoso Simões. *A capoeira no Jogo das Cores: Criminalidade, cultura e racismo no Rio de Janeiro (1890-1937)*, tesina de maestría no publicada Departamento de Historia de la Universidade de Campinas (UNICAMP), Campinas, 1996, p. 223.

¹¹³ Benjamin, Walter. Op. cit. p., 79.

5.2. Pasajes intermedios: violencia en las memorias.

*...Na corda do Berimbau
O meu nome eu vou falar
Eu me chamo o passado
Do futuro bem presente
Viva a Deus lá nas alturas
Deu Capoeira para gente
Camará! ...*

Maestro Curió¹¹⁴.

*Un polvo luminoso se proyecta y danza
sobre una pantalla; nuestra mirada se empapa
de él; toma cuerpo y vida, nos arrastra a una
aventura errante.*

Edgar Morin¹¹⁵

Tachaduras en la historia.

El proceso civilizador de Brasil está marcado por la intensa violencia física e intelectual que desplegaron sus fundadores al articular una estrategia de destrucción para anular los sistemas de símbolos y referencias ancestrales con los que tenían que relacionarse. Este modelo hipócrita, que entiende la memoria como una fuerza instauradora, trató de desinfectar su dignidad ocultando las huellas de su ferocidad. Así fue como un par de años después de que se firmase la abolición¹¹⁶, durante el gobierno del presidente Deodoro da Fonseca, que el entonces ministro de hacienda Rui Barbosa determinó que se quemase toda la documentación referente a la esclavitud en Brasil. Este intento sirvió para que aquellos que tanto se habían esforzado en el progreso de la civilización protegiesen sus intereses acumulados ante las posibles acciones e indemnizaciones que se pudieran procesar en los tribunales de justicia. Pero fundamentalmente, es un acto que expresa la necesidad de quién ignora que cuando se trata de mantener a una cultura sub-

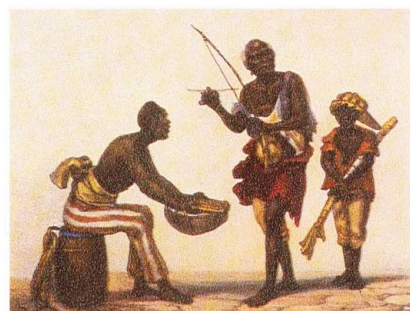
¹¹⁴ *Ladainha* popularizada por el maestro Curió, extraído el 25 de Septiembre desde <http://longedomar.com/ladainhas.html>

¹¹⁵ Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Seix Barral, Barcelona, 1972, p. 9.

¹¹⁶ La ley Áurea, que promulgaba la extinción de la esclavitud en Brasil, fue firmada el 13 de mayo de 1888 por la Princesa Isabel.

yugada, también se están fomentando estrategias de resistencia para escapar de esa sumisión, ya sea a través de la herencia ancestral de aspectos de sus culturas originales, o mediante la capacidad de recrear un universo simbólico propio, influenciado por el sincretismo y la hibridación.

Como buena parte de las raíces de la capoeira están ligadas a la esclavitud, son muy pocos los documentos que contienen referencias sobre esta expresión y que pudieron escapar a la incineración de 1890. Paradójicamente, los registros más antiguos que han llegado hasta nuestros días son las pintorescas ilustraciones comentadas que realizaron autores europeos como Lieutenant Chamberlain, Augustus Earle, Johann Moritz Rugendas y Jean-Baptiste Debret¹¹⁷, durante el transcurso de expediciones proyectadas con el propósito de catalogar y dar a conocer el exotismo de



los “otros mundos”. Los historiadores de la capoeira no deberían despachar estas imágenes como una evidencia que sirve para certificar las hipótesis a las que se aferran, sino que, quizá deberían atreverse a efectuar una profunda reflexión sobre las metáforas pictográficas que encierran estas obras. Este análisis, además de permitirles acercarse a los mecanismos cognitivos de las representaciones visuales, nos desvelarían interesantes procesos de conocimiento histórico que encriptan estos iconos. Dicho esto, debemos reconocer que el hecho de carecer de documentos con un cariz irrefutable ha contribuido, de forma esencial, para que la capoeira eluda un proceso historiográfico de la verdad basado en la evidencia de documentos materiales apegados a la realidad de la Historia conocida. Esta circunstancia nos va exigir que, para desvelar trazos del proceso formativo de la capoeira, tengamos que aproximarnos a un modo de transmisión del pasado como el que despliega la mitología ancestral y los saberes tradicionales de grupo, es decir, a un tipo de transferencia generacional que es característico de las manifestaciones oriundas del universo de la cultura popular y que nos remite a una

¹¹⁷ Vease: Debret, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Didot Firmin et Frères, Paris, 1824. Rugendas J.M. *Voyage pittoresque et historique dans le Brasil*. Paris, Engelmann et Cie, Paris, 1834.

lógica diferencial efectuada a través de tres elementos fundamentales: la memoria, la oralidad y la ritualidad¹¹⁸.



Memorias a la deriva.

En el recorrido que estamos trazando a través de la capoeira, hemos convenido entender que el pasado no responde a una fase estática de una historia pretérita sino a un ente que se extiende para activar el presente. Asimismo, si queremos buscar una actitud de evolución que traspase la frontera de la farsa y atraviese el quicio de la realidad impuesta, tampoco podemos entender la memoria como una regresión del presente hacia el pasado, sino todo lo contrario, ésta implica una progresión desde el pasado hacia la percepción presente.

La capoeira, en su proceso de transmisión, ha desarrollado estrategias que tratan de capacitar el control sobre las contingencias del presente a través de la prospección recurrente que nos imponen las herencias del pasado. Entre esas formas de preservación y memoria encontramos las batidas cadenciosas de la orquesta de berimbaus y percusión, el desdoblamiento rítmico del cuerpo en el transcurrir del juego, así como las diversas

¹¹⁸ Abib Jungers, P. *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. Op. Cit., p. 61.

canciones y cantigas espontáneas que en función de las circunstancias, sirven para evocar situaciones y para recordar a personas. En este sentido, la capoeira se alinea con aquellas perspectivas que entienden la memoria como un trabajo de reconstrucción colectiva que no debe ser algo nostálgico, sino que debe constituir un esfuerzo para fortalecer los vínculos de interrelación de un grupo. Lucília Neves¹¹⁹ afirma que el acto de recordar se insiere en las múltiples posibilidades de elaborar representaciones y de re-afirmar identidades constituidas en la dinámica de la historia, comprendiendo de esa forma que la función social de la memoria supone el soporte de una identidad colectiva. Es decir, que si el procedimiento para preservar la historia implica situarse fuera de los grupos que se describen, la gestación de la memoria colectiva presupone la inserción dentro de las formas de consciencia colectiva. Por tanto, en las representaciones de capoeira nos situamos dentro de una propuesta social que ha sobrevivido a las transformaciones impuestas, utilizando medios tradicionales de “archivo” y transmisión de la identidad colectiva del grupo, de tal manera que utilizando la oralidad y la corporeidad como recursos esenciales, ha sido capaz de conducir con pertinencia un proceso memorístico para conservar la esencia de sus valores culturales.

La capoeira propone un modelo de ‘sociedad de la memoria’ que se caracteriza por aquello que Marilza Brito denomina “*saber do silêncio*” y que está “presente en el cuerpo, en el discurso, en los gestos y en los hábitos de cada hombre y de cada mujer, no habiendo necesidad de su materialización en rastros palpables, para que su presencia y actuación sean verificadas.”¹²⁰. Así pues, podemos exponer que la transferencia simbólica de memorias compartidas durante la representación ritual de una roda de capoeira se efectúa a través de una decodificación en el propio programa genético de cada uno de los participantes. Una idea que ya aventuraba el filósofo Henri Bergson¹²¹, cuando situaba al cuerpo como un medio conductor a través del cual se pueden recobrar ‘datos mnémicos’ que se han ido recogiendo y conservando durante todos los aspectos de la existencia. En esta propuesta, no se puede considerar al cerebro como el órgano depositario de

¹¹⁹ Neves, Lucília de Almeida. *Memória, história e sujeito: substratos da identidade*. Trabajo presentado en el III Encontro Regional Sudeste de Histórias Oral, 1999. Publicado en *História Oral*, Revista de la Associação Brasileira de História Oral, nº 3, Junio de 2000, pp. 109-116.

¹²⁰ Brito, Marilza Elizardo. *Memória e Cultura*. Centro da Memória da Eletricidade no Brasil (CMEB), Rio de Janeiro, 1989, pag. 20.

¹²¹ Bergson, Henri. *Materia y memoria*, en *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Aguilar, Madrid, 1963, pp. 415-422.

la memoria, sino solamente como un instrumento que permite traducir los recuerdos en movimientos para enlazar lo psíquico y lo energético con lo corporal. Por tanto, si entendemos la experiencia humana como una acción multidimensional, tenemos que considerar que todo suceso de memoria está escrito en el mapa celular de nuestra existencia, es decir, que en cada una de nuestras células está inscrita nuestra memoria y que éstas, a su vez, contienen la información holística de nuestro ser. Es decir, durante la transferencia corporal de memorias efectuada en la práctica de capoeira, se parte de un estado nemotécnico virtual que se nos irá revelando a través de una serie de planos de consciencia diferentes.

En el tipo de sociedad por la que actualmente transitamos, se está delegando el valor dado a la memoria, en tanto que pilar de la identidad grupal, a los mecanismos e “instituciones” responsables por el registro y custodia de los hechos considerados relevantes para el grupo social. Esto quiere decir que son los medios y las tecnologías de la comunicación las que se ocupan de gestionar la memoria social de nuestro tiempo. De modo que los que elaboramos estudios dentro de los órganos académicos de la comunicación tenemos la tarea de efectuar una reflexión crítica sobre como se efectúan estos procesos, es decir, nuestras consideraciones y advertencias deben dirigirse a evitar que la cacharrería tecnológica utilizada actualmente para descodificar y transferir esquemas de memorias contribuya a formar una sociedad del olvido selectivo. En este sentido, las posibilidades que nos brindan las interfaces digitales de la comunicación se revelan como el medio idóneo para fomentar que la experiencia de la memoria suceda de una forma espontánea y natural. Estos dispositivos se constituyen alrededor de la imagen digitalizada, un aspecto que es fundamental pues comporta un conjunto de cambios en la forma de entender la transferencia de registros de memoria a través de lo visual. Las interfaces que median la comunicación son plataformas de interacción mental cuyo tránsito de imágenes es esencialmente fluido, pues entramos en un modelo de comunicación donde, como nos indica Català: “las formas de ver se traducen en formas de mirar, es decir, en formas conscientes de ver que dan lugar a nuevos tipos de imagen, las cuales desarrollan su fenomenología correspondiente”¹²². Así pues, cuando usamos los ordenadores personales estamos manejando un tipo de imágenes que participan del carácter fluido del mundo contemporáneo, es decir, estamos desarrollando unas formas de comunicación que, como ocurría en la

¹²² Català Domènech, Josep M. La forma de lo real. Introducción a los estudios visuales. Editorial OUC, Barcelona, 2008, p. 115.

práctica de la capoeira, están promoviendo una forma de memoria líquida. Estos modelos de transferencia y decodificación de los actos de memoria eluden los rígidos ensamblajes de tipo mecanicista que trataban de imponernos una intencionada selección de registros memorísticos y de parámetros inapelables.

Los catalizadores del saber.

Como acabamos de exponer, la ‘imagen líquida’ es la pieza esencial para que las comunicaciones tecnológicas visuales se puedan considerar parte de las sociedades de la memoria. Asimismo, encontramos que la figura del maestro será la responsable fundamental de los procesos que envuelven a la memoria colectiva en muchas de las manifestaciones tradicionales de nuestra cultura popular. Si recurrimos a la tradición de la Grecia arcaica, que se caracterizaba por ser una cultura ágrafa, tenemos que la figura del poeta ejercía en la *polis* la función política de mantener viva la memoria, de ser el guardián de la ancestralidad de ese pueblo y de ser aquel que traía la verdad (*alethéia*) pues era el intermediario entre los hombres y los dioses. Al evocar la figura del poeta en el pensamiento griego, estamos trazando un paralelo con la figura del maestro en el seno de la cultura popular; en estas prácticas civilizadoras la transmisión de los saberes es preservada y ofrecida a las nuevas generaciones a través de la vía oral, musical y corpórea. El maestro es reconocido en su comunidad como el detentor de un saber que encarna las luchas y sufrimientos, alegrías y celebraciones, derrotas y victorias, orgullo y heroísmo de las generaciones pasadas, permitiendo que los saberes transmitidos por los antepasados vivan y sean honrados en la memoria colectiva. Es decir, el maestro es aquel que corporifica la ancestralidad y la historia de su pueblo asumiendo la función de poeta y que por medio de su canto, es capaz de restituir ese pasado como una fuerza instauradora que irrumpe para dignificar el presente y conducir la acción constructiva del futuro¹²³.

En la capoeira, los maestros se sirven de todo un conjunto de elementos simbólicos para efectuar esta labor; así pues, los aforismos que recitan en sus diversas formas de

¹²³ Abib Jungers, P. *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. Op. Cit., p. 20.

cantigas (la *ladainha*, la *chula*, el *corrido* y las *quadras*¹²⁴) sirven para rendir culto a los ejemplos de conducta de sus antepasados, para rememorar hechos históricos que han acompañado el devenir del juego, para destacar lugares importantes en el imaginario de los capoeira, así como para transmitir los saberes, las estrategias y la argucia cifrada en el *jogo* de la *roda*. La música será el otro elemento fundamental que los maestros emplean para transmitir memorias en la roda de Capoeira, puesto que además de usarla para armonizar la narración de recuerdos y leyendas, también les sirve para moderar el tipo de juego que se representa. A través de la pauta rítmico-melódica que produce su berimbau, los maestros de capoeira dirigen la orquesta que rige la roda de capoeira, ya que cada una de las cadencias de toque está asociada con un estilo de juego y, por tanto, con un modo de interacción física. De tal manera que en los movimientos orgánicos con los que los cuerpos acompañan el ritmo de la orquesta, se pueden percibir ecos de previas trayectorias emocionales, es decir, estos gestos musicales actualizan el pasado mientras evocan una transformación fenomenológica que hace gravitar rastros sensitivos en el paisaje afectivo de la roda. La música se percibe como un eslabón comunicativo de las memorias y propicia una comunión entre el cosmos y los diversos capoeiristas que participan de la roda. Por ello, los capoeiras describen la experiencia que los efectos y las texturas sonoras les provocan como una interacción entre consciencias¹²⁵. Lo que trato de sugerir es que durante la roda de capoeira angola, los jugadores parecen ser envueltos por una atmósfera mágica, una especie de transe que conduce a un diálogo de cuerpos orientados por el ritmo sobrio de los instrumentos que componen la orquesta: *berimbaus*, *pandeiros*, *agogô*, *reco-reco* e *atabaque*, que juntamente con el canto del coro formado por los otros capoeiras, cumple la función de mantener esa atmósfera solemne, un tipo de *mantra* que establece una ligadura espiritual entre todos los participantes de la roda. Así pues, la proyección que el maestro de capoeira propone cuando dirige el conjunto de instrumentos que componen la orquesta en una roda, sobrepasa la posibilidad de entender-

¹²⁴ “La *ladainha* es una narrativa introductora entonada en las *rodas* da Capoeira Angola que deve ser cantada por un maestro o por alguien reconocido por la comunidad capoeirista. Es dirigida a los jugadores que van entrar en la *roda* y que, agachados a los pies del berimbau, se concentran para comenzar el *jogo*. Mientras es cantada, no se realiza “*jogo físico*”; es un momento de reflexión y comprensión del mensaje que se invoca. La *chula* sigue a la *ladainha* y funciona de manera semejante, pero es más corta y sirve para señalar el inicio del *jogo*. Los *corridos* son cantados por todos los miembros de la *roda* como respuesta a los movimientos; son cantos todavía más cortos y adquieren un ritmo mas acelerado”. Somerlate Barbosa, Maria José Capoeira. *A gramática do corpo e a dança das palavras* en Luso-Brazilian Review 42.1, University of Wisconsin Press, 2005, p. 79.

¹²⁵ Corte Real, Márcio Penna. *As musicalidades das rodas de capoeira(s): diálogos interculturais, campo e actuação de educadores*. Tesis de Doctorado no publicada, Centro de Ciências da educação, Universidade Federal de Santa Catalina (UFSC), Florianópolis, 2006, pp. 170-175.

se como un vehículo acústico para transportar letras o como un mero acompañamiento de la interacción física, sino que su acción propicia una conexión con lo sagrado y con la ancestralidad representada en los tiempos pasados y remotos.

La ritualidad y otras memorias de la imagen.

La función ritual en la roda de capoeira es de suma importancia, pues suscita la experiencia de recordar en conjunto, constituyendo un sólido puente de relacionamiento entre los individuos. Este “lugar” de memoria compartida tiene “la función de evitar que el presente se transforme en un proceso continuo, desprendido del pasado y sin compromiso con el futuro”¹²⁶. En la roda, los sujetos se inclinan sobre el pasado en busca de los marcos temporales o espaciales que constituyen la referencia real de la memoria. Este espacio-tiempo mítico se corresponde con el *arjé* de la filosofía griega y encarna una reordenación simbólica que, para Mircea Eliade, tiene relación con la temporalidad primera y original en donde lo real y lo sagrado se aproximan: “lo real por excelencia es lo sagrado, pues sólo lo sagrado es de un modo absoluto, obra eficazmente, crea y hace durar las cosas”¹²⁷. Por tanto, el misterio y la magia se constituyen como los componentes fundamentales que permiten la conexión con lo sagrado en tanto que origen y fuente continuamente suscitadora de sentidos, posibilitando a su vez, la continuidad del rito en el tiempo.

Los maestros de capoeira dirigen el camino iniciático de sus discípulos a través de la ritualidad que envuelve a la roda, por eso tienen la responsabilidad de saber ocultar y administrar determinados conocimientos considerados “esenciales”. Estos saberes no pueden ser disponibilizados a cualquier persona o en cualquier momento, sino que para ser transmitidos necesitan de una cierta preparación por parte de la persona interesada. La labor del maestro consiste en gestionar con diligencia la ritualidad de este ejercicio de cultura popular, para así poder asegurar la continuidad de una tradición cuya sabiduría esencial no tendría la oportunidad de conservarse a lo largo del tiempo si estuviera abierta a las influencias externas de una manera inmoderada. La ritualidad como proceso de iniciación y los cuidados del maestro en no disponibilizar abiertamente, o totalmente, esos preceptos y tradiciones, son las formas que la capoeira ha encontrado para auto-preservarse. Así pues, en la roda de capoeira estamos ante una hermenéutica fenome-

¹²⁶ Neves, Lucilia de Almeida. *Memória, história e sujeito: substratos da identidade*. Op. cit., p.112.

¹²⁷ Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Alianza Editorial, Madrid, 1972, p. 20.

nológica-existencial que, como nos indica Léo Barbosa Nepomuceno¹²⁸, proporciona situaciones donde se despliega la posibilidad de comprender los actos y la afectividad existencial del ser en el mundo. Por tanto, podemos decir que estamos ante una interpretación en el sentido de representar, actualizar la memoria, tornar acto las posibilidades del ser, desdoblando la vivencia a través de la música y el movimiento del cuerpo.

A quienes estudiamos las formas de la comunicación visual, este procedimiento ritual que la capoeira emplea para trasladar pasajes de memoria puede servirnos para entender que los mecanismos simbólicos que poseen las imágenes no son sólo información verídica de un pasado lineal, sino la recuperación de hologramas cargados de rasgos que nos remiten a paisajes de consciencia diversos. Por fortuna, son muchos los maestros del cine que desde diversos estilos poéticos han tratado de circular por los intersticios de la memoria, autores cuyas obras no se centran en obtener y aportar información, sino en aventurarse a navegar por un pasado que cuestiona nuestro presente, donde la seguridad de los datos se pierde en un mar de recuerdos que se comprimen y se despliegan, que se agitan y se unen en asociaciones libres. No voy a tratar de catalogar las obras de estos autores, pues nos encontraríamos siempre ante la injusticia de una lista incompleta, pero al menos voy a detenerme en rememorar algunos rasgos de las *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard. Esta obra versa sobre la historia-memoria de las imágenes y su propio autor la define como un lugar para ese cine que no se considera ni un arte ni una técnica, sino un misterio. En este espacio poético, las imágenes cuentan que sitio han tenido en la historia, albergando tanto la memoria de los grandes maestros como la memoria de los errores. Ahora bien, si ésta es una obra de la memoria, lo es por que está construida mediante un montaje que compone formas versificadas, líneas de un gran poema elegíaco que, como tal, es en sí mismo memoria. Godard crea y re-crea un firmamento visual mediante un montaje donde “la superposición, confrontación y yuxtaposición de elementos diversos conforma una red, un tejido complejo en el que se van hilando esos recuerdos, que no son sólo de las películas en sí, sino de la relación que tuvo el cine con su tiempo, y de la relación de Godard con el cine y a través de él, con la historia”¹²⁹.

¹²⁸ Barbosa Nepomuceno, Léo. *A capoeira como possibilidade de aprendizagem significativa: elementos para uma vinculação entre as idéias de C. Rogers e uma prática educativa genuinamente brasileira*. Extraído el 2 de Febrero de 2009 desde <http://www.rogeriana.com/leo/capoeira.htm>

¹²⁹ Ruíz, Natalia. *Poesía y memoria "Histoire(s) du cinéma" de Jean-Luc Godard*. Tesis de doctorado no publicada Departamento de Historia del Arte III de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2006, p. 160.

Esta obra desvela rastros de memoria a través de la densa complejidad que poseen las imágenes de la actual cultura visual en la que habitamos. En los dispositivos de comunicación vigentes, la empatía alegórica desplegada por los usuarios que manejan las interfaces digitales recrea un contexto cognitivo e imaginario que supone una transposición visual de los actos de memoria. Según Douwe Draaisma, el ordenador representa un “amplio campo semántico, una red de diversas asociaciones que pueden ser activadas asociándolas por medio de metáforas al campo semántico de la memoria”¹³⁰. Así pues, el rendimiento heurístico de esta asociación surge de la posibilidad de manipular directamente nuestra propia conciencia a través de la interacción con su representación visual. Por tanto, los procesos nemotécnicos que se desdobl原因 durante una roda de capoeira y los que se llevan a cabo durante el fenómeno visual desplegado en las interfaces de la comunicación digital se producen a través de representaciones simbólicas. Esto quiere decir que las formas espacio-temporales que se producen en el desarrollo de estos procesos rituales se desencadenan a partir de nuestra voluntad íntima de ir más allá, en busca de una naturaleza ancestral donde todo volvería a estar en su lugar sustancial. No obstante, debemos advertir que los recursos empleados por las interfaces “no suponen un mecanismo mítico o mágico de proyección de los estados internos directamente sobre el mundo exterior”, de manera que las imágenes visualizadas en las pantallas adquieran la configuración de aquellos estados, sino de “una representación visual de esos estados a través del vigor imaginista de la moderna tecnología”¹³¹.



Violencia en las ciudades.

Antes de comenzar con el análisis del desarrollo de la capoeira en los entornos urbanos, debemos advertir que a las cenizas de la documentación bibliográfica referente o relacionada con la esclavitud se suma el desinterés de los historiadores de la época para escribir sobre el folklore y las costumbres desarrolladas por los subyugados, ya que con-

¹³⁰ Draaisma, Douwe. *Las metáforas de la memoria. Una historia de la mente*, Madrid, Alianza, 1998, p. 192.

¹³¹ Català Domènech, Josep. *La imagen compleja*. Op. cit., p. 566.

sideraban la anomia social adoptada por los esclavos como una demostración de su incapacidad para afrontar el 'nuevo' orden burgués. Por ello, los antropólogos e historiadores que estudian la capoeira para construir las estructuras de sus teorías, tienden a apoyarse en las referencias dispersas de los escasos registros literarios existentes y en las citas y datos extraídos de los informes y fichas emitidos por los jefes de policía, de las actas judiciales y de los anales de la Asamblea General Legislativa. Como la capital del entonces Reino de Brasil era Río de Janeiro, la voluminosidad de sus archivos serán los que aporten una mayor documentación sobre el tema.

La práctica de la *capoeiragem* y las fugas para los quilombos eran prácticas paralelas pero disociadas, puesto que permanecer en la ciudad como esclavo perteneciendo a una 'pre-malta' o pandilla era una opción política y de poder que los capoeiras escogían voluntariamente. Es decir, que además de una forma de resistencia contra la opresión señorial, la capoeira también fue una herramienta en la disputa del dominio de diferentes áreas de la ciudad por los diferentes grupos de esclavos. Hasta bien entrado el siglo XIX la capoeira urbana era básicamente practicada por esclavos africanos *ladinos*¹³², pero poco a poco irrumpen en las pandillas esclavos negros *crioulos*¹³³ y mestizos; su representación ceremonial se tornaba mas visible en los días libres de los esclavos y durante las fiestas populares: procesiones religiosas, desfiles militares, fiestas de calle. La ciudad colonial era un espacio formado por pequeñas fachadas y grandes patios, su ordenación laberíntica estaba repleta de callejones sin salida y de callejuelas estrechas, la violencia urbana que se extendía en ese ambiente congestionado propició que los individuos que poblaban las metrópolis adaptasen los fundamentos de la capoeira como una forma de lucha y defensa. El Estado, apunta Muniz Sodré, pasa a temer "no al negro como grupo militar armado, sino al negro individualizado, a los pequeños grupos que pasan a ser encarados como aglomerados criminosos"¹³⁴. Esta interpretación simplista de la situación es una postura que sólo respondía a garantizar los privilegios de una aristocracia reaccionaria cargada de prejuicios moralistas que, encerrada en sus cómodos aposentos, proyectaba así sus miedos. Pero como las relaciones entre los diferentes segmentos de la socie-

¹³² Esta denominación se le daba a los esclavos aculturados que entendían y hablaban portugués y que poseían una habilidad especial para realizar ciertas tareas.

¹³³ Nacidos en Brasil.

¹³⁴ Sodré, Muniz. Citado en Passos Neto, N.S. *Ritual Roda, mandinga x tele-real*. Tesina de maestría no publicada, Escola de Comunicação da Universidade Federal de Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), Rio de Janeiro, 1996, p. 28.

dad son siempre complejas, si analizásemos los desordenes urbanos de esa época desde una perspectiva de oposición bi-polar entre los capoeiras y las fuerzas de orden público, estaríamos incurriendo en graves falsedades. Por tanto, lo que nos parece mas factible es imaginar que la existencia de este desorden estaría vinculada, al menos, a un esquema de fuerzas triangular: capoeiras / policía y militares / señores de esclavos y aún así, no sería suficiente, pues tendríamos que tener en cuenta los fuertes conflictos internos en cada uno de estos grupos.

En las incipientes ciudades brasileñas, los intereses del Estado para regular el orden social chocaba frontalmente con el de los señores esclavistas, ya que éstos querían que sus súbditos les trajeran dinero y lo que hiciesen en la calle, a no ser que fuese algo muy grave, no les importaba. Sin embargo, la jerarquía del Estado tenía otra visión y quería evitar que los esclavos llevasen la confusión a las calles y creasen conflictos que desordenasen el ambiente urbano. Pero en este conflicto, a su vez, se desencadenaba un juego de intereses y corrupción cuando los propios señores acudían a la Justicia para asegurar la impunidad de sus esclavos que, a la postre, eran los que les garantizaban sus rentas y la subsistencia de su status señorial. Es decir, los esclavos se veían inmiscuidos en un mecanismo social de violencia donde además de tener que burlar las acometidas de la policía, tenían que resistir a los ataques de otros esclavos. Como nos explica Carlos Eugênio Líbano Soares:

“Cuando un señor colocaba un esclavo en la calle (como artesano o hasta para buscar agua), ese africano tenía que ser zafado, tenía que ser esperto y saberse librar, si no era robado fácilmente. Y ahí el señor perdía la mercancía. El propio señor estimulaba al esclavo a defenderse. La capoeira no era una cosa contra los señoritos. Era una forma hasta de maximizar los lucros, ya que el capoeira era un esclavo que se defendía”¹³⁵.

Las maltas y los juegos de la política .

A mediados del siglo XIX, el escenario cambia radicalmente en Río de Janeiro y los pequeños grupos de menos de media docena de esclavos crecen hasta formarse las *maltas* de capoeira. Éstas pasan a ser organizaciones dotadas de un cuerpo autónomo y

¹³⁵Kassab, Alvaro. *Entrevista e matéria especial com o autor de: A capoeira escrava e outras tradições rebeldes*. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 10 de janeiro de 2006, p. 2. Extraído el 25 de Mayo de 2009 desde: <http://www.portalcapoeira.com>

jerarquizado, formado por jefaturas y sub-jefaturas, donde sus miembros tienen deberes y funciones perfectamente codificados. Los principios que regían las relaciones internas estaban basados en la solidaridad, la lealtad, la prudencia, la bravura, la valentía, el coraje y en el respeto a sus normas y a los niveles jerárquicos¹³⁶. Esas *maltas* eran rivales y luchaban entre sí por el dominio político y espacial de una ciudad donde la violencia configuraba los estilos de vida y operaba como factor de organización. Dos grandes *maltas* de capoeiras se tornarían célebres en Río de Janeiro: la de los Nagoas y la de los Guaia-muns. Los integrantes de estos grupos se daban a conocer entre sí por las características de sus sombreros, pañuelos, ropas, cintas y tantas convenciones como sea posible imaginar. Enraizadas en un medio marginal y bohemio, estas *maltas* son constituidas por una compleja red formada por africanos, *crioulos* y europeos, que aunque provenientes de diferentes orígenes regularizaban el poder y su reconocimiento. Es decir, se formó un estrato heterogéneo que vivía al margen del orden social, pero que encontró en la capoeira el eslabón fundamental para afirmar una identidad que se constituía a partir de una tensa simbiosis de destrucción y reconstrucción de valores ubicados más allá de los componentes lingüísticos, étnicos, de territorio y de nación¹³⁷. Esta acción ciudadana re-diseñaba la geografía urbana de la cosmopolita ciudad de Río de Janeiro, atropellando a su gusto los planes y proyectos planteados por la elite política.

Pero como no podía ser de otra manera, los antiguos oficiales comisionados que ahora formaban parte de la aristocracia política de la ciudad de Río de Janeiro reconocieron, impresionados, la agilidad de los capoeiras en el combate y reivindicaron en la sombra convertir la capoeira en un aliado político. Hijos de buenas familias pasarían a convertirse en valientes combatientes gracias al conocimiento adquirido en la convivencia con capoeiristas, a la vez que personalidades eminentes en la política, en el profesorado, en el Ejército y en la Marina aprenderían los secretos de la capoeira al asociarse, de una u otra forma, con las bandas. De este modo, la capoeira ingresa en el escenario de la política de los grandes salones, pues las *maltas* se iban asociar con los partidos más ligados a la monarquía. Entre los servicios posibles que ofrecían estas bandas organizadas, se incluía la disolución de actos electorales, el robo o falsificación de urnas electorales y la

¹³⁶ Véase Araujo, Paulo Coêlho de. *Abordagens sócio-antropológicas da luta/jogo da capoeira*. Serie Estudos e Monografias, Instituto Superior de Maia, Castelo da Maia, 1997, p. 175.

¹³⁷ Cirqueira Falcão, J. L. *O jogo da Capoeira em Jogo e a construção da praxis Capoeirana*. Disertación de maestría presentada en el programa de Posgrado de Educación de la Facultad de Educación (FACED) de la de la Universidad Federal de Bahía (UFBA), Salvador de Bahía, 2004, p. 19.

coacción de electores, además de venganzas personales contra políticos del partido rival. Así pues, dentro de este esquema mafioso, las actuaciones practicadas se podían considerar como desempeños “profesionales” y el ingreso en uno de estos grupos representaba una alternativa de sustento para los capoeiristas y para los miembros de su familia. Pero los capoeiristas no actuaban apenas por el sueldo sino que también se sentían movilizadores por la crisis del modelo esclavista en el mundo. La victoria en el Parlamento de la Ley del Vientre Libre¹³⁸, apoyada tanto por el Gobierno como por el Partido Conservador y firmada por la heredera del trono de Pedro II¹³⁹, tuvo un fuerte impacto en el imaginario de la época en Río de Janeiro. Los líderes del Partido Conservador pasaron a gozar de gran prestigio ante la población negra que se convirtió en monarquista empedernida. Pero dicha resolución fue combatida por los liberales, por algunas facciones conservadoras y por los poderosos terratenientes esclavistas temerosos con el futuro de la mano de obra esclava en las fincas. La connivencia de las autoridades con las actividades de las bandas de capoeira llegó al paroxismo con la creación de la Guardia Negra¹⁴⁰, que era una especie de sociedad secreta, cuyo objetivo declarado era la defensa de la princesa Isabel. Llegó a contar con partidas presupuestales de la policía del gobierno de João Alfredo y actuó como fuerza paramilitar haciendo oposición contra las movilizaciones del ascendiente movimiento republicano.

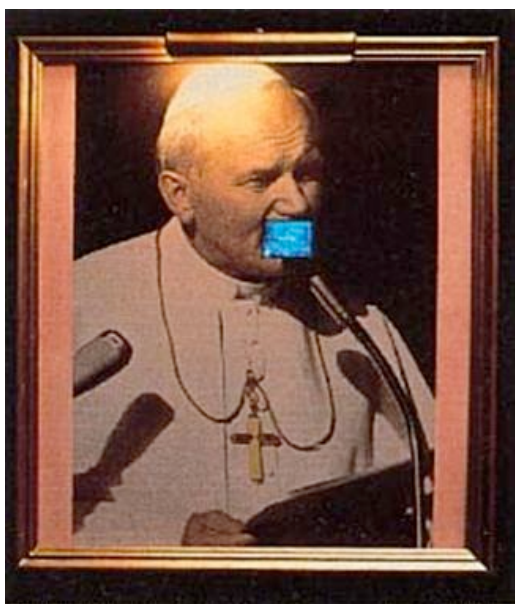
No deberíamos escandalizarnos ni estigmatizar una expresión como la capoeira por haberse prestado a deformar parte de sus fundamentos para colaborar, desde la violencia, con los intereses de una determinada corriente política. La coyuntura política que vértebra las democracias contemporáneas nos propone que no sólo las metas de la acción política deben ser constructivas y positivas socialmente hablando, sino que para preservar a la sociedad de su degradación también deben serlo los medios empleados, es decir, que tanto los valores como el interés social deben iluminar y orientar los fines y medios. Sin embargo, cohabitamos una esfera circunstancial sometida a un régimen de lega-

¹³⁸ Promulgada el 28 de septiembre de 1871 por el gabinete del Vizconde de Rio Branco, fue la primera ley abolicionista de Brasil. Esta ley dio la libertad a los hijos de esclavos nacidos a partir de esa fecha, aunque los mismos continuaban bajo la tutela de sus dueños hasta cumplir los 21 años de edad.

¹³⁹ La Princesa Isabel I de Braganza, Princesa Imperial de Brasil, como hija mayor y heredera al trono, asumió tres veces la regencia del imperio durante los viajes de su padre. Después de firmar esta resolución paso a ser conocida como “la redentora”.

¹⁴⁰ Para una información más detallada ver Líbano Soares, Carlos Eugênio. “La Guardia Negra: la Capoeira en el Escenario de la Política”. *Revista Textos do Brasil* Edición nº 14, Ministerio das Relações Exteriores, Brasília, 2008, pp. 45-52. Extraído el 5 de Mayo de 2009 desde <http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/edicao-no-14-capoeira>

lidad donde el miedo y el pánico se instalan como los grandes argumentos de la política moderna. En este juego del temor, la enmarañada red de intereses económicos y de poder que encorsetan los medios de comunicación generalistas se empeña en utilizar la seducción y fascinación inherentes a la imagen como un instrumento para tratar de difundir y proyectar estos miedos sobre los ciudadanos. Afortunadamente, este sistema autofagocitador permite que sus residuos ejerzan una crítica política sincera acerca de como la influencia de los media moldea los macroentornos y los microentornos sociales. A este respecto, podemos señalar el denodado y fecundo intento desarrollado por Antoni Muntadas¹⁴¹ en su obra artística como un excelente trabajo de exploración sobre la identidad en



sí y la manipulación política de los medios de comunicación de masas. Sus artefactos visuales no sólo desvelan los entresijos sintácticos de la falsedad político-mediática, sino que suponen una aplicación social en el terreno cultural. Es decir, son formas visuales y antropológicas que condensan toda una serie de contenidos marcados por el contexto en que se producen y que nos permiten analizar como una determinada construcción cultural y sociológica, tatuada en una comunidad o cultura a través de los medios, siempre remite al ámbito político y al económico.

Retornando al relato historiográfico de los capoeira, hemos de señalar que esa aproximación con la política monárquica les acarrearán una implacable persecución por parte de los republicanos. Así pues, pocos meses después de proclamarse la República, el 15 de Noviembre de 1889, el Mariscal Deodoro da Fonseca encarga al primer Jefe de Policía de la República, Joaquim Sampaio Ferraz, la delicada misión de exterminar los capoeiras de la ciudad de Río de Janeiro. Partiendo del tradicional argumento de ser los causantes del terror de la población pacífica, el discurso de la represión pasa armonizar con los presupuestos evolucionistas vigentes en aquella época. Orientados por un abordaje biológico

¹⁴¹ De entre ellas cabe destacar "On translation", un macro-proyecto multidisciplinar que se viene desarrollando desde 1995, y que Muntadas lo define como: "una serie de obras que exploran cuestiones de transcripción, interpretación y traducción. Del lenguaje a los códigos. Del silencio a la tecnología. De la subjetividad a la objetividad. Del acuerdo a las guerras. De lo privado a lo público. De la semiología a la criptografía. El papel de la traducción/los traductores como hecho visible/invisible". Extraído el 14 de Mayo de 2009 desde <http://antoni-muntadas-uo.blogspot.com/2009/01/on-translation.html>

de lo social que presuponía la inferioridad racial del negro, la capoeira se percibe como una enfermedad que prolifera en la ciudad civilizada y esto acarrea el temor del “contagio moral” por la “barbarie negra”. Así pues, desde la jefatura policial se resalta la necesidad de criminalizar formalmente la capoeira, sugiriendo la deportación de los extranjeros y el envío de los brasileños a colonias penales. El 11 de Octubre de 1890 fue promulgado el decreto Ley nº 487, que oficializó la criminalización de la capoeira en todo el territorio brasileño al establecer en su Capítulo XIII lo siguiente:

Art. 402. Hacer en las calles y plazas públicas, ejercicios de agilidad y destreza corporal conocidos por la denominación de capoeiragem (...) Pena: de prisión celular de dos a seis meses (...) es considerada circunstancia agravante pertenecer el capoeira a alguna banda o malta.

Art. 404. Si en esos ejercicios de capoeiragem se perpetra homicidio, practica alguna lesión corporal, se ultraja el pudor público y particular, se perturba el orden, la tranquilidad o la seguridad pública o si fuera encontrado con armas se incurrirá acumulativamente en las penas conminadas para tales crímenes¹⁴².

Sampaio Ferraz, nuevo jefe de la policía, inició una formidable campaña para que la ciudad de Río efectivamente se librase de aquellas bandas. La pena que se aplicaba a los que practicaban capoeira era la deportación pero el destino final de estos hombres es un misterio. La represión puede ser considerada un éxito en la medida en que provocó la virtual desaparición de la capoeira de calle, que pasó a subsistir practicada en la clandestinidad de los patios de las moradas coloniales. Finalmente, se debe mencionar que los capoeiras ocupaban un lugar ambiguo en el imaginario social de la época: al mismo tiempo en que aterrorizaban a la población con el desorden y las golpizas que promovían, eran admirados por plantar cara a los abusos que cometían los representantes del orden y el poder establecido. Varios literatos *cariocas*¹⁴³ como son: Joaquim Manuel de Macedo en “Memórias de Um Sargento de Milícias” o Aluizio de Azevedo en “O Cortiço”, se van hacer eco de la capoeira desde una visión que se aleja de la barbarie, y en este sentido merece la pena que reproduzcamos un trecho de una crónica de Machado de Assis:

(...) que estoy en desacuerdo con mis contemporáneos, relativamente al motivo que lleva al capoeirista a dar cuchilladas en nuestras barri-

¹⁴² Rego, Waldeloir. *Capoeira angola: ensaio sócio-etnográfico*. Op. cit. p. 292.

¹⁴³ Gentilicio empleado para designar a los oriundos y habitantes de Río de Janeiro.

gas. Se dice que es el placer de hacer el mal, de mostrar agilidad y valor, opinión unánime y respetada como dogma. Nadie ve que es simplemente absurda¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Machado de Assis, *Crônicas (1878-1888)*, W. M. Jackson Inc. Editores, 1938, vol.. IV. p., 227-228. Apud., Rego, Waldeloir. *Capoeira angola: ensaio sócio-etnográfico*. Op. Cit. pp. 280-281.

5.3. La contemporaneidad: para una construcción intercultural del saber.

Contudo, temos que reconhecer o fato de esta não é uma idéia nova dentro da cultura humana, porque a cultura é o resultado do contínuo esforço do homem para expandir sua consciência.

Alexander Lowen¹⁴⁵

Más acá de ese gran poder absoluto, dramático, hosco, que era el poder de la soberanía, y que consistía en poder hacer morir, he aquí que aparece, con la tecnología el biopoder, un poder continuo, científico: el de hacer vivir. La soberanía hacía morir o dejaba vivir. Ahora en cambio aparece un poder de regulación, consistente en hacer vivir y dejar morir.

Michel Foucault¹⁴⁶

La legalidad y la formación de estilos: Regional / Angola.

Después de una interminable época de represión y olvido, a partir de los años 1930 comienza un proceso gradual para desvincular la capoeira del ámbito de la criminalidad y que la conducirá paulatinamente a ser aceptada socialmente. Los maestros más conocidos de Salvador de Bahía se empeñaron en no estigmatizar la capoeira como una expresión de violencia facinerosa y tratan de insertarla en un debate político más amplio que envuelve la construcción de identidades regionales y la lucha por la hegemonía de la cultura negra en el país. En el transcurso de esta metamorfosis, la capoeira se exhibirá en recepciones oficiales, será reconocida como auténtica manifestación de la cultura popular nacional y, sobre todo, comenzará a ser enseñada en escuelas especializadas. El desarrollo de una capoeira ‘académica’ a partir de la introducción de una metodología de enseñanza, será posible debido a la coyuntura político-ideológica en donde la cuestión de la identidad y de la construcción de una cultura nacional se encontraba en el centro del debate

¹⁴⁵ Lowen, Alexander. *Bioenergética*. Summus editora, São Paulo, 1982, p. 266.

¹⁴⁶ Foucault, Michel. *Del poder de soberanía al poder sobre la vida. 17 marzo de 1976*. En Foucault, M. *Genealogía del racismo*. Altamira colección Caronte ensayos, La Plata-Buenos Aires, 1996, p. 199.

intelectual. De hecho, en ese periodo, los intelectuales brasileños seguidores de diversas tendencias estéticas y políticas estaban preocupados con la construcción de una idiosincrasia ideal, es decir, de un conjunto referencial de valores culturales ‘auténticamente’ nacionales. En el centro de esta discusión estaba la búsqueda de conciliación entre la necesidad de modernización y, al mismo tiempo, la preservación de las tradiciones. Por tanto, en el conjunto de las transformaciones sociales y políticas relacionadas con el proceso de industrialización será donde se plasmen las condiciones para el surgimiento de una capoeira renovada¹⁴⁷.

En este contexto, Manuel dos Reis Machado, conocido popularmente como *Mestre Bimba*, funda en 1932 la primera academia de capoeira que denominó “Centro de Cultura Física Regional”, donde trata de validar la capoeira como un deporte, haciendo de ella un tipo de gimnástica de carácter nacional. Bimba creó una estructura bien reglamentada con métodos de entrenamiento en recintos cerrados, desarrolló un manual con una secuencia de golpes, instauró la graduación de alumnos, aumentó el registro de movimientos en que los jugadores se tocan (golpes ligados o movimientos de proyección), adaptó otros movimientos oriundos del *batuque*, buscó elementos en la coreografía del *maculelê*, además de introducir golpes de la lucha greco-romana, *jiu-jitsu*, *judo* e *savata* ¹⁴⁸. Estaba creando un riguroso método disciplinario que denominó *Luta Regional Baiana*, y que durante su amplia difusión se transformaría en la *Capoeira Regional*. La aparición de esta forma de capoeira ha sido considerada como un proceso que ‘descaracteriza’ la ‘auténtica’ capoeira, pero desde nuestra perspectiva entendemos que esta visión es equivocada y un tanto reduccionista, pues el maestro Bimba fue un gran estratega que supo articular un importante movimiento que aspiraba a un mayor reconocimiento público. Él fue el responsable que lideró y articuló un importante proceso de lucha por el reconocimiento y respeto de las tradiciones afro-brasileñas, a pesar de las injustas acusaciones que sigue recibiendo sobre su pretensión de traicionar los principios y fundamentos africanos. Este proceso de revalorizar las manifestaciones afro-brasileñas, desencadenado también por otras lideranzas, acaba culminando con la retirada de la capoeira del Código Penal, a través de un decreto promovido en 1934 por el presidente de la República Getúlio Vargas.

¹⁴⁷ Véase Frazão Conduru, Guilherme, *Las Metamorfosis de la Capoeira: Contribución a una Historia de la Capoeira*. Revista Textos do Brasil - Edição nº 14 ministerio das relações exteriores. p. 31. Extraído el 5 de mayo de 2009 desde :

<http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/edicao-no-14-capoeira>

¹⁴⁸ Rego, Waldeloir. *Capoeira angola: ensaio sócio-etnográfico*. Op. cit. p. 33.

Pocos años después, en 1941, Vicente Ferreira Pastinha, llamado comúnmente *mestre* Pastinha, abrió una academia que llamó *Centro Esportivo de Capoeira Angola*. En este espacio, trataba de rescatar y transmitir un estilo de capoeira tradicional, dando continuidad a un proceso reinstaurador iniciado algunos años antes por otros importantes capoeiras como fueron los maestros Noronha, Livino, Aberrê y Totonho de Maré. El maestro Pastinha, en oposición al método deportivo de capoeira que el maestro Bimba estaba desarrollando, denominó esta forma de recuperar los fundamentos como Capoeira Angola. En su acción organizadora de esta nueva vertiente, Pastinha buscó selectivamente en la tradición antigua algunos conceptos como los de *mandinga*, malicia, juego o religiosidad, que le servirían para componer un estilo de capoeira derivado del folklore de los pueblos oriundos de África. Rompió con las propuestas violentas del pasado y dirigió la atención hacia la importancia del ritmo y de lo lúdico, implantando una organización ritual de la roda que incluía circunstancias para la entrada y salida del juego, instaurando las llamadas de aproximación y organizando los instrumentos de la orquesta o batería. Aunque los capoeiras de angola no formasen un grupo tan cohesionado y homogéneo como los que pertenecían a la capoeira regional, la figura del maestro Pastinha fue respetada como la del agregador cultural que catalizó las diversas tendencias africanistas del momento. Durante su vida, Pastinha estableció lazos de amistad con algunos intelectuales de prestigio como el escritor Jorge Amado, el antropólogo Edison Carneiro o el artista plástico Hector Carybé, que le ayudaron a proyectar su imagen al margen del mundo de la capoeira. Esta circunstancia la aprovecharon muchos practicantes y maestros de la capoeira angola para presentarla como la verdadera, la pura, la de raíz, pese a que buena parte de sus fundamentos prácticos habían sido creados por maestros contemporáneos a Pastinha como eran Waldemar da Paixão y Canjiquinha. No se trata aquí de defender esa supuesta ‘pureza’ presente en la capoeira angola, pues ese discurso esencialista no contribuye para efectuar una interpretación mas profunda del fenómeno en toda su complejidad. No obstante, debemos tener en cuenta que en el desarrollo de la capoeira angola persisten trazos de una ancestralidad y de una ritualidad características del modo africano de relacionarse con el tiempo, con el espacio y en última instancia con el mundo. La capoeira regional no conservó esta propiedad, y por eso, su evolución se vió mucho más influenciada por la racionalidad que se instauró con el pensamiento moderno¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Abib Jungers, P. *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. Op. Cit., p. 110.

Los procesos de identidad en la búsqueda del misterio.

El hecho de escindir la Capoeira y ubicarla en polos diametralmente opuestos, nos remite a un juego político que consiste en crear procesos de identidad enfrentados en disputa por los espacios y el poder. Esta dinámica de afirmación filial que demarca los códigos simbólicos de los estilos Angola y Regional se ha dilatado a lo largo de varias décadas hasta llegar a nuestros días, evidenciando así la complejidad y las contradicciones de las relaciones sociales incluso en el ámbito de una manifestación cultural única. Desde una perspectiva más integradora, entendemos que estas vertientes enfrentadas pueden ser caracterizadas como ‘unidades englobantes’, pero que desafortunadamente suelen construirse y reconstruirse a partir del enfrentamiento de determinados “fundamentos” del acervo capoeirano. Es decir, los integrantes de las diversas facciones eligen o inventan atributos y caracteres para legitimar sus propios proyectos; para ello, se sirven de la memoria biográfica y genealógica a las cuales sus líderes se dicen “umbilicalmente” vinculados y terminan construyendo pequeños mundos hermanados por la identidad de un proyecto que se opone y contrasta en relación a los “otros”. Pero, como venimos advirtiendo, las vicisitudes que envuelven a manifestaciones culturales como la capoeira no son tan simples, sino que se caracterizan por un complejo proceso de creación de símbolos, de imágenes, de memorias, de narrativas y de mitos que seguramente son contradictorios, fragmentados e inacabados. Los tránsitos y mutaciones que se producen en estos contextos muestran con claridad la inconsistencia de los discursos y teorías clasificatorias que tratan de sustentar posturas puristas, pues es preciso comprender que las intersecciones sócio-culturales entre lo tradicional, lo moderno, lo popular y lo erudito, aunque muchas veces sean vistos de forma jerarquizada y compartimentada, se mezclan y consolidan en un complejo proceso de hibridación cultural.

La capoeira constituye una práctica significativa mediante la cual sus practicantes edifican un mundo sin centro ni polos, donde simbólicamente todo son márgenes. Es decir, el movimiento concreto que su acción conjunta desarrolla viene demostrando que a pesar de las barreras político-económicas, por medio de su práctica se desmoronan las fronteras simbólicas e identitarias. En este sentido, será posible hablar de una “capoeira contemporánea”, cuyos trazos y significados serán tantos como las experiencias contextuales vividas cotidianamente por los diferentes grupos a partir de sus diversos objetivos. Este término se ha convertido en predominante en el contexto de la capoeira mundial y a

pesar de las muchas polémicas que gravitan en torno suyo, creemos que se puede hablar de una “capoeira contemporánea” siempre y cuando no se constituya en oposición, negación o superación de la Capoeira Angola, de la Capoeira Regional, ni tampoco de otros supuestos estilos, puesto que todos ellos irremediablemente también se incluyen en esa trama contemporánea. Estamos esbozando una capoeira múltiple que mezcla lo formal y lo informal, lo sagrado y lo profano, lo científico y el sentido común, lo erudito y lo popular, lo colectivo y lo individual, la tradición y la modernidad. Y que va a encontrar en esta multiplicidad la fuerza de sus fundamentos, no porque se trate de un nuevo estilo de capoeira, sino por que se trata de una nueva forma de concebir y realizar estos fundamentos que está ligada a las condiciones materiales existentes y subordinada por el tipo de sociedad y por las normas de organización social en la cual se insiere¹⁵⁰.

En esta “coyuntura posmoderna”, la identidad de la capoeira se dispersa dentro del mercado de consumo cultural, pero eso no implica que este ejercicio se convierta en un cajón de sastre que da cabida a cualquier tipo de práctica comercial enmascarada con atributos culturales derivados del firmamento capoeirístico. Es decir, a pesar de que los rasgos de la capoeira son diversos y su dispersión impregna a una multitud de actos y gestos de la representación cultural contemporánea, la puesta en escena de una práctica de capoeira coherente con la capoeiragem tradicional de fundamento conlleva una rigurosidad ritual que, al asociar en un diálogo polisémico a instrumentos musicales, cantos corales y cuerpos en movimiento, nos debe aproximar a una comunión redentora. Por ello, quizá el mejor modelo contemporáneo lo encontremos en las pautas ceremoniales que despliega la roda de capoeira angola contemporánea, siempre y cuando esta se organice como un rito de pasaje donde el misterio constituya el componente fundamental de ese universo. Esta forma de exhibición conlleva un sutil proceso iniciático constituido por un conjunto de actos rituales a través de los cuales se transmiten gradualmente los arcanos de una consciencia ancestral que remite a un modo de posicionarse en el cosmos. Asimismo, esta concepción atávica que acarrea toda roda de capoeira congruente, moldea un perfil identitario de inconformismo, insubordinación y resistencia que se proyecta hacia las instancias del poder que, en beneficio de un predeterminado orden institucional, pretende marginar las capacidades evolutivas de la población. Por tanto, el verdadero *ethos* que la capoeira contemporánea debe abrazar consiste en expresar a través de

¹⁵⁰ Cirqueira Falcão, J. L. *O jogo da Capoeira em Jogo e a construção da praxis Capoeirana*. Op. cit. pp. 45-48.

su discurso, sus estrategias, sus formas de organización y de militancia una actitud política y poética de emancipación espiritual.

El propósito esencial que persigue la capoeira contemporánea coincide con la preocupación social por una renovada búsqueda mística que se está viendo reflejada en la dinámica actual de la creación visual. Una buena parte de la producción del imaginario que incide en gran parte de nuestras comunicaciones contemporáneas nos está proponiendo un desplazamiento que intenta superar la distancia existente entre el individuo, la sociedad y el cosmos. Esta configuración transcendental de la comunicación mediante imágenes funda una alianza entre la estética y las emociones, a través de la cuál la esencia humana puede rebasar la esfera consciente y racional. Así pues, la imagen ahoga al logos para anunciarnos un nuevo realismo que no consiste en sintetizar valores metafísicos, sino en materializar su presencia en lo real como factor de riesgo para esa misma realidad. Es decir, a través de la producción de estas representaciones sensibles, la realidad abandona el mensaje único de lo real verdadero para manifestar que los pedazos ambiguos y cambiantes que la forman están repletos de infinitos matices donde el hombre tiembla de emoción porque atisba o anticipa su identidad. Por tanto, la vuelta a lo real que nos propone este nuevo realismo adopta una forma de vibración lumínico-holográfica, congregando en un único paisaje el conocimiento de la realidad fundamental y la esencia del sujeto. Esta prospección visual nos permite vivenciar las permanentes alteraciones a las que está sometida la consciencia humana y, a su vez, está formando una compleja constelación de significados que inciden directamente en la vida social y cultural.

En la era global.

La organización social contemporánea se articula en torno a la compleja heterogeneidad de los núcleos urbanos que, fruto de la era moderna y de la Revolución Industrial, nos han abocado al actual contexto, denominando con el rimbombante término de globalización. Para entender la estructura cultural de este modelo de organización social, tenemos que proveer un principio de comprensión acerca de los fenómenos de producción colectiva de significados en las actuales sociedades post-industriales. Sería insuficiente acometer esta tarea desde la noción de “cultura de masas”, pues ello supone caracterizar la organización de los individuos en función de una estructura económica dirigida por las grandes empresas multinacionales que, en función de la expansión de los mercados,

confinan a las personas en módulos aislados organizando sus vidas en rutinas significativas y de sumisión a un ritmo marcado por la velocidad y la gestión minuciosa del tiempo. Es decir, la cultura masiva no alcanza para afrontar la dimensión que la actual composición social nos plantea, porque desde estos presupuestos se entiende lo cultural como un conjunto de objetos simbólicos producidos para que los consuman las masas, con una pretensión universalista y totalizante basada en mecanismos y estrategias de dominación militares, culturales, económicas, ideológicas y discursivas. Nuestra postura no trata de negar que desde ciertos ámbitos de poder existan pretensiones de imponer, como principios civilizadores y filosóficos de Occidente, la uniformidad del mundo y la negación del otro, pero, afortunadamente, eso no significa que la realidad social verifique tales intereses. El profesor Gubern¹⁵¹ nos señala que a medida que las sociedades industriales se hacen sofisticadas, el poder social deja de ejercerse básicamente por medios de coerción y pasa a ejercerse principalmente por la persuasión ideológica interiorizada, suministrada por las instituciones pedagógicas y los medios de comunicación. Por ello, es necesario adoptar puntos de vista apropiados y alejados de los modelos reduccionistas, que nos sirvan para analizar como la amplia difusión de la tecnología digital que se viene fraguando desde hace varias décadas, está concretando un proceso de convergencia en los medios de comunicación. En este proceso, se están modificando las estructuras del mercado y redistribuyendo los papeles tradicionales de los actores económicos; asimismo, se están transformando las bases técnicas y materiales de todas las esferas de la actividad humana, como también se están revolucionando los padrones establecidos de organización social, de trabajo y de consumo, lo que está originando nuevos contenidos y formas de expresión comunicativa, atravesadas por el encuentro entre la producción de vídeo y la concepción computacional.

Para analizar este panorama, creemos más conveniente aproximarnos a la idea de mediación cultural, un concepto inicialmente desarrollado por Jesús Martín Barbero en su obra seminal “De los medios a las mediaciones”¹⁵². Las diversas corrientes que estudian e investigan la recepción de los mensajes mediáticos han ido desarrollando la complejidad de este proceso estructurante que, como nos aclara Guillermo Orozco, se origina en varias fuentes:

¹⁵¹ Gubern, Román. *El simio informatizado*. Fundesco, Madrid, 1987. pp. 125-145.

¹⁵² Martín-Barbero, Jesús: *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1987.

en la cultura, en la política, en la economía, en la clase social, en el género, en la edad, en la etnicidad, en los medios, en las condiciones situacionales, en las instituciones y en los movimientos sociales. También se originan en la mente del sujeto, en sus emociones y en sus experiencias. Cada una de estas instancias es fuente de mediaciones y puede también mediar otras fuentes¹⁵³.

Así pues, como nos explica Mohammed Elhajji¹⁵⁴, en el actual proceso de convergencia mediática se produce un desplazamiento de las instancias de mediación política-económica-social desde la dimensión espacial hacia la temporal: del "espacio-mundo" hacia el "tiempo-mundo". Este proceso no sólo alcanza a los avances tecnológicos sino que se constituye en el vector de un nuevo orden cívico, donde las nuevas fronteras ya no son físicas sino electro-cognitivas o cogni-computacionales y, por tanto, se articula una nueva esfericidad que ya no es geométrica, sino epistemológica y cognitiva. Es decir, la propia fuerza de la transformación de las tecnologías de la visión convierte a la imagen en la depositaria de la función epistemológica de nuestro tiempo. En relación a ello, Susan Buck-Morss¹⁵⁵, nos plantea que estaríamos asistiendo a un desplazamiento molar y casi tectónico del propio significado y la función de lo que llamamos "conocimiento" en las sociedades contemporáneas, marcado intensa y precisamente por el referido proceso de globalización y el encontronazo resultante de una multiplicidad de formaciones culturales diferenciales. El gran reto que debemos afrontar a través de las prácticas de representación y producción de imagen y visibilidad, como también mediante la propia producción teórico-crítica, es que ese proceso se decante de la manera más democratizada posible, es decir, con el menor grado de hegemonía y dominancia de una formación en exclusión de otras.

Este proceso abierto en el que estamos inmersos se efectúa con un fluido de circulación omnidireccional, puesto que tal y como nos apunta Paiva¹⁵⁶, el sistema que trata de

¹⁵³ Orozco Gomez, Guillermo. *Dialéctica de la mediación televisiva. Estructuración de estrategias de recepción por los televidentes*. Análisi, quaderns de comunicació i cultura nº 15, Servei de publicacions Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra-Barcelona, 1993, p. 34.

¹⁵⁴ Elhajji, Mohammed. *Globalização e convergência, da semiose hegemônica ocidental*. Tesis de doctorado no publicada Escola de Comunicação da Universidade Federal de Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), Rio de Janeiro, 1999, pp. 294-31.

¹⁵⁵ Buck-Morss, Susan. *Estudios visuales e imaginación global*. En Brea, Jose Luis (ed.). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal estudios visuales, Madrid, 2005, pp. 145-159.

¹⁵⁶ Paiva, Raquel. *O espírito comum: comunidade, mídia e globalismo*. Vozes, Petrópolis-Rio de Janeiro, 1998, pp. 35-37.

regular la difusión de este fenómeno no es omnipotente. Así pues, las posibilidades de interactividad y el estatus que le otorgan a la imagen las actuales interfaces de la comunicación nos proporcionan la posibilidad de desarrollar estrategias de reacción, resistencia y esquivas. Es decir, el régimen escópico que concierne y se define en nuestro tiempo se caracteriza por una elaborada autorreflexividad que muestra como las efectivas prácticas de producción y de “consumo creativo” de imaginario pueden intervenir en los procesos de transferencia cognitiva y cultural como potentísimas armas de resistencia. Si bien es verdad que estas actuaciones se efectúan en un circuito micro, generalmente inadvertido para los que no están directamente ligados a ese contexto y que normalmente son ignoradas por los grandes medios. Sin embargo, ellas existen, son operantes, y el conjunto de sus acciones muda sensiblemente el cuadro general de la contemporaneidad. Estos movimientos moleculares no sólo intervienen con vigor en la perspectiva macro de la lógica geopolítica y la dinámica postcolonial de confrontación cultural que mapea las presiones de homologación y hegemonía de las formaciones dominantes contra las subordinadas, sino también en otros muchos aspectos de orden micropolítico y microsocioal que concierne a una amplia multiplicidad de intereses de representación, construcción y visibilización de imaginarios contrahegemónicos de todo orden: género, raza, clase, etnia, religiones, creencias o intereses compartidos de cualquier índole. En otras palabras, los nuevos medios audiovisuales de construcción simbólica vinculados en red nos permiten efectuar una producción semántica descentralizada y caótica que, al ser materializada por individuos de diferentes edades, sexo, color, ideología, situación económica/social y background cultural, se constituye en actuaciones e intervenciones culturales cuya naturaleza y dimensión es directa e inmediatamente política.

Los que tratamos de desarrollar una teoría crítica acerca del espectro que conforma la producción de imaginario y visualidad, debemos tener en cuenta que nuestra labor se convierte en una herramienta activa y participativa dentro del contexto de confrontación de intereses de representación característico del proceso de globalización. Por ello, estas actuaciones deben perseverar para conseguir que se constituyan en fundamento y práctica de actuación a la hora de definir, reforzar y modular el diseño de las políticas culturales.

***Vuelta al mundo de la capoeira*¹⁵⁷.**

La capoeira no está incólume a la avalancha que envuelve la reestructuración y mundialización del sistema capitalista y, en consecuencia, tampoco es ajena al notorio aumento de la importancia de las industrias de lo visual en las sociedades actuales. Un fenómeno que está sugiriendo un auténtico "cambio cualitativo" en el propio modo de experimentar y conformar eso que llamamos "cultura" en nuestro tiempo. Esta influencia incide de forma mediata en el proceso de organización de la capoeira y determina tanto su práctica social como las condiciones de vida de sus practicantes, sus deseos y necesidades. Así, ya sea a través de los desplazamientos internacionales o mediante la circulación de mensajes vía internet, los nuevos modos de contacto entre maestros y alumnos contribuyen a resignificar sus trazos culturales y epistemológicos.

La capoeira viene asumiendo paulatinamente un carácter transnacional. La cuestión de fondo que acompaña a este proceso es: ¿como la actual diáspora de la capoeira se inserta e interrelaciona con el movimiento transnacional más general del capital? Y por consiguiente, ¿el tipo de nexos que se establecen contribuye para la manutención y hegemonía de los poderes económicos? A pesar de no haber sido alcanzada directamente por el impacto del gran capital nacional o internacional, ni tampoco por la normalización e institucionalización impuestas por órganos gubernamentales, tenemos que hacernos eco de que en la actualidad, una significativa parcela de los grupos de capoeira está organizada y estructurada bajo las pautas de la omnipresente lógica empresarial, contribuyendo a consolidar un "emergente" mercado que se establece como la principal esfera de divulgación de la capoeira. En general, estos grupos invierten significativamente en la formación de futuros cuadros para atender la demanda creciente de los interesados en esta manifestación. Es decir, están asumiendo el carácter estructural de las franquicias comerciales donde los nuevos adeptos, antes de adherirse a una filosofía, lo que quieren es participar de un producto simbólico que les permita satisfacer las exigencias marcadas en los canon de belleza que se proponen en las "modernas" sociedades contemporáneas. La capoeira precisa alterar la esencia de sus atributos para cumplir con los rasgos que ca-

¹⁵⁷ El título de esta sección hace referencia a una acción simbólico-ritual específica en el *jogo* de capoeira: *A Volta ao mundo*. Tiene lugar después de un intercambio de movimientos que han alcanzado una conclusión, o después de haber una interrupción en la armonía del 'jogo'. En cualquiera de esas situaciones, un jugador caminará alrededor del perímetro del círculo y el otro jugador se unirá a la vuelta alrededor del mundo antes de retomar el 'jogo' normal. Este gesto reflexivo nos parece una metáfora excelente que excede la fenomenología particular de la *roda* y que, quizá, pueda alcanzar un parámetro de comprensión más amplio de su adaptación reflexiva ante los vaivenes del orden social en el que está inmiscuida.

racterizan este ejercicio de culto al cuerpo, un desplazamiento que afecta tanto al conjunto de elementos objetivos (acto motor, estilo, técnica, táctica) como a los subjetivos (sensaciones, emociones, representación intelectual, imaginación). Así pues, para ajustarse a las exigencias del mercado, estos modos de capoeira alteran profundamente sus cualidades mas íntimas y terminan propagando y difundiendo una actividad ‘estandarizada’.

Alineada con esos esquemas, se verifica una expresiva y creciente producción y comercialización de instrumentos (berimbaus, atabaques, pandeiros, etc.) e indumentarias específicas para su práctica (uniformes, gorras) así como otros objetos de marketing (artesanía, revistas, videos, Cd's) que garantizan no sólo una identidad, sino la posibilidad de diseminar una idea, un producto, una marca. Muchas de las actividades y atributos que florecen dentro de la industria cultural capoeirista tienen el lucro como objetivo principal y, aunque no se puede negar que contribuyen a la divulgación y el intercambio cultural, así como al reconocimiento y valorización del trabajo realizado por algunos maestros, la mayoría de estos grupos, para poder atender las “exigencias” del mercado, terminan transformándose en grandes corporaciones. Asimismo, en el ámbito de la capoeira, se están comenzando a expandir otro tipo de entidades corporativas, que proponen una estructura basada en la creación de federaciones y ligas: la Confederación Brasileña de Capoeira (CBC), la Asociación Brasileña de Profesores de Capoeira (ABPC), la Asociación Brasileña de Capoeira Angola (ABCA) y la Federación Internacional de Capoeira (FICA) son las principales representantes de ese esquema organizativo.

En esta lógica regularizadora de la capoeira (grupos, federaciones, ligas etc.), podemos identificar dos fenómenos inherentes a la sociedad capitalista: la mercantilización y la deportivización que, a su vez, presentan como características intrínsecas la racionalización, la cientifización y la competición. A partir del momento en que los actores/sujetos del universo de la capoeira acepten con obediencia la imposición de estas jerarquías, simplemente estarán reproduciendo las reglas vigentes en la sociedad en que vivimos. Este hecho no sitúa a la capoeira en un ambiente ‘mejor’ con posibilidades plenas para la realización de los sujetos que la practican, sino todo lo contrario, está situando a esta actividad en dirección a su adiestramiento por los mecanismos de sujeción y control social.

Tradicionalmente, los análisis críticos alrededor de esta circunstancia social se han despachado culpando a las tecnologías de la comunicación como productos perjudiciales para la cultura. Esta perspectiva ha sustentado el corpus de aquellos que, ligados a los

estudios antropológicos sobre el folklore, trataban de defender la supervivencia de una determinada cultura popular, así como de quienes, abrazados al testimonio de la primera Escuela de Frankfurt, tratan de defender la distinción de una cultura culta. Desde esa línea de reflexión, Muleka Mwewa¹⁵⁸ considera la masificación de la capoeira, en su condición de mecanismo de control de masas, como el gran peligro para la manutención de unas tradiciones que considera fundamentales en la medida que se erigen como el pilar referencial para la resistencia a su cosificación. Esta amenaza la achaca a que, en los procesos de difusión mediática, los símbolos que identifican la capoeira como un importante elemento de resistencia serían comprendidos y re-apropiados dentro del campo de fuerzas que componen el universo simbólico de las relaciones sociales, como elementos que la tornan cada vez más fascinante y propia para el consumo. Pero como ha señalado Nestor García Canclini¹⁵⁹, los procesos de consumo deben ser mirados como algo más complejo que la relación entre manipuladores y audiencias dóciles. La hegemonía cultural no se realiza mediante acciones verticales en las que los dominadores apresarían a los receptores: entre unos y otros se reconocen mediaciones; la comunicación no consigue ser eficaz si no incluye interacciones de colaboración y translación entre unos y otros. Esta nueva visión supone superar las vetustas concepciones que venían siendo usadas en los estudios de cultura y comunicación como la lectura ideológica, la concepción instrumental del lenguaje, la idea de dominación y de reproducción mecánica de lo social, la objetividad y racionalidad únicas. Es decir, el consumo creativo que los capoeiras realizan a través de los modernos artefactos de comunicación visual debe concebirse como un ejercicio complejo, en el cual interseccionan las dimensiones subjetiva (producción de subjetividades), política (producción y distribución de poder), cultural (producción y distribución de símbolos) y económica (producción y distribución de utilidades) de la vida en sociedad. Y, por lo tanto, será el proceso de desarrollo de esas categorías el que configure la entidad histórica de la capoeira.

¹⁵⁸ Mwewa, Muleka. *Indústria cultural e educação do corpo no jogo de Capoeira: Estudos sobre a presença da capoeira na sociedade administrada*. Tesina de maestría no publicada, Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2004, p. 105.

¹⁵⁹ García Canclini, Nestor. *Consumidores e cidadãos: Conflitos multiculturais da globalização*. Editora de la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ), Río de Janeiro, 1999, pp. 76-77.

Cybercapoeira

La expresiva gama de saberes y fundamentos consolidados en los códigos culturales de la capoeira se ha perpetuado a partir de una tradición oral que consolidaba su aprendizaje en las rampas de los muelles y en las plazas públicas de algunas ciudades portuarias brasileñas. Actualmente, a pesar de que todavía hay muchos maestros respetados en este universo y que hacen cuestión por mantener vigente esta particularidad, los procesos de reestructuración económica vienen desencadenando una nueva fase de fragmentación y descentralización en el campo cultural, de manera que con el advenimiento de las conexiones en directo, así como de las instantáneas y volátiles transmisiones de volúmenes ingentes de información, las nuevas tecnologías de la imagen están fomentando procesos pedagógicos híbridos.

El desarrollo de la tecnociencia se ha instalado en todos los ámbitos de la vida social. Como podemos constatar día tras día, a través de los innumerables artilugios y prótesis mediante los que interactuamos en este orden social, se está creando una segunda naturaleza cuya existencia hace que las formas de vida se conviertan en tecnológicas, es decir, que comprendamos el mundo por medio de sistemas tecnológicos. Esta reconfiguración del panorama y de la forma de lidiar con el conocimiento en el mundo ha provocado una resignificación del entramado cultural, de modo que los códigos culturales que encierra la capoeira también pasan a difundirse de forma masiva mediante chips cibernéticos. En internet existen cerca de dos millones de sitios que hablan sobre la capoeira en diversas lenguas textuales y audiovisuales y aunque este aprendizaje tecnológico todavía no esté a disposición de una gran parte de la humanidad, los recursos digitales difundidos por la web están contribuyendo enormemente para consolidar internacionalmente esta manifestación cultural. En este sentido, Cirqueira Falcão nos sugiere que a medida que millares de practicantes de todas las partes del mundo están conectados a través de la red, forman una especie de “*terreiro* electrónico”, por medio de varias “*rodas* virtuales”¹⁶⁰.

Este tipo de dispositivos manifiesta que la comunicación ya no se puede entender como un proceso de información transmitida, puesto que los actantes que participan de este sistema se construyen y son simultáneamente contruidos en una interacción que, a su vez, queda determinada por la dinámica estructural. Así pues, las conductas que se dan en este dominio responden a un entrelazo estructural ontogénico recíproco que los

¹⁶⁰ Cirqueira Falcão, J. L. *O jogo da Capoeira em Jogo e a construção da praxis Capoeirana*. Op. cit., p. 30.

seres humanos establecemos y mantenemos como resultado de nuestras ontogénias colectivas. Es decir, la conducta comunicativa surgirá según el modo en como se establezcan las relaciones de actividad interna de los actantes implicados, pero su conveniencia quedará definida por el ámbito de expectativa del ambiente en que la describimos. Por eso, conjugar la existencia de estos ámbitos contextuales propios de cada actante con el ámbito contextual común, donde el proceso de comunicación funciona intersubjetivamente, conlleva que los procesos de información se conviertan en un complejo tejido vivo y cambiante, urdido por percepciones sensoriales y emotivas. Por tanto, nos encontramos inmersos en un espacio de intercomunicación compleja que ha relegado los planteamientos mecanicistas, donde los elementos eran inalterables y actuaban independientemente en función de las necesidades del sistema. Este nuevo proceso nos sitúa en una zona de constantes transformaciones de todos sus elementos, lo que nos sumerge en una determinada ecología donde la intersección entre lo humano y lo técnico está impulsando una serie de hibridaciones sociales, conceptuales e incluso psicológicas que nos obliga a plantearnos las actuales formas tecnológicas desde una perspectiva ontológica.

El capoeirista, en tanto que ser social, se convierte en usuario de estas tecnologías, y su acción se encuentra a medio camino entre su voluntad de usarlas para un determinado fin y la condición apriorística de ese instrumento con sus fines particulares. Ahora bien, en esta tensión entre la fuerza del usuario, abierta y deseante, y la de la tecnología, cerrada y sistemática, no se produce una situación de equilibrio, ya que los dispositivos técnicos nos reciben con una serie de requisitos que canalizan nuestra voluntad y la adapta a sus fines. Al instalarnos en el imaginario de las máquinas, operamos los dispositivos a través de las normativas de ese imaginario, pasando de ser simples usuarios a servidores del mismo, es decir, nos convertimos en un módulo necesario para que estos aparatos automatizados puedan cumplir sus funciones. Esta circunstancia es aprovechada por aquellos que ejercen una crítica miope, para denunciar que el uso de las tecnologías de la imagen está configurando formas de aprisionamiento de las subjetividades de los capoeiras-cibernautas. Así, por ejemplo, desde posturas sociologizantes se entiende que al vehicular informaciones a través del uso de medios tecnológicos audiovisuales, las capacidades intrínsecas de los cuerpos de sus actores son dominadas por una mezcla de celebración y de instrumentalización que, a su vez, producen una deformación de la capoeira¹⁶¹. Pero desde nuestro punto de vista, el interés de esta situación no reside en

¹⁶¹ Véase Mwewa, Muleka. *Indústria cultural e educação do corpo no jogo de Capoeira*. Op. cit., p. 95.

efectuar una lectura apocalíptica sobre el antagonismo entre la tecnología y el humanismo, como tampoco creemos que se pueda solucionar este dilema aplicando los planteamientos que se proponen desde el nuevo arte digital. Desde esta perspectiva, Javier Ariza¹⁶² nos insta a adquirir un conocimiento profundo de los instrumentos tecnológicos de creación-interacción para que, al aventurarnos en su exploración creativa, nuestras ideas se puedan anticipar a los presupuestos funcionales para los que en un principio habían sido desarrollados. Esta tarea se nos antoja bastante complicada, pues nos exigiría compaginar la propia labor expresiva del usuario-creador con un nivel de comprensión y uso de unas tecnologías, cuya técnica es muy engorrosa de entender y completamente ajena a los ámbitos de maniobra y creación.

No creemos que la complejidad que conlleva esta encrucijada pueda resolverse desde presupuestos cartesianos planteados en términos de negación o veracidad. Para responder a los problemas que la mediación tecnológica supone en la actualidad, deberíamos tratar de profundizar en la nueva condición que está produciendo importantes transformaciones en la estructura social. Tanto el capoeira como el resto de cyber-usuarios nos encontramos habitando en un nuevo paradigma perceptivo en el que somos interpelados por complejas formaciones de carácter audiovisual, que nos llevan a relacionarnos con la realidad de forma distinta a como creemos hacerlo por nuestras inercias cognitivas. El sustrato imaginario del planeta ha cambiado totalmente, por eso las representaciones visuales deben ser tratadas mediante criterios que comprendan los discursos visuales como formas expansivas que no están focalizadas, sino que se abren hacia diversas constelaciones de significado. Las imágenes, lo imaginado y lo imaginario, dice Arjun Appadurai, son prácticas sociales, “una forma de trabajo” (en el sentido de labor y práctica cultural organizada) y “una forma de negociación entre las distintas opciones de la acción individual y sus campos de posibilidad, definidos globalmente”¹⁶³. Por tanto, los estudios de capoeira no deberían desconfiar de los sistemas de representación visual, sino de la incapacidad de sus usuarios para comprender la intrincada fractura de estos dispositivos. Ya que, las imágenes no sólo se relacionan con la realidad que pretenden representar directamente, sino que al surgir de una determinada ecología estética tecno-

¹⁶² Ariza, Javier. Tecnologías de la imagen y conciencia digital. Publicado en Ariza, J. y Alcalá Mellado, José Ramón (Coord.) *Explorando el laberinto: creación e investigación en torno a la gráfica digital a comienzos del siglo 21*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, p., 27.

¹⁶³ Appadurai, Arjun. *Modernity at large. Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press, Minnesota, 1996, pp. 27-47.

industrial también nos revelan otro tipo de sustantividad. Así pues, con la llegada de internet a la capoeira y al resto de ámbitos de la vida social, lo que se está configurando es un nuevo modelo mental que recoge y regula el funcionamiento de las relaciones entre técnica, individuo y sociedad.

Las interfaces digitales son la plataforma en que estas interacciones se desarrollan de manera más acorde con las nuevas realidades, por ello, no se las debe considerar sólo desde la perspectiva de un dispositivo que relaciona al usuario con la máquina, sino que su fenomenología tiene un alcance trascendental para comprender la nueva situación híbrida que se produce en la naturaleza socio-tecnológica en que nos encontramos. Es decir, una interfaz digital de comunicación no es sólo un instrumento técnico, sino que estamos ante la conjunción de sistemas orgánicos y tecnológicos mediante los que se establecen posibilidades de diálogo multidireccional y multidimensional entre el usuario y la máquina. En esta conversación intervienen no sólo cuerpos y máquinas, sino que a ella se abocan por un lado la memoria, la imaginación, los conocimientos y las emociones del usuario, y por el otro, las bases de datos y las innumerables conexiones que se puedan establecer a través del dispositivo. Por tanto, el empobrecimiento denunciado en la capoeira no se puede achacar a la comunicación visual; el ingreso de la capoeira en la cultura visual ha significado, por el contrario, un enriquecimiento en la discursividad de sus fundamentos. Los capoeiristas, al vehicular sus proposiciones por la red, están modelando una plataforma técnico-conceptual que modifica constantemente sus parámetros para adaptarse a una realidad híbrida y en constante mutación, creada y recreada por los propios componentes que la forman.

6. FUNDAMENTOS DE LA CAPOEIRA EN LOS DISPOSITIVOS DE COMUNICACIÓN VISUAL MULTIMEDIA.

6.1. Capoeira mestiza y la necesaria impureza de la comunicación visual.

*Fronteriza o elástica
la playa ¿es mar o es tierra?
Tú gustas de imprimir
en el borde tus huellas.*

Gerardo Diego¹⁶⁴

La deconstrucción de las categorías en la capoeira.

En el recorrido que estamos trazando a través de la capoeira, en tanto que una fenomenología metafórica de los sistemas de comunicación contemporáneos, venimos detectando que estos modos de representación participativa ponen en evidencia la imposibilidad de organizar la cultura mediante sistemas de géneros empíricos, sobre todo si éstos se basan en aplicar un objetivo fijo y coherente para conformar categorías que se excluyen mutuamente. Esta quiebra y mezcla de las colecciones que organizan los sistemas culturales se verá acompañada por la desterritorialización de los procesos simbólicos y por la expansión de los géneros impuros.

Los practicantes de capoeira tienen dificultad para delimitar su práctica de una manera categórica, por ello habitualmente suelen definirla como una lucha que se disfraza en danza¹⁶⁵ o viceversa, es decir, emplean una expresión paradójica que encierra una conexión entre dos términos antitéticos. En la *roda* de capoeira los participantes compiten para superarse unos a otros, pero al margen de la más pragmática de las consideraciones que sería cuando uno de los participantes tropieza o es derribado al recibir una *rasteira*, en esta pugna habitualmente no hay vencedores ni vencidos. A través del diálogo corporal,

¹⁶⁴ Diego, Gerardo., *Versos Humanos*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 185.

¹⁶⁵ Una teoría bastante popularizada entre los practicantes de capoeira sugiere que esta expresión cultural surgió cuando los esclavos, para evitar la represión de los capataces, disfrazaban sus luchas en danza. Esta hipótesis sostiene una lógica poco probable ya que en el Brasil colonial, como nos indica Nestor Capoeira (2001: Op. cit., p. 24), no tenía sentido disfarzar la capoeira en danza, pues las danzas y los batuques también fueron reprimidos hasta bien entrado el siglo XX.

los jugadores se esfuerzan en efectuar una representación elegante, que responda con imaginación a los movimientos de los oponentes y, para ello, emplean gestos simbólicos del ritual, el humor y el drama. Como indica Downey, esto significa que “la excelencia en la roda de capoeira se juzga mediante criterios estéticos, dramáticos y psicológicos”¹⁶⁶. Por lo cual, en la praxis de una roda no se pretende instaurar una doctrina ortodoxa y rígida derivada de un proceso dialéctico, sino que sus componentes establecen una interacción dialógica¹⁶⁷ que consiste en una deconstrucción y reconstrucción constante de las categorías absolutas que se representan. Esta representación es una forma de “ars combinatoria” y debería definirse como un género híbrido intertextual que escapa de la multitud de géneros arquetípicos con los que designamos otro tipo de acciones parecidas. Por tanto, para describir esta manifestación, quizá lo más oportuno sea emplear aquello que Clifford Geertz (1983) denominó como “género borroso”¹⁶⁸, pues su práctica combina elementos que habitualmente se atribuyen al juego, la estrategia, el teatro, el deporte, el arte marcial, la lucha, el folklore, la danza, la acrobacia o incluso a la literatura de cordel. Pero hemos de tener en cuenta que la Capoeira que se despliega en una *Roda Contemporânea* no es resultado de la suma de los diferentes medios de expresión cultural que abarca, sino que debemos entenderla como la manifestación de un proceso que integra diversos aspectos estéticos en un nuevo contexto de intersección. Por ello, la vibración transmedial de los fundamentos de la capoeira también se incorpora en otros ámbitos de la representación estética como la música popular (“Berimbau” de Baden Powell / Vinicius de Moraes, “Quilombo” de Gilberto Gil), el cine (“O pagador de promesas” de Anselmo Duarte, “Barravento” de Glauber Rocha), espectáculos de circo (Circo Voador de Rio de Janeiro), danza (“Brincante” de Antônio Nóbrega) y en multitud de obras teatrales (“Quando as pernas fazem miserê” de Luis Carlos Nem). Esta forma de relación fluctuante se sitúa en un espacio intersticial, fragmentario y centrífugo, cuya escenificación subvierte las oposiciones normativas (realidad / imaginación, autenticidad / juego, verdad / simulación) que repercuten en la capacidad natural, la sensibilidad y el idioma corporal del ser huma-

¹⁶⁶ Downey, Greg. “Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment, and the Materiality of Music”, *Ethnomusicology*, Vol. 46, No. 3. Otoño, 2002, p. 491.

¹⁶⁷ Me refiero a la terminología que Bakhtin aplica en el estudio de la teoría literaria, donde además de representar las ideas o sentimientos atribuidos a los personajes o de presentar a una persona en diálogo consigo misma, el dialogismo literario está en comunicación con múltiples textos. Es decir, que un texto no puede ser visto aisladamente sino en correlación con otros discursos similares y/o próximos, de modo que tanto en la escritura como en la lectura se produce una interacción polifónica entre textos.

¹⁶⁸ Geertz, Clifford. “Blurred genres: the refiguration of social thought”, *American Scholar*, Vol. 49, No. 2, 1980, pp. 165-179.

no. Propensa a “poetizar” el mundo y la realidad cotidiana, la Capoeira intenta armonizar la percepción sinestética, contrariando la tendencia de la historia de las artes y los medios de mostrar el límite e impotencia de cada sentido.

La Capoeira Angola es una expresión de la transculturalización y del sincretismo que determina el ethos característico del pueblo brasileño y, por eso, es capaz de recrear aspectos de la religiosidad, la música, la medicina, la culinaria, la lengua y otras herencias ancestrales. Así pues, la heterogeneidad cultural que confluye en esta interfaz social de comunicación simbólica nos abre vías de reflexión sobre el papel de los medios en la identidad mestiza de las representaciones culturales contemporáneas, así como en el desarrollo del debate sobre el régimen híbrido de la imagen y la capacidad de representación epistemológica de los dispositivos tecnológicos de la visión.

Mediación tecnológica en las culturas híbridas: una forma de ciudadanía activa.

Nestor García Canclini, en su obra “Culturas Híbridas”, busca una intersección entre la sociología, la antropología, la historia del arte y los estudios de comunicación para proponernos lo híbrido como una vía útil que disuelve las oposiciones binarias clásicas en la tradición de las ciencias sociales, o sea, como una alternativa a las tesis de choque entre las identidades, civilizaciones y culturas: “la hibridación, como proceso de intersección y transacciones, es lo que hace posible que la *multiculturalidad* evite lo que tiene de segregación y pueda convertirse en *interculturalidad*.”¹⁶⁹. En su reflexión, Canclini evidencia que las diversas manifestaciones de la cultura contemporánea ya no se circunscriben sólo al territorio, puesto que la identidad de estas expresiones se están conformando a través de un proceso de hibridación que es fruto de una acción comunicacional renovada constantemente por una interacción simbólica que se articula a través de redes heterogéneas. Es decir, actualmente lo cultural se está constituyendo mediante un proceso de intersección transcultural entre los medios tecnológicos de comunicación, las corporaciones e instituciones que los gestionan, así como las poblaciones que participan de ellos. Por ello, la afirmación cultural debe concebirse como la capacidad de interactuar con las múltiples ofertas simbólicas internacionales desde posiciones propias en una dinámica de pasajes

¹⁶⁹ García Canclini, Nestor. “Las culturas híbridas en tiempos globalizados”, en *Culturas híbridas*. Barcelona, Paidós, 2001, p. 28.

que, marcada por las transgresiones, intercambios y superposiciones, propicia la ruptura de las convenciones culturales, sociales y artísticas.

Los procesos de hibridación colocan en un mismo plano las diversas manifestaciones de la cultura contemporánea, rompiendo las fronteras establecidas por la lógica de la modernidad, de modo que lo tradicional y lo moderno ya no se plantean desde una oposición, sino que conviven en un mismo escenario social. Nilda Jack, en su análisis de la cultura regional como mediación simbólica, nos indica que:

La cultura ya no diferencia las clases sociales a partir del capital cultural, sino que se ha producido una flexibilización del vínculo entre clases sociales y estratos culturales, evidenciada por una circulación mas fluida de los bienes simbólicos. Las posibilidades transclasistas de la cultura aumentan con el proceso de hibridación¹⁷⁰.

Esta nueva forma de identidad cultural supone acabar con la dualidad constituida a partir de campos y disciplinas segmentadas; ya no hay como distinguir fronteras entre lo popular, lo masivo y lo culto, pues la cultura se entiende como un proceso contiguo y continuo. Por tanto, mediante este flujo tensodinámico, los dispositivos tecnológicos de la comunicación contemporánea están constituyendo una forma cultural mestiza que se organiza mediante redes, donde el conocimiento simbólico flota y circula sin acumularse ni congelarse en punto alguno. Este nuevo modelo de comunicación pone en marcha un flujo permanente de información refrescada en paquetes de código abierto, de tal modo que el conjunto se mantiene siempre retroactualizado sin que se produzcan homeóstasis, pues este tránsito crea presiones sobre el sistema de la cultura, produciendo un permanente desequilibrio inestable.

En este contexto, debemos señalar que existen facciones dentro del ámbito de la comunicación empeñadas en disponer de una gran fuerza para redefinir lo que se entiende por cultura y su lugar en la sociedad. Estos sectores con pretensiones hegemónicas se articulan por medio de una gran concentración de poder político-económico y tratan de imponer una homogeneización recesiva sobre los valores estéticos. Es decir, pretenden marcar las pautas de una producción simbólica que sirva para perpetuar la posición su-

¹⁷⁰ Jack, Nilda. *Querência: Cultura Regional Como Mediação Simbólica*. Ed. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Ufrgs), Porto Alegre, 1999, p. 34.

bordinada de determinados países y grupos sociales. Pero como nos indica Brea¹⁷¹, “lo que ahora está en cuestión - y a lo que sirve la cultura - no es ya la reproducción social, sino la pura producción inventiva del mundo”. La cultura, en su constante transformar, se ha vuelto una política performativa autogenerativa, una articulación que gestiona el interactuar recíproco. Por lo tanto, las políticas culturales actuales deberían tratar de coordinar acciones adecuadas a lo que podemos denominar como ‘esfera pública supranacional’¹⁷², actuaciones que permitan difuminar las fronteras entre lo público y lo privado, para evitar que se produzca una anomia social por parte de los individuos que constituyen la esfera privada y para eludir una hipertrofia invasiva de las instituciones y grupos sinérgicos que configuran la esfera social. Asimismo, se deben tomar medidas para evitar que el mismo proceso que integra e hibrida también reproduzca una estratificación diferencial engendrada por el desigual acceso de los países y de los sectores internos de cada sociedad a los medios avanzados de comunicación. O sea, que difícilmente se podrán desarrollar formas democráticas de ciudadanía si no se generaliza el acceso a las modalidades y a las herramientas creativas de la comunicación cibercultural, es decir, si no se fomenta una ciudadanía activa que participe de las formas de comunicación vinculadas con la información internacional y dotada con capacidad para intervenir significativamente en los acuerdos de integración global y regional.

Promiscuidad cultural en el caos icónico.

El criterio de las “culturas híbridas” es útil para pensar prácticamente todo lo que se produce actualmente, pues el proceso de globalización abarca todos los sectores de la sociedad contemporánea. Lo híbrido atañe profundamente a los sistemas contemporáneos de comunicación visual tanto en el nivel estructural de los medios que la circundan, como en el sedimento sustancial de las imágenes que la integran. Para profundizar en esta dirección, podemos recurrir a un concepto que acopia la multitud de influencias e interacciones producidas en el ecosistema mediático: la intermedialidad. Este término alude a una hibridación de técnicas y a una diversificación de soportes que han culminado en la capilaridad de Internet y que han dibujado un nuevo mapa cultural en el que conviven la

¹⁷¹ Brea, José Luis. *Cultura RAM: mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Gedisa, Barcelona, 2007, p. 97.

¹⁷² Para una distinción más clara entre la esfera pública, la esfera privada y la esfera social véase: Samperro, Víctor. *Opinión Pública y democracia deliberativa*. Istmo, 2000, Madrid.

fragmentación de las ofertas y una intensa interacción entre ellas. La intermedialidad, como señalan Jochen Mecke y Volker Roloff, “no es el resultado de la adicción de diferentes conceptos de medialidad, sino que supone un proceso de integración de aspectos estéticos en un nuevo contexto medial”¹⁷³. En este panorama, que podríamos denominar como *posmedial*, el ordenador es el instrumento específico donde se produce una mayor confluencia de medios, pero el funcionamiento de este dispositivo no sólo supone un ejercicio de convergencia sino que también acarrea un efecto de refracción especular hacia cada medio concreto.

La intermedialidad no sólo alude a los medios, sino que significa exponerse a un deslizamiento ineluctable de las nociones. Este hecho nos remite positivamente al intersticio, o sea, a la imagen entre las imágenes que permite la circulación de imágenes y textos. Es decir, estamos ante una categoría perceptual y cognitiva cuya estructura abstracta determina el campo de lo cognoscible en el terreno de lo visible. Pero como nos advierte Brea, esta episteme escópica tampoco disfruta de una pureza fenoménica propia:

no hay hechos – u objetos, o fenómenos, ni aún medios – de visualidad puros, sino actos de ver extremadamente complejos que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales ...) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etc¹⁷⁴.

Por consiguiente, los actos de ver que sustentan las comunicaciones visuales tienen un carácter condicionado, construido y cultural y, por lo tanto, políticamente connotado. Una propiedad que no sólo afecta al acto más activo de mirar y cobrar conocimiento y adquisición cognitiva de lo visionado, sino a todo el amplio repertorio de modos de hacer relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibirlas, así como la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento y control que todo ello conlleva. Las imágenes que vemos individualmente y en el espacio colectivo se forman por

¹⁷³ Citado en Bruno Berg, Walter. “Literatura y cine. Nuevos enfoques del concepto de intermedialidad”. En la revista *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal II* (2002) nº 6. Frankfurt: Vervuert Verlag, 2002, p.128.

¹⁷⁴ Brea, Jose Luis (ed.). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Op. cit., pp. 8-9.

mediación de los medios que les confieren visibilidad, de tal manera que la idiosincrasia de estas imágenes trasciende las intenciones de sus creadores pues están condicionadas por las instituciones, las redes de interacción social complejas y los circuitos de poder económico nacional y transnacional. De modo que las imágenes contemporáneas difícilmente se pueden percibir de manera aislada, pues todas ellas son abiertas y están constantemente proponiendo significados a través de nuevas conexiones. Esta apertura es lo que las conduce a una permanente hibridación y permite su constante mestizaje.

Esta casuística que rige el fenómeno intermedial trae consigo como consecuencia la imposibilidad de circunscribir los discursos visuales en géneros puros, puesto que los límites entre las disciplinas y las jerarquías que las han acompañado tradicionalmente recomponen su configuración hacia un estado de movilidad inestable fruto del pasaje intersticial entre los medios. Derrida nos advertía que “la ley del género es, precisamente, un principio de contaminación, una ley de la impureza, una economía del parásito”¹⁷⁵, por eso podemos aventurar que la verdadera ley del género es el hibridismo, o sea, la mezcla que resulta del pasaje intermedial entre los géneros. Esta condición que se hace patente en la capoeira también se evidencia en la (re)definición y renovación que viene disfrutando el género documental a partir de la experimentación formal y del mestizaje con otras formas audiovisuales. Como nos señala María Luisa Ortega, “desde fuera y desde dentro de la tradición documental, los límites, las prácticas y las estrategias se redefinen (o borran) negociando significaciones y convenciones cinematográficas y televisivas”¹⁷⁶. La nueva índole del documental ya no trata de fijar una realidad objetiva y verdadera, sino que se plantea el problema de lo verdadero, una postura que requiere de una actitud más abierta hacia lo real que la mera afirmación de la existencia de unos hechos objetivos. Humberto Maturana¹⁷⁷, desde el estudio de la biología del conocimiento, nos advierte de que las técnicas audiovisuales son instrumentos que intervienen en la interfase de encuentro fisiológico-relacional, provocando una fuerte crisis en la recepción de la realidad al transformar lo real físico en un discurso o representación. Por ello, antes de hablar de lo real

¹⁷⁵ Derrida, Jaques. “The law of genre”, *Glyph: textual studies*, Vol. 7, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980, p. 206.

¹⁷⁶ Ortega, María Luisa. (Ed.) *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Ayuntamiento de Madrid y Ocho y medio, Madrid, 2005, p. 12.

¹⁷⁷ Véase la entrevista que Eric Goles le realiza a Maturana para el programa televisivo de divulgación científica *Enlaces*. Extraída el 20 de Agosto de 2009 desde: http://inalambrico.reuna.cl/fichas/entrevistas/humberto_maturana.htm

como algo dado, la nueva configuración del documental lo que toma en consideración es la propia estructura de lo real que se transforma. Es decir, las imágenes de los documentales tenemos que entenderlas como imágenes antes que como documentos verídicos, pues el acto de captar un objeto no es un acto mimético, sino una transferencia desde el medio socialmente codificado que denominamos realidad hacia el medio tecnográfico visual. Las imágenes no son reflejos de una forma superficial, sino huellas híbridas destinadas a una inmediata reelaboración que será más o menos profunda según la intensidad con la que se empleen los dispositivos visuales.

Un claro ejemplo de estas cuestiones que estamos perfilando lo encontramos en 'La seducción del caos' de Basilio Martín Patino. En esta creación, se nos invita a reflexionar desde el escepticismo sobre el engañoso mundo creado por los medios de comunicación y su falsa apariencia de verdad incontestable. El discurso construido se inscribe en un contexto posmoderno donde la verdad se ha vuelto relativa y el pensamiento no puede



asentarse sobre lo auténtico y real. Es decir, Patino se interesa por el significado y los límites de la realidad, proponiendo una obra híbrida que problematiza lo real desde lo ficticio y lo ficticio desde lo real. Para ello, efectúa una reflexión sobre como la retórica televisiva nos sugiere dos tipos de espacios (los informativos y los documentales) como espejos de la realidad, aunque en realidad constituyan mundos artificiales creados con fines determinados. Para lograr exponer esta evidencia, inventa o falsea hechos y los reproduce como ciertos, es decir, se apropia del estilo y las herramientas comunicativas del documental para aportar una sensación de verosimilitud. O sea, a través de este simulacro intertextual,

Patino intenta agazaparse en el territorio de la cultura intersticial para avisarnos de que con las tecnologías videográficas (y correlativamente con las digitales), podemos alterar las imágenes almacenadas antes de exhibirlas sin dejar marcas de nuestra transgresión.

La película, como señala Catalá¹⁷⁸, se involucra en la realidad para poner de manifiesto lo real en todas sus dimensiones, no como objetivo perfilado de una vez por todas, sino como etapa en una conversación interminable. Y por tanto, se revela como un gran juego de formas lúdicas e intermediales que anima a descubrir las mentiras que contiene. Esta acción de traicionar la referencialidad propia del género, simular su historicidad y vampirizar sus estrategias retóricas, hay que interpretarla como “una paradójica forma de exorcismo”¹⁷⁹ que sirve para reactivar la conciencia crítica ante la imagen. La finalidad de la obra, como apunta Martín Morán¹⁸⁰, no es tanto lograr el engaño del espectador cuanto hacerle cómplice del juego. La audiencia ha de percibir el engaño para recapacitar en torno a la tradicional naturaleza factual asignada al documental.

‘La seducción del caos’ es la película de Patino más difícil de catalogar; su esencial hibridación le hace escapar de cualquier intento por apresarla en una categoría genérica cerrada. Se aleja de los cánones del telefilm, pues la reflexión estético-filosófico que plantea apunta más allá del mero entretenimiento; no se ajusta a la categoría documental, puesto que su misión radica precisamente en pervertir el género mediante la falsificación; niega su condición de ficción tradicional, al incluir en su interior texturas dispares¹⁸¹. Es decir, funciona como un catalizador y generador de imágenes, cuya estructura funcional y abierta y su enunciación expositivo-argumentativa permiten la inclusión de textos ajenos (la secuencia de *La dama de Shanghai*), fragmentos de apariencia documental (aunque su referente sea falso), programas televisivos, elementos de archivo falsificados, segmentos documentales reales (la inauguración del Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía), vídeos familiares o elementos electrónicos. Estamos ante una obra fronteriza que, desde una perspectiva ontológica, examina los contornos entre la realidad y la ficción,

¹⁷⁸ Català, J.M. “La crisis de la realidad en el documental español contemporáneo”, en Català, J.M., Cerdan, J. y Torreiro, C. *Imagen Memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Ocho y medio, Madrid, 2001, p. 31.

¹⁷⁹De Felipe, F. “El ojo resabiado (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos).”, en Hispano, A. (ed.). *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Glénat, Barcelona, 2001, p. 39.

¹⁸⁰ Martín Morán, Ana. “La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino”, en M.^a Luisa Ortega (coord.), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Textos Documenta Madrid / Ocho y Medio Libros de Cine, Madrid, 2005, pp. 47-82.

¹⁸¹ García Martínez, Alberto Nahum. *Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: montaje, falsificación, metaficción y ensayo*. Tesis de doctorado no publicada, Director: Efrén Cuevas. Departamento de cultura y comunicación audiovisual, Universidad de Navarra, Leída en Pamplona el 23 septiembre 2005, pp. 518-519.

reflexiona sobre los límites de la representación y se identifica con la noción de simulacro. La vocación fronteriza y anti-genérica de esta propuesta sólo puede “encajar” en el limbo herético y heteróclito del ensayo fílmico. Esta forma quizá se manifieste como la más alta expresión audiovisual en la era posmoderna de la confusión de fronteras, modos y discursos, pues su capacidad de hibridación sirve para ejercer una creatividad estético-expresiva y también para desempeñar la reflexión y el pensamiento crítico de la cultura.

La alquimia de lo real.

La capacidad de reflexionar sobre la transformación del objeto representado ha acabado por desarticular las férreas estructuras del documental tradicional, que pretendía imitar la realidad para dar paso a una constelación de estilos que se centran más en el proceso de investigar lo real que en ejercer de testimonio objetivo de la realidad. Este nuevo ‘realismo’ ya no se puede entender como un término opuesto al de ‘invención’, pues estaríamos efectuando una derivación filológica de la oposición que los griegos establecieron entre la *mimesis* y la *phantasia*. La imagen electrónica nos viene demostrando que la comunicación visual no se trata de una oposición binaria, sino de un híbrido donde se amalgama lo empírico con lo imaginario y, para ello, nos propone un mestizaje de estructuras representativas como son los film-ensayos, los diarios vídeo-gráficos, las reflexiones visuales, etc. La textura intermedial que impera en estos mecanismos de representación acoge procesos de intertextualidad, conexiones hipertextuales y otras expresiones polifacéticas que son equivalentes a las que se destila en la multitud de dispositivos de representación que están surgiendo a través de las nuevas tecnologías de la imagen digital.

Los artefactos del universo multimediático nos muestran una realidad mucho más dinámica y certera que la realidad absoluta y sin dimensiones que nos pretenden ofrecer las representaciones canónicas, pues en estos nuevos dispositivos aparece una voluntad más enérgica de afrontar la complejidad de lo real. Esta renovada serie de propuestas aprovechan la flexibilidad que ostenta la imagen digital para problematizar en su propio seno las relaciones entre realidad y ficción, a la vez que intentan afinar nuestras capacidades sensitivas y cognitivas para adaptarlas a las complejidades de la nueva realidad. Es decir, la condición de texto plástico fluido que detentan las imágenes digitales de las que se componen los dispositivos de comunicación multimedia está fomentando un esta-

do de hibridación entre lo objetivo y lo subjetivo, que exige de los espectadores un ejercicio psíquico participativo mediante el que se reestructuran los procesos de visión. En este espacio complejo en el que las estructuras óptico-performativas se conjuntan con dispositivos paradramatúrgicos y que Foucault¹⁸² denomina heterotopía, confluyen nuestras percepciones, sueños y pasiones. Un museo imaginario de estructura intermedial del que Belting¹⁸³ destaca las imágenes mentales e interiores, los sueños, los mitos y las visiones. Imágenes que produce el cuerpo sin nuestra voluntad y sin nuestra conciencia, impresiones fugaces y fluidas que se proyectan, se mezclan y superponen. Se conforma, pues, un espacio de imágenes y de relaciones mutuas entre cuerpo y medios, de modo que ya no se pueden distinguir el sujeto y el objeto del deseo visual.

Lommel¹⁸⁴, pensando en los aspectos intermediales de la sinestesia, sitúa el sistema medial de la correspondencia de los sentidos en los intersticios e intersecciones entre medios y afectos. Gene Youngblood¹⁸⁵, asimismo, considera el cine sinestésico como un continuo espacio-tiempo extra-objetivo, que relaciona sensorial y conceptualmente a opuestos armónicos mediante una visión sincrética de lo real que rompe el dominio que el medio ejerce sobre el espectador. Estamos ante una puesta en visión que nos aleja de la simple materialidad bidimensional desarrollada linealmente, para desplegarse en la tridimensionalidad de una escena virtual y al mismo tiempo real, que nos conduce a una verdadera epistemología de la mirada. En definitiva, tanto la capoeira como los dispositivos multimedia constituyen una interfase compleja que halla en su esencia híbrida un fenómeno de comunicación útil para trascender los límites sensoriales y, por tanto, para promover en sus participantes un encuentro de relación multipersonal consigo mismo y con la sociedad. La articulación evocativa de esta experiencia nos hace conscientes de la sinergia de fuerzas y energías que se hallan por debajo de la superficie de la percepción normal y se corresponde con la conciencia oceánica, término acuñado por Freud, que brota de la unión mística de la existencia individual con el universo. Este hechizo que subliman los mestizajes deja atrás el rudo enfrentamiento de las polaridades contrapuestas, de tal

¹⁸² Véase Roloff, Volker. "Teatralidad y deseo visual - formas lúdicas e intermediales en el surrealismo español". Publicado en Mechthild, Albert. (ed), *Vanguardia española e intermedialidad*. Madrid: Iberoamericana, 2005, p. 101.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 102.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 102.

¹⁸⁵ Youngblood, Gene. *Cine sinestésico: El fin del teatro*. Publicado en Sichel, Berta (Ed.). *Posvérité*, Centro Párraga, Murcia, 2003, pp. 141-142.

manera que la visibilidad borrosa que se genera en el complejo y cambiante entorno del fluido electrónico digital nos sumerge en un nuevo ámbito transmedial. Por tanto, las interfaces visuales de la comunicación actual poseen la calidad natural de ser los sistemas de representación correspondientes de la transdisciplinareidad que destila el imaginario epistemológico contemporáneo.

A través del carácter híbrido que se despliega en la *roda* de capoeira, nuestra intención en este trabajo consiste en abordar las órbitas de una estética irremediablemente turbia que nos abra las puertas del conocimiento visual. Para abrazar este objetivo, creemos que es necesario abandonar la metodología científica clásica que separa la cultura popular y la cultura tecno-científica, ubicando ambas esferas en un escenario de oposición que acaba fundamentando la idea de que son incompatibles. Por nuestra parte, estimamos que hoy en día vivimos en un mundo cultural ilimitado, donde el inconmensurable horizonte *mutatis mutandi* nos impide asegurar poseer la respuesta cierta, pues estamos viviendo un tiempo histórico signado por la quiebra de las certezas. Todas las ciencias se encuentran en un elevado grado de interdependencia e ignorarlo sería tanto como emprender el camino de una regresión histórica en los procesos de conocimiento. El ingeniero Horacio Reggini¹⁸⁶, ocupándose de éste mismo tema, nos dice “que debemos todos alentar la convergencia de la ciencia y de la reflexión artística y filosófica y comprender que el eclipse o la ausencia de cualquiera de las “dos culturas” implica una grave mutilación de nuestra humanidad”. Por ello, nuestro proceder no consiste en actuar de forma radical en oposición a la estrecha concepción de un conocimiento exacto y razonado de las cosas o de los fenómenos, sino en proclamar la necesidad de instaurar un campo de investigación transdisciplinar donde se aglutinen diversas áreas de saber, para generar un nuevo paradigma epistemológico que acoja los actos de comunicación visual desde una perspectiva múltiple. Es decir, en este trabajo intentamos que la producción de conocimiento no se efectúe simplemente por medio de la aplicación de una matriz teórica, sino por su tensión y el avance de la misma. Por tanto, lo que intentamos plantear es que para organizar el complejo conglomerado de las constelaciones visuales se precisa de un proceso de conocimiento arborescente, compuesto por construcciones híbridas que eludan

¹⁸⁶ Reggini, Horacio. *Educación, ciencia y técnica*. Comunicación leída en la sesión plenaria del 1 de Octubre de 2001. Anotada en los Anales de la Academia Nacional de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, Tomo 53, 2001. Publicado en el Boletín N° 50 de la Academia Nacional de Educación, Buenos Aires, 2002, p. 2. Extraído el 7 de Julio de 2009 desde:
<http://209.85.229.132/search?q=cache:UqD8Dye-1WIJ:www.iglesiaeinformatica.org/7-5-EducacionCienciaTecnica3.pdf+Educaci%C3%B3n,+ciencia+y+t%C3%A9cnica,&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es&client=firefox-a>

los procedimientos de los modelos pre-existentes. Finalmente, nuestra propuesta adúltera trata de fomentar los planteamientos creativos aplicados a la investigación, para así contribuir al desarrollo de un ámbito académico-universitario donde los procesos de reflexión crítica sirvan no sólo para apelar a ideales abstractos y separados, sino para explicitar las relaciones de inextricable ligazón que existe entre las condiciones de organización social y las prácticas de producción de conocimiento y saber.

6.2. El cuerpo, la técnica y sus gestos: principios de la intersubjetividad cognoscitiva.

*El cuerpo es el símbolo de que se
vale una sociedad para hablar
de sus fantasmas.*

M. Bernard¹⁸⁷

*La gesticulación es una empresa global del cuerpo humano,
dentro de la cual los gestos particulares de los agentes
corporales son coordinados y/o subordinados a
un proyecto conjunto que se desarrolla en simultaneidad.*

Greimas¹⁸⁸

*El cuerpo contemporáneo es un elemento extraño de atracción.
Es un objeto perdido en el paisaje, en el lugar que, paradójicamente
convergen en sí todos los discursos que lo rodean.
En este sentido es todavía una interfaz porque crea una oportunidad
para que los territorios conceptuales, aparentemente
distantes, se acerquen y dialoguen.*

Paolo Cunha e Silva¹⁸⁹

La necesaria redención del cuerpo epistémico.

La tradición occidental del conocimiento científico destierra el cuerpo del acto de conocer. Desde Pitágoras y Platón, que lo concibieron como la cárcel del alma, hasta Descartes y Hobbes, el cuerpo ha sido concebido como pura res-extensa en oposición a una res-cogitans. Este dualismo fija la dicotomía conciencia/acción, estableciendo que el conocimiento que el ser humano posee sobre su existencia y su relación con el mundo está determinado por el pensamiento, por las ideas. Y relegando al movimiento o facultad que tiene un ser de hacer o realizar alguna cosa, fuera de la esfera del cogito, es decir, no como determinaciones del pensamiento sino de la extensión. Así pues, la historia de la ciencia asimiló el proceso de dar vida, función esencial del cuerpo, a un proceso natural

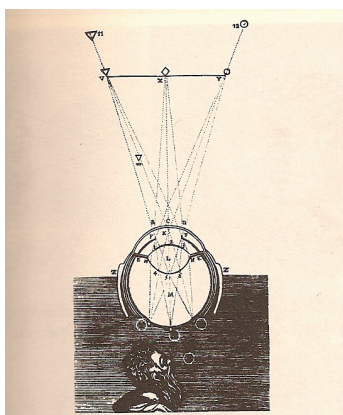
¹⁸⁷ Bernard, M. *El cuerpo*. Paidós, Buenos Aires, 1980, p. 189.

¹⁸⁸ Greimas, A.J. *Du sens*. Editions du Seuil, Paris, 1970, p. 61.

¹⁸⁹ Cunha e Silva, P. "El Cuerpo como Interfaz". *Experimenta: Diseño, Arquitectura, Comunicación, Revista para la Cultura* nº 17, Madrid, 1997, p. 45.

anterior al momento cultural civilizatorio, desconfiando así de la capacidad cognoscitiva que surge del cuerpo, considerado la parte animal de lo humano: el momento de lo primitivo, lo no controlado. Durante un extenso periodo de tiempo, la ciencia fue conocida como resultado exclusivo de la mente, en ella se ubicó el origen del saber y, por ende, el lugar de los pensamientos nobles, de la ciencia y el arte. No es de extrañar que la mitología hiciese surgir a Minerva, diosa de la sabiduría, de la cabeza de Júpiter. La cabeza, tan alejada del suelo, tiende hacia el cielo el lugar de los dioses¹⁹⁰.

Bajo este paradigma científico se desarrolló un método hipotético-deductivo donde el sujeto epistémico se definía como el observador colocado en un lugar independiente,



apartado del objeto observado, pero dotado de un proceso individual de reflexión de la representación (cogitans) que Descartes denomina “inspección del espíritu”. Dicha atención a los procesos de interiorización respondía a la necesidad de una vigilancia personal del alma en su constante lucha para dominar las pasiones/pulsiones del cuerpo, pues la verdadera ciencia sólo se podía lograr en tanto el sujeto apareciera ante la realidad a estudiar fuera de las determinaciones subjetivas, alejado de su ‘testimonio interno’. En este proceso cognitivo, Descartes

ignoraba cualquier evidencia sensorial que dependiera del cuerpo, privilegiando la idea de una mente cuyo contacto con la realidad del mundo exterior está sometida a la visión de un *ojo descarnado*. Desde aquella concepción de la mente y los procesos perceptivos la cámara oscura se instituyó como el modelo apropiado que nos permitía simular el proceso cognitivo de conocimiento de la realidad. Una herramienta útil tanto para la observación de fenómenos empíricos, como para la introspección reflexiva y la auto-observación, que nos hacía posible la búsqueda de conocimiento desde “una visión puramente objetiva del mundo”. La importancia de este dispositivo metafórico era la supuesta gestación de un observador interiorizado respecto a un mundo exterior que permitía negar la percepción psicofisiológica y sustituirla por otra de carácter



¹⁹⁰ Pacheco, Lourdes. “El horizonte epistémico del cuerpo”, publicado en *Región y sociedad*, vol. XVI, nº 30, Sonora, 2004, p. 186..

exclusivamente intelectual. Pero es evidente la artificiosidad y el alejamiento que estas representaciones mecánicas efectúan de la visión biológica humana. La visión no tiene existencia autónoma, se forma como una amalgama de procesos fisiológicos y estímulos externos, una combinación de fuerzas y reglas que constituyen el campo en el que tiene lugar la percepción. Nos alejamos de una concepción constructivista o materialista de la visión que nos ofrece como fenómeno de conocimiento la representación de un cuerpo des-corporeizado, un cuerpo espectro al que se le ha usurpado la memoria, para abogar por modelos complejos en los que individuos, técnicas, estructuras y cosas pueden estar interviniendo activamente de forma simultánea. Para ello, debemos eliminar las fronteras entre lo que aporta el sujeto y el objeto al proceso de percepción, ya que la aproximación al conocimiento se da en procesos de síntesis y relaciones, de determinaciones y circunstancias, de acercamientos sucesivos nunca definitivos, siempre en constante construcción. Siguiendo la concepción que Bruno Latour nos ofrece de la figura del colectivo¹⁹¹, debemos contemplar al observador, a la cámara oscura y el propio proceso de visión como aspectos entrelazados a sujetos, prácticas e instituciones que constituyen un único aparato semiótico-material, o sea, como actantes móviles que pasan a construirse mutuamente a través de una relación oscilante. Asimismo, Jonathan Crary nos propone que partamos de una concepción de la cámara oscura, y por extensión de cualquier artefacto óptico, que asuma su “identidad múltiple, su estatuto mixto como figura epistemológica dentro de un orden discursivo y un objeto dentro de un ajuste de prácticas culturales”¹⁹². En este sentido, Crary nos recuerda que la cámara oscura constituirá lo que Deleuze y Guattari llaman un “ensamblaje”, como “algo que es simultánea e inseparablemente un montaje maquínico y un montaje de enunciación”¹⁹³. No debemos seguir hablando en términos de sujeto y objetos, sino de diversos actantes complejos y heterogéneos, sean estos ideas, imágenes, técnicas, cuerpos o dispositivos, dentro de un único entramado semiótico-material que sería el de la experiencia audio-visual.

¹⁹¹ “Asociaciones de humanos y no humanos, que definen un tipo de situación característica en la que las relaciones de sujeto/objeto han desaparecido, las diversas entidades que en ella participan son consideradas bajo la figura semiótica del actante, y las relaciones que surgen entre los diversos actantes se dan en términos de constitución recíproca”. Latour citado en Villota Toyos, Gabriel. *Sujeto e imagen, entre la imagen del cuerpo y el cuerpo del espectador*. UPV/EHU servicio editorial, Bilbao, 2004, p. 224.

¹⁹² Crary, Jonathan. *Techniques of the observer*, Cambridge, October books/MIT Press 1994, p. 30.

¹⁹³ Citado en Crary, J. *Techniques of the observer*. Op. cit., p. 31.

La propia importancia dada al cuerpo en estos procesos hará que se pase a considerar la estructura y el funcionamiento físico-anatómico como elementos fundamentales en la adquisición del conocimiento. Conocer es un proceso de la materia viva donde todo el corpus participa en ella de manera involuntaria sin pasar por una conciencia impoluta, de ahí la necesidad de articular las relaciones entre razón y emoción, entre mente y cuerpo, desde la base de sus procesos estructuradores¹⁹⁴. El proceso de conocer a partir del cuerpo examina, selecciona, ordena, clasifica, elimina, almacena, agrupa, transmite e interpreta de acuerdo con las circunstancias de quien o quienes lo realizan. Por tanto, estamos ante un acto cognoscitivo donde el elemento de coordinación y orientación se articula con la aptitud sensorial (gnosia) y la aptitud motora (práxia). Dentro de la filosofía de la ciencia natural, el tipo de racionalidad que aborda los problemas desde el intelecto fue sometido a una severa crítica. El par sujeto/objeto deja de ser válido y ahora se va a asumir que es el propio cuerpo (antiguo sujeto) el que produce las imágenes (antiguo objeto), de modo que ambos tienden a confundirse. Este contexto de producción de imágenes del cuerpo supone el declive del modelo que hasta entonces representara la cámara oscura y su sustitución paulatina por un nuevo paradigma fundamentado a partir de la incorporación de los valores subjetivos. Dando lugar a una nueva filosofía de la ciencia que se postula como una actividad interpretativa que incorpora aspectos circunstanciales, ideológicos, valorativos y afectivos.

Fundamentos que impulsan el modelo epistemológico de interacción colectiva.

Goethe, en su “teoría de los colores”, estudió y probó las modificaciones fisiológicas y psicológicas que el ser humano sufre ante la exposición a los diferentes colores. Este texto va incitar una rotunda variación en nuestra concepción mecánica de los fenómenos naturales y va constituirse como referencia de este cambio de paradigma. Goethe describe una serie de experiencias ópticas en las que la aparición de los colores fisiológicos corresponden al cuerpo del observador, constituyendo lo que Crary llama ‘condiciones necesarias de la visión’: “el cuerpo y la subjetividad del observador, que estaban excluidos a priori de la cámara oscura, son reconocidos de pronto como la instancia que hace posible la percepción. El cuerpo humano, en toda su contingencia y especificidad, produce ‘el

¹⁹⁴ Bagú, Sergio, *Tiempo, realidad social y conocimiento*, México, Nuestro Tiempo, 1975. Citado en Pacheco, L. *El horizonte epistémico del cuerpo*. Op. cit. p. 6.

espectro de otro color' y así se convierte en un productor activo de experiencias ópticas"¹⁹⁵.

El precedente filosófico inmediato que va favorecer el cambio de paradigma que propone Goethe lo tenemos en la figura del "giro copernicano" del espectador, propuesta por Kant en el prefacio de la segunda edición de su "Crítica de la Razón Pura", de 1787. Esta nueva organización y posicionamiento del sujeto planteado se trata de "un cambio en el punto de vista" tal que, "nuestras representaciones de las cosas, como ellas son dadas, no se conforman a esos objetos tal y como son en sí mismos, sino que esos objetos, en tanto que apariencias, son los que conforman nuestro modo de representación". Las secuelas de esta reflexión va ser un "ensombrecimiento irreversible de la transparencia de ser sujeto-como-observador. La visión, en vez de ser un privilegio del conocimiento, se convierte en sí mismo en un objeto de conocimiento, de observación (...) en ese momento lo visible escapa del orden atemporal de la cámara oscura para pasar a inscribirse en otro aparato, dentro de la inestable fisiología y temporalidad del cuerpo humano"¹⁹⁶. Este será el punto a partir del cuál Goethe desarrollará su teoría, donde la visión se considera un "complejo irreductible" conformado tanto por elementos correspondientes al cuerpo del espectador como por datos procedentes del mundo exterior, de modo que la separación fundacional "entre representación interior y realidad exterior, implícita en el modelo de la cámara oscura, se convierte, en el trabajo de Goethe, en una mera superficie de efectos". El hecho de que el posicionamiento sea exterior o interior resulta una cuestión secundaria, dado que el "color es atópico, esto es, independiente de toda referencia espacial"¹⁹⁷.

El trabajo de Maine de Biran supone otra importante aportación que impulsa el tránsito hacia un nuevo modelo epistemológico en la ciencia. Biran declaró la autonomía y primacía de la experiencia interior defendiendo la identidad entre el ser del ego y el ser de la subjetividad. Él afirma que el ego no se puede determinar como un pensamiento puro, sino que "aparece identificado con la acción mediante la que sin cesar modifico, aunque no sea para hacer posible en él la continuación de mi propia existencia, identificado con los movimientos que dirijo hacia el universo para alcanzarlo o para rehuirlo: es el ele-

¹⁹⁵ Crary, J. *Techniques of the observer*. Op. cit., p. 69.

¹⁹⁶ *ibíd.*, 70.

¹⁹⁷ *ibíd.*, 71.

mento mismo de estos movimientos.”¹⁹⁸. Su originalidad reside en presentarnos el ser de este movimiento, acción o poder como el ser del cogito. Esta concepción del cogito sustituye el “yo pienso” de Descartes por un “yo puedo”, lo que supone desplazar la experiencia interna trascendental como mecanismo de conocimiento desde la reflexión hacia el movimiento. De tal modo que la unidad de nuestras sensaciones visuales no se establece directamente entre ellas, sino que están inmediatamente subordinadas al movimiento subjetivo de la mirada.

Tanto Goethe como Biran se alejan del análisis interior como constituyente fundamental de la observación subjetiva, lo que supone abandonar la idea de un yo escindido del mundo exterior. Esto nos lleva a concebir, más allá de las leyes representacionales, un nuevo marco de relaciones entre humanos y no humanos donde lo interior se confunde con lo exterior, y tanto el observador como lo observado se convierten a la vez en sujetos/objetos del estudio empírico. Lo que equivale a pensar el cuerpo como un tránsito que, durante el proceso de comunicación cognoscitiva, establece una relación oscilante con los objetos, dejando inscrito al sujeto como unidad socio-cultural dentro de las relaciones afectivas que lo circunscriben. Para Georges Canguilhem, esta reorganización del conocimiento humano supone que “desde que el espíritu está necesariamente encarnado, no hay psicología sin biología”¹⁹⁹ y, por tanto, el potencial del cuerpo será sometido a un aumento de formas de investigación, regulación y disciplina.

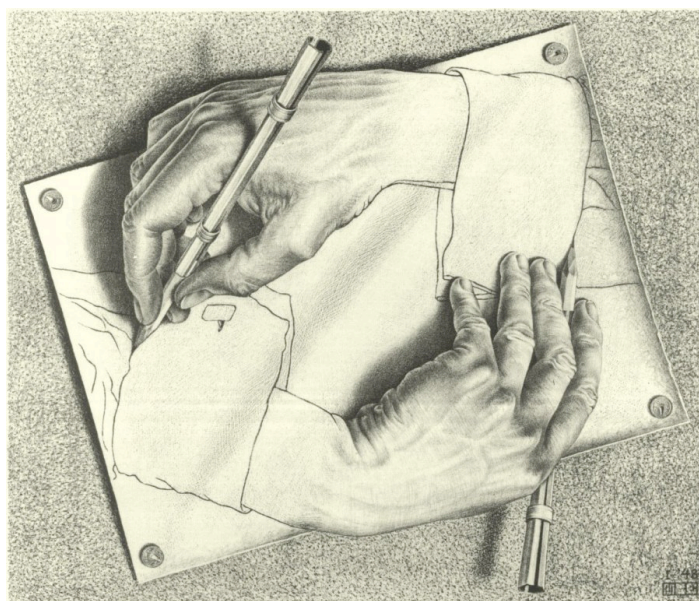
Esta vinculación psicológica y biológica domina el pensamiento de Schopenhauer, otro de los pensadores del siglo XIX que contribuirá a definir este nuevo marco epistemológico fundado en el reconocimiento del cuerpo. Como punto de partida de su investigación, rechazó el cuerpo como receptor pasivo de sensaciones y propuso un tipo de sujeto entendido como lugar de las sensaciones y, al mismo tiempo, como productor de las mismas. En su teoría, todo cuerpo juega un papel de suma importancia en el proceso de conocimiento, pues es el objeto inmediato del sujeto y no hay nada que pueda ser tan inmediato. El cuerpo resulta ser un “medio para la intuición de todos los demás objetos”²⁰⁰, es decir, un sensorium o sensorio. El filósofo de Danzig no admite que lo que ocurre en el cerebro sea una correspondencia analógica con lo que sucede en el mundo exterior, tal y

¹⁹⁸ Henry, Michel. *Filosofía y fenomenología del cuerpo*. Sígueme, Salamanca, 2007, p. 88.

¹⁹⁹ Crary, J. *Techniques of the observer*. Op. cit., p. 73.

²⁰⁰ Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Porrúa, México, 2000. Parágrafo IV.

como sugería el modelo de la cámara oscura. Entiende la representación como “un suceso fisiológico complejo que acontece en el cerebro animal y cuyo resultado es la conciencia de una imagen en ese mismo punto”²⁰¹. Asimismo, considera el cuerpo como un objeto particular entre todos los demás objetos, por que en él se dan simultáneamente (para el sujeto cognoscente) voluntad y representación, mientras que la totalidad de los otros objetos que no son su cuerpo tan sólo son meras representaciones mediadas por este cuerpo. Por tanto, el sujeto como tal resulta incognoscible pues es, en el sujeto mismo, donde se dan las condiciones a priori de todo conocimiento. Schopenhauer sitúa al sujeto en una posición que plantea uno de los problemas que recorrerá el siglo XX; me refiero a la autorreferencialidad que surge cuando se usa el lenguaje del sistema para describir el mismo sistema. El cuerpo participa de este dilema, pues nos es dado según un modo de conocimiento que precisamente deseamos determinar, de modo que nos encontramos ante un proceso recurrente donde el fenómeno del conocer genera la pregunta por el conocer. Tal y como nos sugiere M. C. Escher en su grabado “Manos Dibujando”, todo hacer lleva a un nuevo hacer, y es esta situación de estar continuamente inmersos dentro de un proceso cognoscitivo circular lo que caracteriza el modo de ser autónomo de lo vivo.



²⁰¹ Schopenhauer citado en Crary, J. *Techniques of the observer*. Op. cit., p. 77.

Los saberes del cuerpo en la performatividad gestual de la capoeira.

Los maestros de capoeira, para calificar el modo de relación que se establece durante el *jogo*, afirman que consiste en desarrollar un diálogo corporal donde cada movimiento de interacción entre los contendientes es designado como una pregunta y/o respuesta. Esta conversación gestual representa la resonancia de la acción del universo en el hombre y, por tanto, se ajusta a la definición con la que Marcel Jousse describió el ademán: “es la energía viva que propulsa este todo global que es el *Anthropos*”²⁰². *Jogar capoeira* es una expresión de las intumescencias (en el sentido de tomar posesión del mundo externo y acarrearlo dentro) que se han recibido, es decir, es la osmosis del hombre y la realidad que se precipita sobre él. El cuerpo del capoeirista utiliza su propia geografía para transfigurarse en un palimpsesto en el que se inscriben y rescriben una superposición de narrativas y fragmentos, representaciones, imaginarios y simbolismos diseñados por su relación humana con el mundo, con los otros y con la cultura. En esa relación de existencia corporal, el gesto es signo, significante, significado y comunicación, expresión del pensamiento simbólico. Así, en la *roda* de capoeira, a través de las esquivas, los golpes desequilibrantes u ofensivos y los contraataques, se establece una *performance* donde los cuerpos de los *jogadores* a la vez que desarrollan su dimensión de interfase comunicativa, despliegan una fenomenología del gesto.

Este trabajo pretende efectuar una aproximación etnológica hacia la capoeira que nos permita tratar su acción performativa como una narrativa mediante la que dialogan los códigos de conocimiento científico, filosófico, artístico, social y de la tradición. Por eso, no podemos pensar el cuerpo y su gestualidad a partir de una perspectiva fundamentada en la metafísica cartesiana, que nos obliga descifrarlos por medio de la objetividad de la Razón. Como acabamos de asumir, este tipo de posición nos llevaría a reducir el movimiento creativo de los cuerpos que practican capoeira a una objetivación de lo humano y de sus relaciones, es decir, que estaríamos negando al sujeto y a su contexto, a la cultura y sus símbolos. El cuerpo es nuestra insignia ontológica y epistemológica, existimos en el mundo en cuanto materialidad corpórea investida de simbolismos, de representaciones, de imaginarios, o sea, de cultura. Por tanto, la expresión corporal de la capoeira no puede reducirse a un dato mecánico, pues su gesto desencadena una diversidad de significacio-

²⁰² Jousse, Marcel. *L Anthropologie du Geste*, Gallimard, Paris, 1974, p. 50. Apud. Sienaert, Edgard Richard. “Marcel Jousse: The Oral Style and the Anthropology of Gesture”. *Oral Tradition* vol. 5, Columbia, 1990, p. 95. Extraído el 17 de Junio de 2009 desde : <http://journal.oraltradition.org/authors/show/315>

nes que caracterizan una relación siempre original con el mundo, así como una producción de saberes que son condición imperativa de nuestra presencia y existencia.

Tampoco nos parece pertinente depositar la relación sujeto-conocimiento-existencia que se desprende en la gestualidad de la capoeira bajo el auspicio del idealismo transcendental propuesto por Kant. Desde este presupuesto, el sujeto es comprendido en la condición del 'yo' transcendental y la existencia del mundo está garantizada por las capacidades 'a priori' de entendimiento, es decir, el discernimiento del mundo se realiza independientemente de la experiencia. La fenomenología del cuerpo nos va revelar que nuestra existencia envuelve la consciencia y no se reduce a ella, pues en tanto que cuerpo encarnado nos hacemos presentes en un mundo que no es construido por las ideas del sujeto, sino que ya existe independientemente del juicio lógico que podamos hacer de él:

“estamos en el mundo, somos-del-mundo, eso es: unas cosas se dibujan, un individuo inmenso se afirma, cada existencia se comprende y comprende a las demás... La creencia en un espíritu absoluto o en un mundo en sí, separado de nosotros, no pasa de ser una racionalización de esta fe primordial”²⁰³.

En este sentido, una escritura gestual del cuerpo como la que se desencadena durante el *jogo* de capoeira nos revela que la esencia del Ser está en la existencia diseñada por la experiencia vivida, o sea, en las relaciones intersubjetivas entre el sujeto encarnado y el mundo de la cultura. Este modo de considerar la existencia marcado en la gestualidad, amplía la comprensión de lo humano y nos desvela saberes del cuerpo que pueden ser redimensionados al nivel de conocimiento²⁰⁴. Como nos indica el filósofo Merleau-Ponty, “el mundo y el cuerpo ontológicos que encontramos en la mismísima médula del sujeto no son el mundo en idea, es el mismo mundo contraído en punto de prensa global, es el mismo cuerpo como cuerpo-cognoscente”²⁰⁵. Así pues, estamos ante una “nueva

²⁰³ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Edicions 62 (3ª edición), Barcelona, 1994, p. 417.

²⁰⁴ Las corrientes de deconstrucción epistémica nos han revelado que la ciencia no es la única forma de conocimiento existente. Desde esta actitud Foucault entiende que: “Hay configuraciones que pueden ser reconocidas como ciencia por presentar caracteres de objetividad y de sistematicidad y también hay las que no poseen estos criterios, pero que poseen coherencia y son determinadas por su positividad. Estas configuraciones no deben ser tratadas de forma negativa, una vez que significa el reconocimiento de otras configuraciones del saber y no sólo el saber científico”. Apud. Nobrega, Terezinha Petrucia *Corpo e epistemologia*. en Nobrega, Terezinha Petrucia (Org.) *Epistemología saberes y prácticas da Educação Física*. Editora Universitária Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa 2006, p.59.

²⁰⁵ Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*. ibidém.

racionalidad” que opera mediante la condición polisémica del cuerpo y se hace presente en la facticidad del gesto, es decir, el cuerpo contiene significaciones que singularizan al sujeto y al mismo tiempo permite la intercomunicación con la singularidad del otro y con el modelo cultural en el que se desenvuelve, evocando una construcción de conocimiento que tiene su fundamento en el “Logos del mundo estético (...) escondido en las profundidades del alma humana”²⁰⁶. Por tanto, el modo de conocimiento que se desprende durante la interacción gestual practicada en el *jogo* de capoeira posee una matriz sensible, tejida a partir de la realidad orgánica y simbólica que detentan los cuerpos.

La capoeira como técnica del cuerpo.

Cada sociedad determina un cierto número de atributos que configuran como el ser humano debe comportarse, tanto desde el punto de vista intelectual y moral como desde el punto de vista físico. José Carlos Rodrigues²⁰⁷ nos indica que todo ser humano, mismo inconsciente de ese proceso, es portador de especificidades culturales en su cuerpo, pues cada sociedad marca en los órganos de los sentidos de sus individuos sus formas de percibir el mundo. En la *roda*, los cuerpos actantes se comportan como una membrana abierta a la configuración de nuevas posibilidades epistemológicas, de modo que si por un lado se está efectuando un pasaje biológico que deja una huella de su presencia en el territorio del sentido, a su vez se efectúa una revisión crítica de las reglas, normas y valores que reciben de la sociedad en la que se representan. Al reflexionar sobre los saberes inscritos en nuestro cuerpo y las relaciones que lo vinculan con la sociedad, estamos aproximando la comprensión del programa cultural que pone en marcha la práctica de la capoeira a la noción de técnica corporal.

El sociólogo y antropólogo francés Marcel Mauss²⁰⁸ desarrolló este concepto atendiendo no sólo a su acepción más superficial y evidente que designa el empleo técnico del cuerpo como medio para realizar determinadas funciones, sino comprendiendo que

²⁰⁶ Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*. Op. cit., pp. 436-437.

²⁰⁷ Rodrigues, José C. “O Corpo liberado?”. Apud. Strozenberg, I. (org.). *De corpo e alma*. Comunicação Contemporânea, Rio de Janeiro, 1987, p. 93.

²⁰⁸ Estudio dado a conocer durante una conferencia dada en la Sociedad Francesa de Psicología en Mayo de 1934, y publicado en el Journal de Psychologie, XXXII, números 3-4, Marzo/Abril 1936. Publicado en castellano como: “Concepto de la técnica corporal”, en *Sociología y Antropología*, Tecnos, Madrid, 1971, pp. 337-356.

son actos registrados en la historia de una sociedad, o sea, una actitud social mediante la que se relacionan ritos y formas de actuar a partir de modos de uso del cuerpo: “denomino técnica al acto eficaz tradicional (y véase cómo éste no es diferente del acto mágico, religioso, simbólico). Es necesario que sea tradicional y que sea eficaz. No hay técnica ni hay transmisión mientras no haya tradición”²⁰⁹. Mauss eleva el cuerpo humano al nivel de acto social a través de las técnicas marcadas en la expresión gestual, pero ello no significa que este aprendizaje transmitido de generación en generación ocurra simplemente a partir de un movimiento de imitación eminentemente mecánico y descontextualizado de la realidad. Al contrario, nos conmina a pensar que la presteza de los movimientos, envueltos por la noción de educación del cuerpo en el “montaje” y vehiculación de sistemas simbólicos, pasan a tener significación en la tesitura social y cultural. Así pues, toda técnica del cuerpo articula una determinada forma de razón práctica que es al mismo tiempo colectiva e individual y cuya transmisión se hace posible mediante un proceso de aprendizaje marcado por la naturaleza social del “habitus” que, en el sentido aristotélico del “hexis”, está ligado a la aptitud y a la habilidad y, por tanto, “varia no sólo con los individuos y sus imitaciones, sino sobre todo con las sociedades, la educación, las reglas de urbanidad y la moda”. Asimismo, toda forma de uso del cuerpo (determinada a partir de los hábitos propios de cada sociedad) influencia la propia estructura fisiológica, psicológica y biológica de los individuos. El cuerpo en sus “inclinaciones” y “expansiones” relaciona cultura, técnica y transmisión; o dicho de otra forma, el gesto técnico evocado por el cuerpo en el paso del signo a la expresión acarrea significados específicos mediante los que se expresan y asumen valores, normas y costumbres. Mauss concluye su reflexión afirmando que “el cuerpo es el primer instrumento del hombre y el más natural, o más concretamente, sin hablar de instrumentos diremos que el objeto y medio técnico más normal del hombre es su cuerpo”²¹⁰.

La capoeira desencadena un modo de expresión kinésico que engloba los diversos aspectos que acabamos de concretar en la reflexión que Mauss efectúa acerca de las técnicas corporales. De tal manera que, a partir de una determinada técnica marcada en la gestualidad de los actantes que participan de la roda de capoeira, el cuerpo se configura como un conglomerado de relaciones intersubjetivas, sublimándose en un montaje o programa fisio-psico-biológico. La transmisión que proyectan los gestos técnicos durante

²⁰⁹ Mauss, M. Concepto de la técnica corporal. Op cit., p. 342.

²¹⁰ Ibídem.

la *roda* potencializa la existencia de lo humano, sus relaciones simbólicas, así como los sentidos y significados impresos en la cultura. Ahora bien, si en las acciones corporales de integración cultural Mauss identificaba mudanzas del ‘habitus’ y de las técnicas, nosotros debemos apreciar que la escritura del cuerpo en la capoeira está siendo recreada a partir de una reapropiación de los elementos de su tradición y de acuerdo con las influencias del contexto social e histórico.

La inscripción histórica de la capoeira, en tanto que modo técnico de uso del cuerpo, materializa las habilidades corporales constituidas por la tradición de los negros africanos en tierras brasileñas. Ese momento histórico está marcado por el ultraje al que fueron sometidos el cuerpo-objeto de los negros esclavos bajo la propiedad material de los colonos. En reacción a esa arquitectura de dominación, en las rodas de capoeira se establece un ‘jogo de contrapoder, de modo que, a partir de la transgresión inscrita en la gestualidad del cuerpo, se reivindican espacios sociales potenciando perspectivas en torno de la inversión de las jerarquías sociales. Camille Dumoulié interpreta esta tesitura aplicando la lógica de la sensación desarrollada por Deleuze y Guattari y desde esta perspectiva nos apunta que el cuerpo esclavo, al ser tratado como flujos de carne y como un instrumento al servicio del imperialismo, fue considerado como un vasto cuerpo sin órganos ni funciones propias. Este cuerpo sin órganos es un principio de antiproducción, pero también una potencia intensiva de conexión, de delirio y de contagio: “Si lo denomino cuerpo sin órganos, es porque se opone a todos los estratos de organización, tanto a los de organización del organismo cuanto a los de las organizaciones de poder”²¹¹. Por medio de la capoeira, el cuerpo lastrado se libera de toda forma de alienación, inclusive la de la gravitación terrestre, para reencontrar su potencia genésica y construir-se a partir del vacío en el cual se lanza. Un cuerpo de fuga, en el límite de lo posible y del desequilibrio, que invierte la crueldad ejercida sobre los negros en una potencia virtual de superación del cuerpo orgánico. Sin duda, la gestualidad del cuerpo en la capoeira está cargada de signos y marcas de potencial resistencia hacia aquella sociedad colonial-esclavista y, por tanto, está tatuada con inscripciones indelebles que claman hacia una búsqueda de libertad y de preservación de la vida biológica y simbólica. Pero asimismo, en el sistema cultural de la capoeira se han ido gestando modificaciones significativas que han resignificado elementos de su “tradición” y de su “eficacia” hacia un estado de estímulo de la vida, de la cultura nacional y, por tanto, de la sociedad contemporánea. Es decir, a partir de las variaciones so-

²¹¹ Deleuze, G. Citado en Dumoulié, C. *A capoeira, uma filosofia do corpo*. Op. cit., p. 14.

ciales se han operado mudanzas en esa “técnica del cuerpo”, y la práctica de capoeira se ha aproximado al discurso de la buena forma, de la salud y del deporte. Esta mudanza dialéctica de la tradición se vuelve paradójica, en la medida que en las rodas de capoeira contemporáneas los valores del pasado son constantemente revaluados durante el jogo. Podríamos continuar desarrollando este aspecto, pero sería necesario acometer un trabajo de mayores dimensiones; por ello, vamos a retomar lo que a nosotros más nos interesa en este punto, esto es, constatar como mediante la práctica de la capoeira se está efectuando una forma de reflexión crítica que se materializa a través del gesto técnico y social.

La capoeira reivindica el salto de las ideas en el cuerpo, el intercambio de saberes a través del juego y el movimiento, así como la elaboración de nociones por medio de las descripciones y la narración gestual. Este cuerpo pensante se constituye como el instrumento técnico primigenio empleado por el hombre en el proceso de comunicación y conocimiento. El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, ni lo que este debe superar para conseguir pensar. Sino que, como nos indica Deleuze:

Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. Ya no haremos comparecer la vida ante las categorías del pensamiento, arrojaremos el pensamiento en las categorías de la vida. Las categorías de la vida son precisamente las actitudes del cuerpo, sus posturas. Pensar es aprender lo que puede un cuerpo no pensante, su capacidad, sus actitudes y posturas²¹².

Durante el jogo de capoeira, los cuerpos actantes dibujan en el firmamento líneas imaginarias creativas que son la revelación de una experiencia emplazada tanto en la mente como en el cuerpo. Esta constelación virtual conforma la producción de un saber humano dinámico que no intenta constituirse en verdad universal por los siglos de los siglos, sino ser un punto de referencia en el ahora para un individuo particular, de carne y hueso. Mediante esta técnica corporal, estamos expresando y modelando las imágenes que regentan el holograma pulsante de nuestra existencia, o sea, las imágenes que establecen una conexión entre pensamiento y emoción, entre intelecto y cuerpo. Por tanto, el movimiento de las emociones y la aparición de lo indescriptible que en el interior se hace intuición o imagen, nos lleva a postular que la capoeira es una forma de percibir la cone-

²¹² Deleuze, Gilles. *La Imagen-Tiempo, estudios sobre cine2*. Paidós comunicación, Barcelona, 1987, p. 251.

xión con la propia realidad subjetiva y, en la medida en que entramos en una nueva dimensión intersubjetiva, como un modo de contacto con la realidad externa y circundante que no deja de ser producto y complemento del mundo interior.

Gesto tecnológico y conocimiento enactivo en los procesos de comunicación.

La capoeira desencadena una performatividad gestual que nos permite percibir esta representación como una expresión técnica del cuerpo, o lo que es lo mismo, el gesto de la capoeira en su forma de hacer relaciona lo corporal con lo técnico. La acción técnica, por tanto, no la podemos pensar limitada sólo a las producciones artificiales que los humanos tenemos el privilegio de desarrollar, pues aunque la tecnología sistemática es una base indispensable, el útil existe realmente gracias al gesto que lo hace eficaz. Todo objeto técnico parece destinado de antemano a poner en tensión su eficacia material y su eficacia simbólica, por ello, Leroi Gourham en su estudio “el gesto y la palabra”²¹³ nos indica que el valor humano del gesto no sólo está en la mano que gesticula. Pues en el curso de la evolución humana, una de las derivas paleontológicas que desencadena la conquista de la marcha vertical sobre el desarrollo del aparato cerebral es que la mano se libera para enriquecer sus modos de acción. Es decir, desde la aparición de herramientas para percutir, seccionar, triturar, modelar, rascar y cavar, la mano deja de ser el útil para volverse motor y del mismo modo, durante el proceso de industrialización mecánica la fuerza motora abandona el brazo humano y se desplaza a las máquinas. Por ello, aunque la aparición de gadgets tecnológicos generalmente se ha concebido como un fenómeno histórico de significación técnica, también debe ser considerada como un ‘fenómeno biológico’, una mutación del organismo externo que sustituye el cuerpo fisiológico en el hombre. En este sentido Merleau-Ponty ya afirmaba que “toda técnica es ‘técnica del cuerpo’. Ella figura y amplifica la metafísica de nuestra carne”²¹⁴.

En el hombre, útil y gesto se confunden en un sólo órgano cuyas técnicas desencadenan una sinergia operatoria corporal, a través de la cual se traza una memoria sobre la que se inscriben programas de comportamiento condicionados y condicionantes del ámbito socio-cultural donde se desarrolla. Es decir, los utensilios técnicos que el hombre viene desarrollando para intervenir en los procesos operatorios están dotados de una perso-

²¹³ Leroi-Gourhan, A. *El gesto y la palabra*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971, pp. 233-251.

²¹⁴ Merleau Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Paidós, Barcelona, 1986, p. 26.

nalidad étnica, o sea, impregnados de una estética del grupo donde el individuo inscribe sus variantes personales y el margen del que dispone para actuar. De tal manera que a través del uso de estos artefactos, obtiene una parte de su sentimiento de existencia como individuo en la seguridad que le ofrece la integración al grupo. Los aparatos técnicos nos proporcionan los medios corporales y espirituales para sobrevivir y nos protegen del mundo, pero además se han convertido en justificación y significado de nuestra vida, pues sin ellos nos resultaría muy difícil vivir. Desde esta inquietante posición de dependencia, el hombre ha renunciado a ser sapiens para tornarse una cosa diferente, aceptando una situación en la que no tiene sentido plantear cuestionamientos finalistas o causales sobre la función y el funcionamiento técnico dirigidos a “liberarse del aparato”. No obstante, toda vez que vivir significa para nosotros funcionar en el aparato y como función del aparato, es necesario evidenciar que nuestra constitución a modo de válvula interfásica nos permite tener un sentimiento distintivo de existencia. Así que, si mediante el estudio de la capoeira hemos tratado de determinar que el cuerpo puede proyectar una forma de pensamiento reflexivo a través de los gestos “técnicos y sociales”, podemos sugerir que la tecnología también es una forma de pensar y que lo hace a través del ‘gesto tecnológico’.

La técnica en toda su extensión (desde la actitud corporal y pasando por los utensilios o herramientas hasta las complicadas tecnologías actuales) está ligada con el gesto que la articula y activa. Vilém Flusser, al definir los gestos, se refiere a los “movimientos del cuerpo que expresan una intención”²¹⁵, pero como la intención es un concepto ambiguo y subjetivo difícil de precisar, Flusser puntualiza: “El gesto es un movimiento del cuerpo, o de un instrumento unido a él, para el que no se da ninguna explicación causal satisfactoria”²¹⁶. De esta manera, Flusser defiende el gesto como algo “expresivo” o que tiene la intención de serlo y, además, amplía el gesto al “instrumento” que puede acompañarlo sin tener porqué ir unido a ninguna causa específica, de modo que un gesto es libre y no un movimiento condicionado cuando significa una relación intersubjetiva. Los gestos tecnológicos ratifican la imposibilidad de una visión dualista entre el sujeto y el objeto, pues esta nos llevaría a lidiar con los aparatos técnicos como si estuviesen contaminados por una objetividad fija del mundo. Pero de lo que se trata es de construir una relación mas fenomenológica con los dispositivos técnicos que nos relacionamos, o sea, como movimientos que nos revelan una cierta forma de entendernos y de estar en el mundo:

²¹⁵ Flusser, Vilém. *Los Gestos*. Ed. Herder. Barcelona, 1994, p. 8

²¹⁶ *Ibíd.*

El sujeto es siempre sujeto de algún objeto, y el objeto siempre es objeto de algún sujeto determinado. Ni hay sujeto sin objeto, ni tampoco objeto sin sujeto. El conocimiento no es el encuentro de un sujeto con un objeto; es una relación concreta, de la que de una manera abstracta se pueden abstraer y sacar un polo subjetivo y un polo objetivo. Sujeto y objeto son extrapolaciones abstractas de una relación concreta. El ‘espíritu transcendente’ y el ‘mundo objetivamente dado’ son conceptos ideológicos que están extrapolados de la realidad concreta, de aquella realidad que nosotros somos y en la que estamos²¹⁷.

Los gestos técnicos conllevan un modo de consciencia que emerge de la capacidad de comprensión arraigada en nuestra estructura. Este conocimiento con forma de impulso enactivo ha sido desarrollado por Francisco Varela en sus estudios de biología sobre las ciencias cognitivas, donde nos propone una vía intermedia o ‘autopoiesis’ que pretende “sortear la lógica de ‘interno-externo’ estudiando la cognición no como recuperación o como proyección, sino como acción corporeizada”²¹⁸. O sea, que las personas, los objetos y el mundo son actantes enactuados que interactúan mediante la guía sensorial de la acción, y esto constituye la historia de nuestro acoplamiento estructural donde el conocedor y lo conocido se codeterminan y se constituyen recíprocamente. Por tanto, el sentimiento de existencia y los modos de conocimiento que surgen al funcionar a través de dispositivos técnicos consistirá en la capacidad de plantear las cuestiones relevantes que van surgiendo en cada momento de nuestra vida. Estas cuestiones, como hemos dicho, no son predefinidas sino *enactuadas*, se las hace emerger desde un trasfondo de comprensión que se relaciona con el hecho de estar en un mundo y que resulta inseparable de nuestro cuerpo, nuestro lenguaje y nuestra historia social. Es decir, nuestro conocimiento será “el resultado de la interpretación que surge de esta capacidad que tenemos de comprender desde nuestra corporización biológica, pero que se experimenta, se vive, dentro de un dominio de acción consensual e historia cultural”²¹⁹.

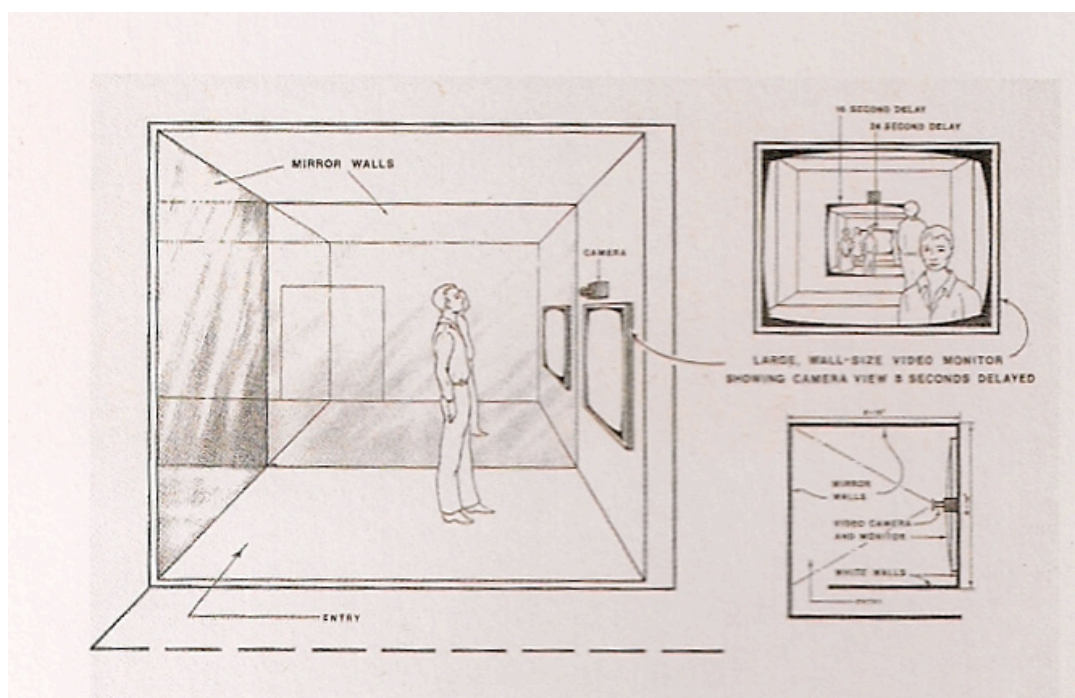
Los dispositivos que Dan Graham diseñó durante la segunda mitad de los años setenta pueden servirnos para ilustrar mejor este proceso de retroacción cognoscitiva que

²¹⁷ Flusser, V. *Los gestos*. Op. cit., p. 200.

²¹⁸ Flusser, V. *Los gestos*. Op. cit., p. 202.

²¹⁹ Rosh, Thompson y Varela, F. *De cuerpo presente : las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Gedisa, Barcelona, 1997, p. 177.

desencadenan los gestos técnicos. En estas instalaciones, las imágenes se entrelazan a través de espejos, cámara de vídeo y pantallas, formándose unos espacios en donde los actantes que participan se ven y al mismo tiempo se ven mirando, perciben y a la vez son percibidos en una sola percepción. La distancia con la propia imagen disminuye a través de esta simultaneidad continua, de modo que esta dicotomía ya no se entiende como una oposición dialéctica sino como una identidad autocontenida. Es decir, el espectador deja de ser un receptor pasivo que absorbe una representación concreta y pasa a estar incluido como parte e imagen integrante del dispositivo. Por tanto, mediante la gestualidad que desatan estos artefactos, la persona puede investigar el intercambio de relaciones que se produce al experimentarse como sujeto y objeto, así pues, cuando el observador se vuelve consciente de sí mismo como cuerpo y como sujeto receptor, también toma consciencia de sí mismo en relación con su grupo. Por consiguiente, se alteran las condiciones de interacción social y se muda la manera de sentirnos a nosotros mismos en relación con los otros, o sea, el espectador se vuelve social y psicológicamente más autoconsciente.



Roger Bartra ha desarrollado una hipótesis donde considera que el circuito neuronal es sensible a la incapacidad y disfuncionalidad del circuito somático cerebral y a la necesidad de un suplemento externo para su adaptación y supervivencia. En otros términos, sitúa la autoconciencia no como una función restringida al cerebro, sino como extendida o codificada en una amplia red simbólica de naturaleza cultural. Esta prótesis externa que

se desarrollaría conjuntamente con la prótesis tecnológica no funcionaría sólo como el apéndice inerte de una conciencia confinada al cráneo, sino que la conciencia surgiría de la capacidad cerebral para reconocer que su proceso somático interno está estrechamente ligado a un circuito neuronal externo, compuesto por sistemas culturales de codificación simbólica y lingüística: a un “exocerebro cultural”²²⁰. El éxito de esta maniobra depende necesariamente de las habilidades motrices adquiridas al derivar determinadas funciones hacia aparatos externos y del uso continuo del sentido común, que no es otra cosa que una especie de ‘disposición’ o ‘conocimiento práctico’ basado en la acumulación de experiencia adquirida. En la escuela hermenéutica, encontramos la fuente filosófica que se orienta especialmente hacia el sentido común, dado que estos pensadores se interesan en “el fenómeno de la *interpretación* entendida como la actividad circular que eslabona la acción, el conocimiento, al conocedor y lo conocido, en un círculo indisociable”²²¹. En esta perspectiva, la estructura física del objeto técnico no funciona jamás sin una estructura o transmisión de lenguaje; de esta manera, la actividad comunicativa no consistirá en usar aparatos técnicos para transferir información entre un polo emisor y otro polo receptor, sino que estos aparatos tecnológicos participan en un modo de comunicación que consiste en la modelación mutua de un mundo común a través de una acción conjunta, siendo este acto social el que da existencia a nuestro mundo.

Organismos cibernéticos y el gesto de la interfaz.

El ser humano surge en el acontecer de una acción comunicativa que se manifiesta en un círculo cognoscitivo recurrente, como una experiencia material y simbólica cargada de emoción. Este intercambio de vivencias subjetivas lo efectuamos a través del manejo de los diversos recursos lingüísticos que hemos desarrollado durante la hominización: la fonación, la imagen icónica, los pictogramas, la escritura y las nuevas texturas espacio-temporales de la visualidad se superponen en un proceso de sedimentación retórica. Pero ante la carencia de fósiles que describan las lenguas usadas durante el paleolítico, debemos concebir el gesto como el mecanismo retórico primigenio que determina al lenguaje y, a su vez, como el único dispositivo que recorre las diversas instancias comunicativas.

²²⁰ Bartra, Roger. *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*, Pre-textos, Madrid, 2007, 17-27.

²²¹ Varela, Francisco J. *Conocer las ciencias cognitivas : tendencias y perspectivas : cartografía de las ideas actuales*, Barcelona, Gedisa, 1990, p. 90.

La mayoría de los ademanes han sido configurados por la cultura para enfatizar, retratar, indicar y mantener el flujo de una conversación; el narrador acompaña su relato con emblemas e ilustradores mediante los que amplía el significado de lo que narra. Estas gestikulaciones matizan la palabra, añadiéndole una dimensión visual, y permiten que el lenguaje verbal sea capaz de articular lo que estaba más allá de sus posibilidades. Cualquier movimiento de alguna parte del cuerpo se convierte en representación sensible y simbólica capaz de desencadenar mundos visuales en las conciencias de las personas que concurren en el conversar. Por tanto, el gesto es la retórica primitiva del cuerpo cuya expresión posee características narrativas, dramáticas, epistemológicas, míticas y simbólicas unidas por un marco puramente visual. Con la implantación de la cultura moderna de la imagen, el gesto está liberando su visualidad de la represión a la que se había visto sometida por el texto y la palabra, de modo que en las estructuras de la comunicación actual la tangibilidad plausible del gesto revela un vínculo de lo real con lo digital, lo humano con la máquina y lo físico con lo virtual. Es decir, cuando operamos con las imágenes de una interfaz tecnológica de comunicación como la que ponen en marcha nuestros ordenadores personales, el cuerpo humano se despliega como una articulación semiótico-material que viene a deconstruir desde su misma raíz la epistemología clásica del sujeto/objeto, pues se trata de un cuerpo capaz de articularse con la técnica y con el mundo, sin necesidad por ello de renunciar a su sustrato orgánico. Entre el cuerpo y la máquina se establece una interacción recurrente cuyo gesto desencadena un modo de conocimiento intersubjetivo, es decir, se produce un acoplamiento estructural corporal que hace emerger un mundo compartido de significación.

La teórica norteamericana Donna Haraway, en su discurso feminista y socialista, nos apunta que "todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en una palabra, somos cyborgs"²²². Este nuevo estatuto ontológico propicia "una confusión de fronteras"²²³ entre el cuerpo humano y la técnica que no debemos entender en términos exclusivamente metafóricos, sino con una clara vertiente material, desarrollada a través de "las tecnologías de las comunicaciones y las biotecnologías". Todo debe entenderse desde el presupuesto de que "la frontera entre mito y herramienta, entre ins-

²²² Haraway, Donna. *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra (Feminismos), Madrid, 1995, p. 254.

²²³ "Las dicotomías entre la mente y el cuerpo, lo animal y lo humano, el organismo y la máquina, lo público y lo privado, la naturaleza y la cultura, los hombres y las mujeres, lo primitivo y lo civilizado están puestas ideológicamente en entredicho". Haraway, D. *Ciencia, Cyborgs y mujeres*. Op. cit. p., 279.

trumento y concepto (...) es permeable", y que ambos "se constituyen mutuamente" ²²⁴. En este sentido, la articulación del cuerpo humano con la máquina deja de ser entendida en términos de conflicto, invasión o suplantación: "La máquina no es una cosa que deba ser animada, trabajada y dominada, pues la máquina somos nosotros y, nuestros procesos, un aspecto de nuestra encarnación"²²⁵. Haraway asume que somos técnica, y que la técnica es parte de un nosotros sensiblemente ampliado a otras entidades y a ese mundo que ha dejado de ser "exterior"; desde este punto de vista, el ciborg supone el fin de la noción de sujeto individual: "El cyborg deshace radicalmente tanto la ontología del sujeto como la fenomenología del objeto"²²⁶. En los dispositivos audiovisuales de la comunicación contemporánea, estamos ante un caso muy particular de cyborg, resultante de la hibridación del cuerpo humano con las diversas tecnologías de la visión y de la imagen, una concepción del cuerpo que Villota Toyos denomina "imagen-cuerpo":

No tiene sentido ya hablar de un sujeto espectador y de un objeto imagen, sino más bien de una única imagen-cuerpo constituida de la articulación de ambos, espectador e imagen, con los propios procedimientos técnicos que sirven para concebir y registrar las imágenes, proyectarlas, retransmitirlas, o generarlas digitalmente²²⁷.

La interacción simbólica que cimienta las 'modernas' tecnologías de la imagen está posibilitando que a través del gesto 'técnico' y 'retórico' se produzca una articulación entre las imágenes y la figura del espectador que se ajusta perfectamente a la de un cyborg audiovisual. Por eso, para comprender el verdadero alcance de la interfaz, no podemos considerarla como una representación para ser contemplada, tal y como ocurría con los tradicionales medios de comunicación visual clausurada, sino como un espacio interactivo en el que, al igual que acontece durante el *jogo* de capoeira, el usuario/actante se une a la máquina en una especie de danza-lucha como un elemento concordante y disonante más, como un elemento dispuesto a efectuar su propia actuación, pero también dispuesto a dejarse llevar por la actuación de las demás instancias, todo ello con un fin determinado. El fundamento de este proceso oscilatorio lo encontramos en el pasaje fugaz que vin-

²²⁴ Haraway, D. *Ciencia, Cyborgs y mujeres*. Op. cit., p. 280.

²²⁵ Haraway, D. *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Op. cit., p. 309.

²²⁶ Colaizzi, Giulia. "De la aldea global al circuito integrado". *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte Universitat de Barcelona* nº 22, Barcelona, 1996, p. 243.

²²⁷ Villota Toyos, G. Villota Toyos, Gabriel. *Sujeto e imagen, entre la imagen del cuerpo y el cuerpo del espectador*. Op. cit. p. 472.

cula el momento real y el simbólico: la imagen mental. Pues el fenómeno visual e imaginativo que modula estos procesos de comunicación no podemos entenderlo como un ente aislado y estático, sino mediante las interconexiones que se establecen con otras imágenes y con otros actos de visión. Esto es posible porque las modernas interfaces digitales no están sólo constituidas por un *hardware* de circuitos electrónicos cuyo programa de funcionamiento ya está inscrito en sus propios elementos materiales, sino que comprenden también lo "inmaterial", es decir, los lenguajes formales, los algoritmos, los programas, en resumen, el *software* destinado a determinar como la computadora y sus periféricos van a operar, y que se puede programar de multitud de maneras diferentes para cumplir funciones teóricamente infinitas.

La interfaz que desencadenan dispositivos como los videojuegos de simulación o Internet se nos presenta como la plasmación de un gesto, que no es exactamente el gesto, sino el resultado del gesto que permite efectuar el gesto. Es decir, la interfaz se avanza al gesto en sí, a la acción performativa, estableciendo un terreno, una forma, en la que ese gesto alcanza la efectividad que buscaba. Podríamos decir que, como si se tratase de un *jogo* de capoeira, en el uso de la interfaz se produce un juego o lucha cuerpo a cuerpo con la máquina en la que a todos los gestos del usuario le corresponde el gesto complementario de la interfaz. Pero el resultado de esta sinergia no se corresponde de manera exacta con el acoplamiento de ambas gestualidades, sino que este entrelazo siempre se produce en un espacio distinto de aquel del que se partía, un espacio que sin embargo es adecuado a la intención de cada gestualidad. En otras palabras, a la música del cuerpo le corresponde la música de la interfaz; ambas musicalidades están destinadas a la comunicación, sólo que entre ellas se produce una serie de actividades aún más importantes que la simple transmisión de informaciones, a saber: las correspondientes gestiones de la información, de la comunicación y del conocimiento. Así pues, durante el conversar corporal que se desencadena en el *jogo* de capoeira, somos conscientes de las funciones comunicativas de nuestro cuerpo y las activamos expresamente para comunicar algo y, además, para comunicar que lo comunicamos. Asimismo, la interrelación que establecemos en la interfaz lingüístico-tecnológica no se trata simplemente de un puente neutro entre dos polos comunicacionales, sino de un camino que se traza sobre un territorio que se está explorando, de forma que el territorio queda modificado por el propio acto de la exploración. Es decir, como nos apunta Catalá, "mediante el uso de la interfaz se va produciendo un mapa, en cierta forma interminable, de un territorio que está en continua

modificación por el efecto que sobre el mismo ejerce la construcción del mapa”²²⁸. Por tanto, la desterritorialización de la figura del espectador en este tipo de dispositivos es un procedimiento que evidencia "una nueva noción de realidad - que ya no se puede identificar con lo que es visible, empíricamente perceptible o tangible - y de materialidad, que ya no puede querer decir fisicidad, sino consciencia de las determinaciones histórico-políticas e ideológicas (tecno-lingüísticas) que nos constituyen”²²⁹.

Los actuales sistemas tecnológicos de interacción visual ponen en marcha una interfaz comunicativa desencadenando un dispositivo que procura hacernos conscientes de la multiplicidad de significados posibles en una situación comunicacional dada, así que, además de permitirnos tomar conciencia de los mismos, nos comunica emocionalmente con ellos y, por tanto, nos ayuda a calibrar la importancia de estos significados a través de una simbolización emocional. No se trata de una emoción pasiva, sino de una emoción que surge de nuestra participación. Este fluir emotivo o movimiento del estado de ánimo está moderado, en buena medida, por las impresiones visuales y auditivas²³⁰ que poseemos de la realidad, de manera que es esta modulación sensorial la que nos indica, a cada instante, el dominio de acciones en que nos encontramos. Una emoción que la producimos nosotros mismos y que puede indicarnos que los usuarios de una interfaz son, de esta manera, a la vez intérpretes y público, artistas y audiencia, investigadores y aprendices. El ordenador personal nos ha permitido el almacenamiento virtual de la información como configuración electrónica, de modo que la información ya no queda encerrada en un soporte magnético o químico, como ocurría cuando se guardaba en la cinta cinematográfica o la cinta de vídeo, para crear imágenes que representaran la realidad imitando la tecnología orgánica de un aparato natural como el ojo. Las imágenes ya no tratan de imitar el mundo idealizado (de la filosofía, la matemática y la física clásica) por un observador externo como ocurría en el cine clásico, sino que se han convertido en un campo pictórico cuyos pixels son variables y pueden alterarse en cualquier momento. La virtualidad y la variabilidad que caracteriza la imagen anóptica de la interfaz nos permite que el operador pueda controlar el comportamiento de la imagen mediante el suyo propio. El campo pictó-

²²⁸ Català, J.M. *La imagen compleja*. Op. cit., p. 586.

²²⁹ Colaizzi, Giulia. *De la aldea global al circuito integrado*. Op. cit., p. 243.

²³⁰ No podemos olvidar que a pesar de su fundamentación visual, las emociones presentan propiedades formales análogas correspondientes al comportamiento auditivo. Sería un error considerar que ambos procesos sensitivos se desarrollan en paralelo y que su unión proviene de una simple suma. Tenemos que valorar lo audiovisual como un fenómeno concreto distinto de los otros dos.

rico se ha convertido en un sistema de imágenes que pueden reaccionar al movimiento de un observador que forma parte del sistema que observa, o sea, que el sujeto operador y la imagen interactiva convergen en una nueva síntesis de movimientos dentro del laberinto de la imagen digital. Chris Dodge²³¹ nos lo demuestra en su instalación interactiva “The Winds that Wash the Seas” (1994-95), que permite al observador soplar contra la pantalla del monitor y alterar la imagen según la dirección y fuerza de su aliento, mientras un segundo participante puede interactuar moviendo su mano en el agua.

Puede parecernos exagerado atribuir estas propiedades a las interfaces comunicativas con las que nos manejamos actualmente en nuestra cotidianidad, pues su diseño ergonómico y praxémico está todavía en un nivel de desarrollo elemental cargado de factores técnico-funcionales que no sólo complican la relación del hombre con la máquina, sino que también son el origen/ la causa de una patología que entraña disfunciones del aparato ocular (visión borrosa, visión doble, fobia a la luz o lagrimeo, sequedad, ojos rojos, pesadez y dolor ocular), problemas musco-esqueléticos (tendinitis, contracturas, síndrome del túnel carpiano, fatiga muscular, rigidez y dolor de hombros, cuello, espalda, brazos, muñecas y mano), cutáneas (picor e hinchazón en la cara, micosis) o trastornos psíquicos (ansiedad, stress, cefaleas, náuseas, mareos, vértigo). En este sentido, hemos de señalar que si el actual ordenador personal vino a sustituir los gigantes ordenadores que tenían que ser operados por varias personas, Peter Weibel²³² nos aventura una próxima transición computacional impulsada principalmente por la transición de la tecnología electrónica a la nanotecnología y de la microelectrónica a la nanoelectrónica, que al reconciliar lo óptico y lo háptico aportará una mayor funcionalidad conductal, estableciendo un nuevo modelo kinésico. Esta nueva tecnología se apoyará en una revolución de los materiales que conllevará una desconstrucción física, técnica y social del aparato técnico de la imagen. El cambio de la óptica refractaria por la óptica difractiva y la innovación que aporta la imagen indexada (que se define a través de una relación material y física entre el signo y el objeto) son el inicio de esta nueva materialidad de la imagen, que vendrá a sustituir el mundo ilusionista de las simulaciones informáticas en tres dimensiones. Mientras tanto, llega la era de la tecnología tranquila y de la computación ubicua, que aparentemente nos investirá de multitud de microordenadores para librarnos de estas rémoras,

²³¹ Véase: <http://on1.zkm.de/zkm/e/werke/TheWindsthatWashtheSeas>

²³² Véase: Weibel, Peter. “La imagen inteligente: ¿Neurocinema o cinema cuantico?” *Média Art Prospect UNESCO*, Digi Arts y Mecad/Media Center d’art y Disseny de ESDI, Barcelona, 2004. Extraído el 20 de Agosto de 2009 desde: www.pucsp.br/~gb/texts/La%20imagen%20inteligente.pdf

pero que inevitablemente acarreará otros lastres circunstanciales que corroborarán la propia ambivalencia de los seres humanos. Lo que sí podemos asegurar es que una interfaz interactiva como la que ponen en marcha los actuales videojuegos de inmersión, al incorporar un movimiento constante y una multiplicidad de transformaciones de todas las partes actantes, nos hace vislumbrar la efectiva posibilidad de desarrollar una interfaz comunicativa que, dentro de un marco de reflexión, albergue capacidades tan complejas como las que vengo tratando de describir de forma ideal.

Para concluir, diremos que la interfaz se manifiesta como una red cognitiva de interacciones cuyo carácter enactivo urde un espacio donde se articulan el usuario, el utensilio y una tarea o función comunicativa. Los gestos inscritos en las interfaces propulsan una constante apertura de espacios a la vez significantes y significativos, que nos obliga a realizar un ejercicio de reflexión para resolver la tensión que genera ese vacío. Una acción parecida a la que se desata durante el *jogo* de capoeira donde cada embestida corporal es respondida con su *negaça* de contraataque, de tal manera que a través del significado abstracto de los gestos, los cuerpos transitan por una dimensión abierta-cerrada estableciendo una dinámica que procede a construir formas y estructuras reflexivas. O sea, lo que venimos a decir es que la interfaz visual de comunicación que se articula mediante los computadores personales produce espacios hermenéuticos, que derivan de las latencias retóricas propuestas por el propio interfaz como resultado de la interacción entre usuario y programa o entre dos o más usuarios interconectados. La interfaz hace visibles los pliegues de la imaginación del usuario, que a su vez acompaña y se ve acompañado por los pliegues de la interfaz, formándose un espacio imaginario que se encuentra situado a la vez dentro y fuera de la mente del actante-operador. Este punto nodal donde se entrelazan lo virtual y el devenir es al mismo tiempo subjetivo y objetivo, y da lugar a una nueva naturaleza de la imagen que genera también un nuevo régimen de discursividad y por tanto, de saber. Es decir, el traslado del orden representativo hacia un nuevo régimen de lo visible nos lleva asumir epistemológicamente la redistribución fundamental de las posiciones y de las funciones de la imagen, suscitando un orden de relaciones inéditas entre el cuerpo, la materialidad y lo artificial. Y por medio de esta compleja articulación cognoscitiva, que es una mezcla de significado estético y científico, se favorece la realización de una determinada acción comunicativa.

6.3. Capoeira e hipertexto multimedia: formas epistémicas y estructuras reflexivas del espacio-tiempo.

*El tiempo, el espacio y la causalidad son como
el cristal a través del cual se ve lo absoluto...
En lo absoluto no hay ni tiempo,
ni espacio, ni causalidad.*

Swami Vivekananda.

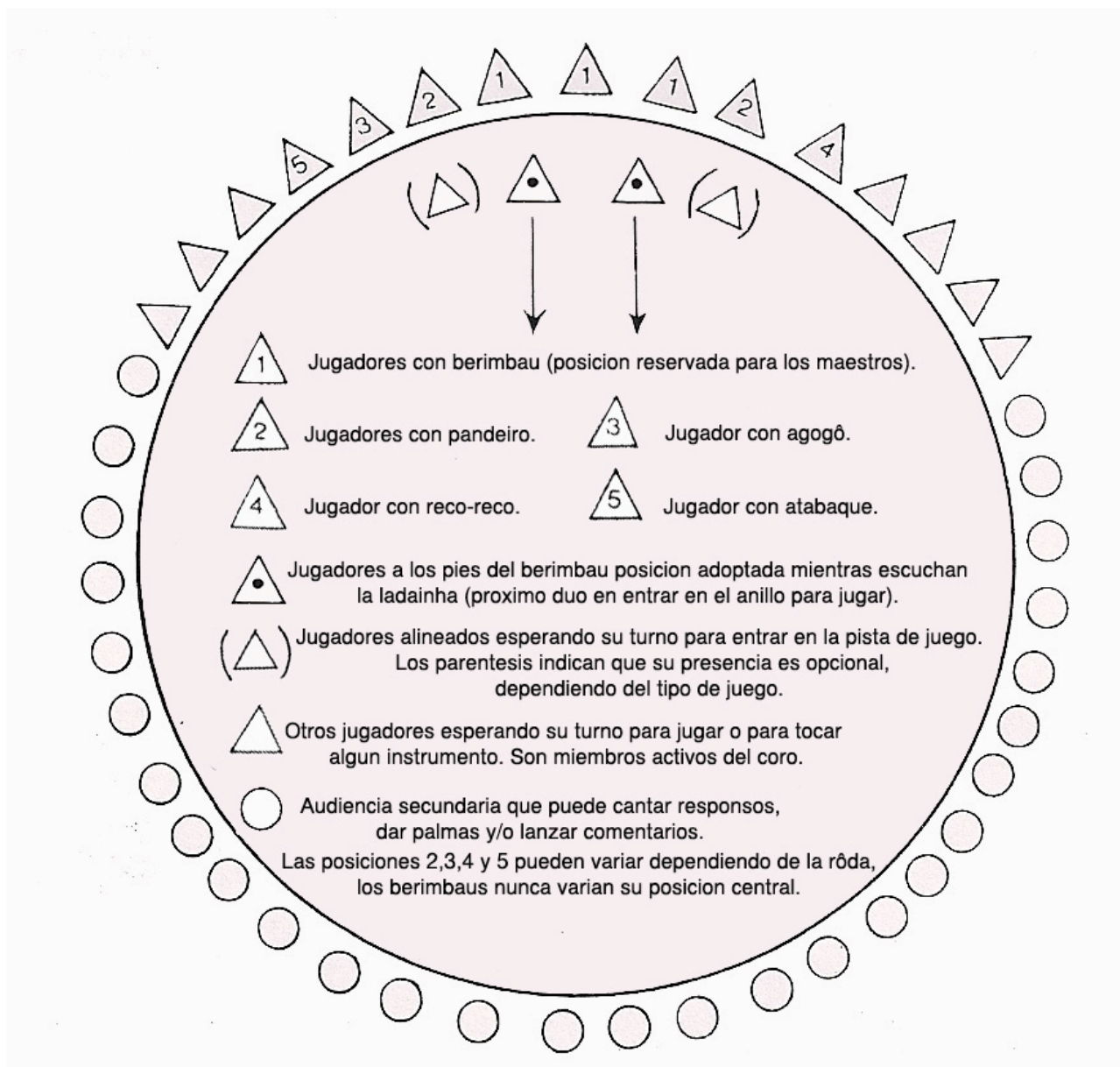
Nada sino el instante me conoce.
Fernando Pessoa.

Todo fluye nada permanece.
Heraclito

Capoeira circular.

La Capoeira siempre se juega en parejas y dentro de un círculo que unas veces está marcado en el suelo y otras veces simplemente formado por los participantes de la *roda*. En la figura siguiente, se reproduce la distribución típica de una *roda* de Capoeira con fundamento tradicional; en este diagrama se distinguen dos tipos de asistentes que, junto a los miembros de la batería musical, confeccionan una circunferencia alrededor de la pareja que está desplegando el diálogo físico. El público o audiencia principal son todos los camaradas jugadores que tendrán su turno para entrar en el círculo, mientras que la audiencia secundaria son normalmente sólo espectadores interesados en apreciar los sucesos que acontecen durante el transcurrir de la *roda*. Esto significa que cualquier *jogo* físico estará siendo evaluado y apoyado tanto por expertos como por transeúntes. Sólo los potenciales participantes del *jogo* tienen derecho a tocar instrumentos o a comenzar con su canto una canción que, por su ascendencia en la *roda*, puede variar el aspecto del tipo de juego que se representa; es también de su responsabilidad crear una atmósfera adecuada para mantener una fluida circularidad que conduzca a la excelencia en los diversos juegos. Pero esto no significa que los espectadores secundarios sean pasivos, pues estos tienen permiso para gritar comentarios, acompañar con palmadas el ritmo de la música, y si conocen las canciones, participar del coro que comenta y dirige la acción

representada. En este sentido, Christine Nicole Zonzon²³³ nos señala que los maestros de Capoeira reafirman regular y públicamente su estatuto de eternos aprendices. Para ellos, cada experiencia de *jogo* se configura como una oportunidad de desarrollar una comprensión más, un conocimiento; no importa cual sea el nivel de experiencia del capoeirista, pues cada *jogo* es una nueva interacción, una actuación singular que se constituye siempre como una ocasión de aprendizaje.



Como en todo tipo de conversación en movimiento, el diálogo físico, mental y sensorial que despliegan los *jogadores* en la *roda* puede ser desde agresivo hasta indiferente,

²³³ Zonzon, Christine Nicole. *A roda de Capoeira Angola. Os sentidos em jogo*. Tesina de maestría no publicada. Orientada por el Prof. Dr. Milton Araújo Moura, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador de Bahía, 2007, p.31

pero siempre va a estar marcado por la improvisación de movimientos con la que los *jogadores* responden a cada situación que se les plantea. Estos movimientos son rituales y ritmo-dependientes, es decir, se tienen que ajustar al ritmo/melodía que toca la orquesta de *berimbaus* y obedecer las pautas tradicionales que rigen cada estilo ritual. En la *roda* de capoeira el acto de *jogar* se realiza en cada movimiento, y a través de las posibilidades concretas de acción se quiebran las evidencias y se suscitan respuestas inusitadas mediante invenciones continuas. Un proceso de concienciación colectiva que, por medio de conexiones con universos heterogéneos, articula diferentes procesos históricos emergiendo así una fractura causal que nos abre infinitas posibilidades en innumerables direcciones. La cinemática de los movimientos corporales debe ser circular, o sea, que pasa por girar en torno al centro de gravedad del compañero para que, al escapar de su ataque, contornando su flanco, se pueda procurar un punto frágil o de abertura en su guardia. Pero la acción circular de estos movimientos no queda restringida a un mero dato mecánico, sino que alcanza una mayor dimensión, pues nos remite a una noción del tiempo desde la perspectiva de la circularidad.

En la *roda*, el círculo del tiempo se clausura; una articulación de sus instancias - presente, pasado, futuro - se contrapone e intenta superar la lógica de la linealidad temporal que impera en Occidente. En este sentido, la capoeira apunta hacia la postura del filósofo alemán Martín Heidegger, cuya contribución busca comprender la noción del tiempo, alejándose de la perspectiva tradicional que la establece como una secuencia rectilínea de acontecimientos. Es decir, que el tiempo no debe ser pensado como una agrupación de “partes” aisladas: presente, pasado, futuro, sino al contrario: como una unidad centrífuga que en un movimiento excéntrico se temporaliza. Afirma Heidegger²³⁴ que el presente, en cuanto actualidad de lo que es, está necesariamente en continua tensión con el pasado, o sea, el presente es traspasado por el pasado que lo fuerza a actualizarse. Y, en ese insistir de lo que todavía vigora en el presente, se abre el horizonte a ser ultrapasado en el porvenir. Dicho de otro modo, la proyección del futuro, al acontecer en el presente traspasado por el pasado, se realiza en un nuevo presente que, a su vez, será nuevamente determinado por el vigor de haber sido y, en esa tensión, abrirá una nueva proyección de posibilidades futuras, y así sucesivamente.

²³⁴ Heidegger, Martin. *Ser e tempo*. Vozes, Petrópolis, 1995. Citado en Abib, P. “Roda de Capoeira Angola e a força do canto dos poetas”. *Uma abordagem sobre a noção da circularidade do tempo*. *Sociedade e cultura*, Vol. 5, nº 1, 2002, p, 84.

La capoeira encara la concepción del tiempo desde una óptica circular donde el pasado, el presente y el futuro forman una unidad que, siguiendo con Heidegger, fue asolada cuando la metafísica de Platón y Aristóteles aplican una lógica lineal como única posibilidad de pensar y concebir el tiempo. El tiempo de la capoeira es el puro instante infinitamente dividido e huido de la ocasión. Si nos detenemos en la mitología griega²³⁵, la capoeira no se corresponde con Chronos, dios de la muerte de todo lo finito para ser él infinito, dios que castra al padre y engulle al hijo para que permanezca su poder y así conserve su eternidad. La capoeira tiende a remitirnos hacia la figura de Aión: dios de la vejez y de la eterna juventud, de un futuro y un pasado liberados de la tiranía del presente, a veces representado como un ouroboro que nos remite hacia el eterno retorno. Pero estas figuras son dos grandes divinidades, dos eternidades, dos absolutos colocados en el panteón olímpico. La capoeira encuentra su correspondencia más adecuada en la figura de Kairós, demonio fugaz que aparece como inspiración y nos lleva a otra dimensión: hay que encontrarlo y cogerlo en el instante justo o se nos escapará. Es un *tiempo* pero también un *lugar*, un lugar-tiempo donde se nos arrebató de Kronos y se nos sitúa en Aión. Kairós es una ocasión oportuna, un momento único e irrepetible que no es presente sino que nos sobrevuela: *siempre está por llegar y siempre ya ha pasado*. Quien quiere alcanzarlo debe abandonar todas las estrategias de la fuerza para hacerse tan ondulante como la vida y ser capaz de encontrar en el punto de desequilibrio el glorioso instante de la potencia. Su fugacidad y su capacidad de unir dos mundos en un sólo instante eran representadas como un joven mozo que se mantenía en la punta de unos pies alados sobre la esfera del mundo en un equilibrio mágico.



²³⁵Núñez, Amanda. "Los pliegues del tiempo: Kronos, Aión y Kairós". *Paperback: Publicación electrónica sobre arte, diseño y educación*. N.º 4, Abril, 2007. Extraído el 10 de Septiembre de 2009 desde: <http://www.paperback.es/2007edicion/04paper/home.htm>

La capoeira, podemos definirla como una representación del ‘Acontecimiento’, cuya dinámica violenta la normalidad de Kronos, haciendo que se manifieste el tiempo puro o Aión. Una representación donde la continua transformación de los fundamentos de ataque y defensa que practican los *jogadores* en el anillo central se conjuga con la interacción recurrente de los cantos y con la mirada participativa de los componentes en la *roda*. De este modo, se conforma un espacio alegórico cuyos pliegues destilan una narrativa ondulante que conlleva una ruptura del tiempo convencional asociado a los conceptos de principio y fin. Es decir, la acción reflexiva que se desencadena en el acontecer de una *roda* de capoeira responde a un proceso ontológico transversal entre los actantes que efectúan la interacción corporal y el resto de fuerzas que participan directa o indirectamente de la *roda*. Eugenia Balcells, en su instalación multimedia “*roda do tempo*”²³⁶, incorpora parte de estos preceptos para plantear una reflexión sobre el tiempo cíclico de la naturaleza, el tiempo lineal de la historia, el tiempo subjetivo, el tiempo imaginario, la no existencia de tiempo, la coexistencia de todos los tiempos. Mediante un conjunto de ruedas móviles compuestas por una serie de objetos cotidianos suspendidos en espiral y la proyección de sus sombras sobre diagramas y textos relacionados con el tiempo, la artista de Barcelona trata de evocar un reloj de todas las cosas sin categorías ni divisiones, un otro tiempo donde los objetos marquen las horas.

La dinámica ritual de la capoeira es una conceptualización del tiempo complejo. En su devenir, suscita un movimiento fluido de formas cuyos trazos configuran hologramas que se entrelazan con el conjunto de referentes simbólicos para formar el imaginario social de los que participan o asisten. Estamos ante una manifestación que conjunta pasado y futuro, al tiempo que expresa determinadas tensiones sociales; una narrativa fluctuante tejida mediante transformaciones discursivas que dan lugar a categorías simbólicas que sólo llegan a estabilizarse en el ámbito también fluido de un imaginario social en continua transformación. La capoeira, por tanto, es una forma temporal compleja cuya expresión supone un impulso dialéctico-reflexivo de todas las partes que la componen. Estas capas sedimentarias promueven un modo de conocimiento que ya no se corresponde con ninguna de las unidades aisladas, sino que está constituido por una cierta red que entrecruza las diversas fracciones o estratos. Así pues, estamos ante una disposición del saber donde el computo estructural del conjunto traza un mapa epistémico que, a su vez, proyecta

²³⁶ Instalación presentada en el Centro Cultural Banco do Brasil de Río de Janeiro en el año 2001.
<http://www.eugeniabalcells.com/instalaciones/roda/content.html>

una influencia determinante sobre el mismo conjunto y sus partes o fragmentos. Esta fenomenología de la capoeira nos sirve para anunciar tanto el principio expresivo-reflexivo, como las conexiones transversales y multidimensionales que sustentan las formas hipertextuales y multimediáticas desarrolladas en los nuevos modos visuales de expresión comunicativa. La estética cognoscitiva de estos nuevos medios, desde las instalaciones hasta internet, se fundamenta en una experiencia reflexiva que configura formas espacio-temporales complejas, o sea, esta nueva experiencia sobre el espacio y el tiempo ya no viene delimitada por un espacio indiferente de la realidad, sino que son la materia que utilizan las nuevas representaciones para reflexionar sobre el fundamento mismo de lo real.

Sobre la complejidad del tiempo en la imagen(es).

La historia tradicional de la representación ha adoptado un planteamiento teleológico para tratar que entendamos las imágenes desde los presupuestos de una linealidad causal del tiempo. Esta disposición nos obliga a considerar las imágenes como una simple reproducción y a catalogarlas dentro de una escala progresiva de desarrollo técnico que se irá depurando hasta consumir una copia perfecta de las coordenadas de lo real. Pero sería ingenuo aceptar, sin más, que la representación visual del tiempo depende del grado de evolución técnico alcanzado en una determinada etapa de la evolución iconográfica, pues esto supondría aprobar una interpretación superficial de la fenomenología temporal de la imagen que nos impediría comprender la temporalidad potencial que albergan cada uno de sus pliegues. Pues la descomposición de la proverbial superficie exterior de las imágenes no se agota en las dimensiones de longitud y altura, sino que además poseen una profundidad que se desdobra hacia el fondo objetivo de la imagen y hacia su interior conceptual, hacia su exterior objetivo y hacia el espectador. Esta condición, a la vez tridimensional y radial de las imágenes, es lo que Deleuze denominó 'imágenes-cristal', y está constituida por la operación más fundamental de un tiempo no cronológico que brota como escisión y desdoblamiento: "el cristal no deja de intercambiar las dos imágenes distintas que lo constituyen, la imagen actual del presente que pasa y la imagen virtual del pasado que se conserva: distintas y, sin embargo, indiscernibles y más indiscernibles cuanto más distintas, pues no se sabe cuál es una y cuál es otra."²³⁷ De modo que la complejidad de los elementos que conforman la expresión icónica es una acumulación de

²³⁷ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2*. Op. cit., p. 114.

experiencias que vienen a simbolizar un tiempo transitorio que convierte a la imagen en la representación más próxima y genuina de una realidad social mediada por multitud de factores.

Las imágenes detentan en sus formas una magnitud simbólica de articulación topofigurativa de la que se destila un concepto temporal oscilante. En este sentido, los teóricos de la psicología de la Gestalt, basándose en el principio de autorrealización dinámica y espontánea de los procesos orgánicos, elaboran unas propuestas en relación con la percepción visual, donde postulan que las formas nacen de la organización, ordenación, o agrupación por el sujeto de los estímulos que se les presentan, y que llegan a ser recibidas



como totalidades o conjuntos según el principio perceptivo de pregnancia. Así, mediante la observación de las formas que configuran una superficie plástica, se instaura una modulación rítmica que establece un punto de encuentro entre el espacio y el tiempo. Pues este ritmo interno propio que se desencadena en la imagen relaciona un tiempo visual-pulsional instantáneo con un tiempo externo-referencial ligado a aquello que representa la imagen. El tiempo de la imagen fija no es homogéneo ni ordenado, ni irreversible; no puede entenderse como un tiempo secuencial que observa el presente como un acto potencial y concluido. En la

imagen, este tiempo es cadenciado y compasado, un ritmo derivado de su profundidad que es una condición perceptual, ya que no puede aparecer en nuestra mente “ni aislado, ni acompañado por un objeto inmutable, sino que se presenta siempre mediante una sucesión perceptible de objetos mutantes”²³⁸. Por ello, las imágenes no son discursos estáticos que nos remiten a una determinada temporalidad existencial, sino que el conjunto de relaciones dialécticas que desencadenan sus formas hacen que de su expresión se desprenda un tiempo estético. Esto viene a significar que las imágenes a la vez que convierten el tiempo en un aspecto formal, también se están constituyendo en una forma temporal.

²³⁸ Hume, David. *Tratado de la naturaleza humana*. Vols. I y II, Editorial Editora Nacional, Madrid, 1981, p. 129. Apud. Rekalde, Josu. *Video: Un Soporte temporal para el arte*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 1995, p., 27.

Cada imagen es un elemento formal que reúne diversos segmentos en un conjunto unitario por obra de un proceso cognitivo, psicológico, estético y cultural. De tal manera que la expresión visual que proyectan las imágenes viene cortejada de unas visualidades retóricas que suscitan un proceso dialéctico donde las temporalidades se entrecruzan, generando una dinámica de transfiguración de su propia identidad narrativa. En este sentido, y desde un punto de vista hermenéutico de la interpretación de la experiencia literaria, Ricoeur nos anunciaba que todo texto:

Es una mediación entre el hombre y el mundo, entre el hombre y el hombre, entre el hombre y él mismo. La mediación entre el hombre y el mundo es lo que se denomina *referencialidad*; la mediación entre el hombre y el hombre es la *comunicabilidad*; la mediación entre el hombre y él mismo es la *comprensión de sí* ²³⁹.

Esta apreciación nos sirve para vislumbrar como las formas fluidas de la imagen constituyen un espacio de implicaciones e interpelaciones que definen las posibilidades de una comunicación discursiva. El funcionamiento de este tipo de discursos, en la situación post-clásica que actualmente nos encontramos, radica en comprender que el carácter que articula los fundamentos espacio-temporales se convierte en operativo justamente por haber tomado consciencia de su esencial complejidad. Esta disposición implica romper con la noción de un flujo de tiempo lineal y consecuente, alrededor del que se desarrolla una estética de carácter exclusivamente mimético que intenta reproducir unas unidades temporales que sólo existen en una concepción ideal, para pasar a asimilar formalmente un tiempo diverso e interrelacionado de forma compleja.

Antes de que el realismo tratase de encapsular el tiempo en la imagen perfecta mediante un proceso puramente intelectual, los antiguos procedimientos de representación de la imagen fija habían buscado incluir en la misma distintos momentos de un conjunto temporal. La tradición iconográfica, casi siempre de un modo simbólico, había tratado de alegorizar el movimiento temporal en el que se hallan sumergidas las vivencias humanas; de esta manera, el espacio formal de representación de la imagen fija se veía modificado por la inserción inanimada del tiempo. Esta fenomenología temporal de la imagen se verá transmutada cuando la imagen técnica, por medio del movimiento, introduce el factor tiempo en la representación visual. Así, cuando las tecnologías fabricadoras y reproductoras

²³⁹ Ricoeur, Paul. *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades*. Editorial Docencia, Buenos Aires, 1984, p., 51.

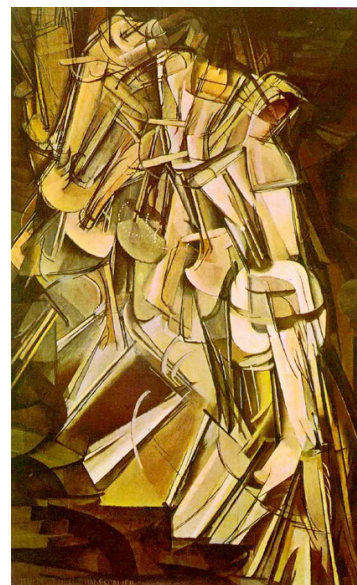
ras de imágenes separaron el proceso de creación visual de la mano humana para automatizarlo, disgregaron las imágenes en dos partes: una física y objetiva, la otra virtual y subjetiva. Entre este par de imágenes, los artilugios visuales establecen una coyuntura que proporciona el procedimiento fundamental de la creación de movimiento, una ilusión óptico-cinética que, analizada desde la fisiología de la percepción visual humana, Abraham Moles denomina como Muestreo Subliminal: “una serie de imágenes fijas, tomadas de la realidad y presentadas en una ventana temporal adecuada, reproducen el movimiento”²⁴⁰. Pero este muestreo o frecuencia de fusión es imperceptible, pues el estímulo discontinuo se transforma en una percepción de luz continua y estable por medio del procesamiento neural de la información, ya que la frecuencia de imágenes exhibida es superior al umbral de separación temporal del ojo humano. Este canal dinámico proporciona al espectador una “experiencia vicaria”, pues hace participar al observador de un cierto número de elementos creativos de la situación.

La producción de la imagen cinematográfica es el prototipo perfecto de esta nueva fenomenología, pero los denominados juguetes ópticos que precedieron al invento del cine ya constituían una verdadera genealogía técnica de la imagen en movimiento. Inventos como el taumatropo, el praxinoscopio, el fenantiscopio o el zootropo sintetizan la técnica básica de la reproducción del movimiento, pues en su base circular interior se inserta una retahíla de imágenes, que son producto de la descomposición de un determinado icono en una serie de momentos del mismo, y cuando se hace girar esta circunferencia aparece una imagen global móvil. En otras palabras, estos dispositivos recomponen las unidades fragmentadas que, al reaparecer juntas, lo hacen provistas de una cualidad de la que antes carecían: el movimiento. Cuando en el cinematógrafo esta imagen en movimiento se reconvierte en un tiempo lineal y unidimensional para presentarse como una parte integrante e indivisible de la realidad, o sea, como un espacio imbuido de transparencia que trata de confundirse con la existencia, se está ocultando la novedad visual del tiempo móvil que la técnica ha puesto de manifiesto. Es decir, en el momento en que la imagen virtual paulatinamente va disolviendo la imagen primaria material-fragmentada en una ‘temporalidad’ ligada al movimiento, se está manifestando una representación falsa del tiempo, pues estamos ante una imagen ligada a posiciones espaciales inamovibles, pero que paradójicamente constituyen la esencia misma de la imagen móvil. Por eso, aunque el origen de la imagen en movimiento está en la invariabilidad de los fotogramas,

²⁴⁰ Moles, Abraham. (Et. al.). *La comunicación y los mass media*. Ed. El Mensajero, Bilbao, 1974, p. 352.

a través de la dinamización de los dispositivos internos del aparato cinematográfico el resultado final se aviene aquello que Deleuze califica como imagen-movimiento²⁴¹: “un corte móvil y no un corte inmóvil + movimiento abstracto”. Esto debe dejarnos claro que la reproducción del movimiento que nos ofrece la imagen cinética no debe confundirse con la representación temporal, pues como venimos aclarando, el tiempo ya está inscrito como concepto en la propia imagen.

En este punto, podemos afirmar que la forma en que la imagen cinematográfica y la imagen pictórica tradicional representan el tiempo como concepto es antitética pero a la vez equiparable, puesto que ninguna de las dos parece reflejar en la proverbial exterioridad de su capa superficial el profundo problema que albergan en su interior: mientras en la primera el movimiento externo se encarga de enmascarar una inmovilidad interna, en la segunda la fijeza externa oculta un movimiento potencial interno. Marcel Duchamp, Giacomo Balla y otros representantes asociados al movimiento artístico de vanguardia futurista, desarrollarán una veta intermedia entre ambas representaciones para captar la auténtica dimensión fenomenológica de una imagen-movimiento. En imágenes como “Desnudo bajando la escalera” (1912) o “Dinamismo de perro con correa” (1912), surge una dialéctica entre movimiento/inmovilidad y entre imagen fija/representación del movimiento. De manera abstracta, aparecen unidas las dos visualidades que la técnica cinematográfica había separado y ocultado de forma pretendidamente definitiva: la condición fragmentaria de la imagen-movimiento. En estas obras se deja de percibir la realidad de forma homogénea porque ha desapare-



cido la posibilidad del tiempo como un eje unificador que aglutina todos los espacios posibles en un único fluir indiferente. Son imágenes que configuran los primeros síntomas de un proceso que, como veremos más adelante, acabará desembocando en una fenomenología de la imagen donde las formas temporales serán ya plenamente reflexivas.

Para concluir, hemos de señalar que la fenomenología tem-

²⁴¹ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento, estudios sobre cine 1*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1983, p.15.

poral de las imágenes no se agota en la propia duración que forma parte de las mismas cuando están en movimiento, ni en la floración del tiempo intrínseco de los fenómenos. Didi Hubermann nos revela que también es necesario considerar el tiempo histórico-anacrónico de las imágenes para comprender que no están solamente nutridas de componentes adscritos al *Zeitgeist* en el que se produce, sino que en ellas brotan una serie de temporalidades distintas: “una combinación de múltiples pensamientos separados en el tiempo”²⁴². Las imágenes, por tanto, deben exponerse a un ejercicio de hermenéutica mediante el que se pueda extraer no sólo las nociones que tienen que ver con el momento histórico en que fueron producidas, sino también aquellos elementos visuales contemporáneos al espectador que, estando presentes en la imagen desde su concepción, esbozan síntomas del futuro.

Estructuras narrativas y tiempo no lineal.

La propuesta espacio-temporal que se desdobra durante una *roda* de capoeira puede entenderse como un recurso narrativo fluctuante que está ligado a las estructuras no lineales que se hacen presentes en la comunicación humana desde la antigüedad. Desde



las más arcaicas representaciones gráficas como las que se observan en las cuevas de Lascaux y Altamira, en los misteriosos jeroglíficos egipcios, en los granos decorados de la cultura peruana Mochica, en los cinturones wampum de los indígenas Iroqueses, en las conchas grabadas de los nigerianos Yoruba, en el Phaestos Minoico de la isla de Creta...etc., se nota una inclinación por emular el sentimiento-pensamiento humano y su multiplicidad de posibilidades de interrelación y conexión. Es decir, los primeros intentos por contar

historias están muy ligados a las formas vibratorias de la imagen y no obedecen en absoluto a las simples e inflexibles estructuras lingüísticas de linealidad temporal que nos pro-

²⁴² Didi-Hubermann, Georges, *Devant le temps*. Les Éditions de Minuit, París, 2000, p.,19. citado en Català, J.M. *La imagen compleja*. Op. cit. p. 143.

ponen las narrativas clásicas²⁴³. En estas imágenes pre-históricas, el tiempo viene expresado formalmente, puesto que la visualización de la expresión rítmica y de los ensamblajes que desprenden sus formas fluidas nos permite también percibirlas como un conjunto asilado del tiempo vivido. Esta idea compleja del tiempo no se comenzará a desarrollar hasta mediados del siglo XIX, pues es a partir de este momento que las condiciones socio-culturales y los nuevos procesos de comunicación incitan a que desde varias vertientes del arte, la ciencia y la tecnología se empiecen analizar fenómenos como la memoria, lo no lineal, lo múltiple y el caos.

En su análisis de las estructuras narrativas no lineales, Carmen Gil Vrolijk nos explica que en esta época, con el crecimiento de las ciudades y la aparición de la cultura metropolitana, los sistemas de desplazamiento y comunicación producen un cambio radical en el pensamiento y en los valores estéticos del hombre: “La ciudad crece y se retuerce absorbiendo al hombre en el proceso, se hacen necesarios los mapas y los trazos para desplazarse en esta nueva estructura donde cada hombre dibuja su camino, un camino propio que ningún otro hombre caminará con los mismos pies ni verá con los mismos ojos”²⁴⁴. De este modo, las estructuras no lineales se trasladan a la mente humana convirtiéndose en parte de su diario acontecer. Asimismo, en esta época, con la revolución industrial se produce un masivo desarrollo de máquinas y mecanismos que desde su operatividad ponen al servicio del usuario no sólo una finalidad técnica, sino también una comprensión de la producción de significados y su temporalidad. La máquina, al ponerse en movimiento, activa una conjunción entre el interior y el exterior que da paso a una nueva dimensión espacial, pues el movimiento de sus elementos internos repercute en la estabilidad visible de su superficie, de modo que sobre su forma surge un nuevo contorno inestable y transitorio que en lugar de fundamentarse en un espacio estático, lo hace en un tiempo móvil. La equiparación de este fenómeno nos lleva a constatar que las representaciones tecnológicas presentan una dualidad similar a la descubierta en las imáge-

²⁴³ En Occidente las estructuras literarias de linealidad se dan por sentadas desde que la imprenta de Gutenberg masificase lentamente la producción de libros unificando su estructura física y haciendo casi imposible su innovación en cuanto a forma. Pero no podemos olvidar que hasta ese momento, los hebreos habían utilizado en el Talmud recursos no lineales para la codificación de sus leyes, un sistema que les permitió actualizar constantemente sus registros en una época en la que no existían segundas ediciones. Asimismo, en la edad media, con los manuscritos de los monjes y la posterior aparición de lo que se conoce como palimpsesto, aparecería una metáfora de los textos que se transforman con el transcurrir del tiempo.

²⁴⁴ Gil Vrolijk, Carmen. Estructuras no lineales en la narrativa (literatura, cine y medios electrónicos). Tesina de maestría no publicada dirigida por el Prof. Dr. Cristo Rafael Figueroa. Pontificia Universidad Javeriana Facultad de Ciencias Sociales Departamento de Literatura, Bogotá, Marzo, 2002, p. 28.

nes, aunque de carácter opuesto. En ambos casos existe una determinada propuesta estética, así como un planteamiento de diversos problemas visuales, pues las imágenes de la técnica, aparte de su función concreta en el campo de la ingeniería industrial, se inscriben en la historia de la imagen y, por tanto, están relacionadas con la fenomenología general de la representación y su modo de conocimiento. Sigfried Giedion elabora una propuesta que nos puede ayudar a comprender la viabilidad de este planteamiento. En su obra “La mecanización toma el mando”²⁴⁵, se interesa por explicar problemas técnicos a través del arte y, para ello, esboza las relaciones visuales que pueden establecerse entre diseño y técnica, especialmente en la profusión de ilustraciones de todo tipo que enriquecen el texto. Como ya hemos avanzado, las imágenes no se componen simplemente de una superficie externa, sino que ésta es el resultado de una serie de articulaciones internas. Un claro ejemplo de esta fenomenología lo encontramos en los cómic, puesto que en sus páginas se forma una estructura visual amplia que está en constante tensión con respecto a cada una de las unidades o viñetas que la constituyen. Los cómic se componen siempre de esta dialéctica entre lo local y lo global, entre ritmos particulares y ritmos ampliados que nos sitúa ya en una indudable complejidad espacio-temporal. Pero será con la irrupción del cinematógrafo cuando surja una situación técnica que ponga de manifiesto una nueva distribución de la tríada movimiento-duración-tiempo en las propuestas y estructuras visuales. El funcionamiento de este dispositivo plantea una aparente desproblematización del tiempo, puesto que a la vez que representa una determinada realidad, se pertrecha como garante de esa misma concepción; sin embargo, lo que con esta tecnología se desencadena es una nueva concepción cultural del tiempo mucho más compleja y problemática, que nos permite pensar como los tiempos están mezclados y son complejos. De tal manera es así, que desde diversos ámbitos estético-científicos surge un interés por aproximarse y trabajar con esa temporalidad como una herramienta conceptual.

En los albores del siglo XX, las posibilidades expresivas de este tiempo complejo se vendrán a desarrollar rápidamente. Freud acababa de elaborar su idea del inconsciente, que convertía la identidad en un acarreo de temporalidades, y desde las manifestaciones literarias se cuestionará el significado y la validez del lenguaje, estableciéndose nuevos métodos de composición para expresar esta categoría conceptual. Guillaume Apollinaire desarrollará una versión moderna de los caligramas, al relacionar la disposición tipográfica con la formalización del tiempo. En estos poemas visuales, el tiempo del relato se vi-

²⁴⁵ Giedion, Sigfried. *La mecanización toma el mando*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1978.

sualiza y da forma visual al mismo de acuerdo a las presiones que ejercen sobre él los significados, o sea, el relato se convierte en una figura que dibuja sobre la página una alegoría visual del conjunto complejo que ella gestiona. No obstante, será en la extensa novela de Marcel Proust²⁴⁶ “En busca del tiempo perdido”²⁴⁷ donde la expresión de un tiempo fuera de la raya temporal adquiere una mayor visibilidad social. En esta obra, se plantea un constante tono de monólogo interior y una estructura fundada en abruptas analepsis y prolepsis que complican el acompañamiento del orden cronológico de los acontecimientos, de tal manera que su narración se convierte en un epíteto de la no linealidad. Sin embargo, esta ruptura de la fluidez ilimitada del tiempo no conlleva que se pierdan sus características fluidas y que el conjunto de los volúmenes que la componen se conviertan en una forma cerrada, una gran colcha de sinuosos retazos temporales donde no existen rupturas significantes ni desviaciones incoherentes en la trama. Esta obra sirve de tapete a toda una generación de transgresores que manejarán el tiempo y el espacio de una forma nueva y refrescante. Autores como James Joyce, T.S. Eliot, Virginia Woolf, W.B. Yeats, Ezra Pound, Gertrude Stein, Franz Kafka y Knut Hamsun, entre otros, acuden a lo más profundo de la mente humana creando obras sin precedentes que se fundamentan en la circularidad, la intertextualidad y los flujos de conciencia. Para ello, utilizan diversas técnicas y tácticas que evocan una disrupción radical del flujo lineal narrativo, frustrando así las expectativas convencionales concernientes a la utilidad y coherencia de la trama. Entre tanto, Jorge Luis Borges está planteando una nueva filosofía literaria sobre la existencia del ser humano, cuyo tiempo se caracteriza por los laberintos, espacios infinitos contenidos en recipientes del tamaño de una cáscara de nuez en los que misteriosamente los mundos están eternamente conectados. Asimismo, después de padecer dos guerras mundiales, brota una rebeldía popular en oposición a todo tipo de sistemas totalitarios, ya fuesen de orden social, moral, político o artístico; en Norteamérica se advertiría con terror la aparición de una contracultura que rendía homenaje a la música estridente, a las drogas y al camino: los *Beat*. Entre los salvajes ritmos del Jazz y las locas noches de vicio, un personaje como William Burroughs incluiría lo profano en el arte, la jerga callejera, el sexo, los vicio, etc. Todo esto escrito desde una técnica arriesgada: el corte de textos y su reorganización aleatoria.

²⁴⁶ Esta idea del tiempo complejo literario encuentra un excelente antecedente durante la segunda mitad del siglo XVIII con la publicación de *Tristram Shandy*. Sterne tergiversaría en esta obra todos los patrones de la novela, incluyendo gráficas, canciones, cartas, testimonios y un variado número de recursos que la convierten en un epíteto de la escritura experimental.

²⁴⁷ Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido* (7 vol). Alianza editorial, Madrid, 2008.

Mientras esto ocurría en el mundo de las letras, desde la historiografía de las artes Aby Warburg trataba de organizar su biblioteca ordenando sus libros por afinidad, de tal manera que, haciendo preponderar las correlaciones ocultas entre los ejemplares, se propiciase un encadenamiento continuamente cambiante. Antes de morir, este heterodoxo historiador alemán puso en marcha *Atlas Mnemosyne* (1924-1929)²⁴⁸, un ambicioso proyecto que consistía en una colección de imágenes con nada o, en su defecto, muy poco texto, mediante el cual pretendía narrar la historia de la memoria de la civilización europea. Warburg detectó en las imágenes trazos que el pasado va acumulando en el presente y que nunca acaban de desaparecer, esta configuración de flujos y capas que conectan los distintos tiempos históricos de manera anacrónica, compone una genealogía de formas artísticas engarzadas en constelaciones visuales a las que alimenta un tiempo



particular. Aunque, como hemos indicado en la delimitación del tiempo histórico de la Capoeira, será Walter Benjamin quien mejor establezca una reflexión que reúna esta serie de manifestaciones sintomáticas y pluridisciplinares. Para el filósofo alemán, el futuro del pasado forma un presente cuyas configuraciones sociales estarían cargadas de restos arqueológicos que imaginan el porvenir. Esos sueños del futuro cristalizarían en los elementos visuales que crea cada sociedad, o sea, en un tipo de imágenes dialécticas que conjuntan pasado y futuro, al mismo tiempo que expresan determinadas tensiones sociales.

No nos podemos olvidar de las ciencias, ni de las modificaciones que la física cuántica y la teoría del caos han introducido en nuestro concepto de espacio-tiempo. El dramaturgo y poeta francés Alfred Jarry, en su obra teatral *Ubu Roi*, nos descubre la patafísica o la sobre-inducción del epifenómeno sobre el fenómeno, o sea, la ciencia de lo parti-

²⁴⁸ Véase Warnke, Martin y Brink, Claudia. *Mnemosyne. L. Atlante delle immagini*. Nino Aragno editore, Turín, 2002.

cular que se basa en el principio de la unidad de los opuestos, y que se vuelve un medio de descripción de un universo complementario constituido de excepciones. La patafísica presagia lo que propondría la física cuántica, en tanto que es la primera ciencia en reconocer que el caos y el azar forman parte del comportamiento de la materia. Pero sería Albert Einstein quien retomase la constante de Planck²⁴⁹ para proponer que en ciertas circunstancias, la luz se comporta como partículas independientes de energía: los cuantos de luz o fotones. De esta manera, demuestra que el electromagnetismo era una teoría esencialmente no mecánica, una hipótesis que se completaría en 1905 con las correspondientes leyes de movimiento popularmente conocidas como “teoría especial de la relatividad”. En este tratado, Einstein rompe con el concepto de un tiempo único y lo convierte en relativo, es decir, lo fragmenta, lo hace múltiple.

Pero como hemos apuntado con anterioridad, será con la aparición del cine cuando la imagen móvil adquiera un soporte tecnológico capaz de expresar visualmente las diversas temporalidades que oculta el presente. Las posibilidades expresivas de este tiempo complejo se verán sometidas a los fluidos relativismos y convenciones de la narrativa a través del montaje. Por lo tanto, el montaje cinematográfico permite construir la temporalidad de una narración que puede equivaler a la discontinuidad selectiva de la memoria o de la imaginación, como señala el profesor Gubern: “tanto nuestros recuerdos como nuestras fantasías mentales, al igual que las narraciones cinematográficas, se estructuran en segmentos espacio-temporales dinámicos, selectivos y funcionalmente discontinuos, separados por elipsis más o menos pronunciadas.”²⁵⁰ Sin embargo, esta posibilidad no quita que la mayoría de los cineastas clásicos hayan trabajado con el tiempo a través del movimiento producido técnicamente, o sea, construyendo películas mediante el flujo unidireccional de su duración. Por fortuna, ha habido algunos maestros que percibieron que el tiempo en sí mismo podía ser materia de trabajo, y nos han legado representaciones de la temporalidad compleja que, lejos de enmascarar las singularidades del tiempo formalizado, se oponen al flujo unidireccional empleando los recursos del montaje de un modo más sofisticado. En *Intolerancia* (1914), D. W. Griffith construye una narrativa organizada en cuatro capas temporales; los saltos entre una capa y otra crean una macroestructura temporal que no pertenece intrínsecamente al relato, sino que configura un tiempo ajeno, un

²⁴⁹ Esta hipótesis enuncia como la radiación electromagnética es absorbida y emitida por la materia en forma de cuantos de luz o fotones de energía mediante una constante estadística.

²⁵⁰ Gubern, Román. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1987, p. 312.

tiempo formalizado que sublima la complejidad anacrónica del relato. Pero si la acción paralela constituyó la primera transgresión de la linealidad de la progresión cronológica, no tardarían en aparecer otras rupturas del orden cronológico progresivo como son el *flash-back* (evocación del pasado) y el *flash-forward* (anticipación del futuro). Con estas técnicas, se puede distorsionar tan profundamente la línea temporal que acaba dando a la película una forma que se aleja de la linealidad del flujo continuo. Utilizado ya en el cine mudo, el *flash-back* alcanzó una utilización estructural muy madura en *Ciudadano Kane* (1941). A través de este recurso, Orson Welles construye un espléndido puzzle biográfico del protagonista. Esta técnica narrativa se convirtió en un procedimiento brillante en *Rashomon* (1950): mediante la multiplicidad de puntos de vista de un acontecimiento, Akira Kurosawa plantea una de las posibilidades de lo no lineal para dibujar una atmósfera onírica. A partir de los años 60, se pone en marcha un propósito de experimentación formal y estructural en la narrativa cinematográfica, que alcanza a despertar una inquietud por expresar una concepción materializada del tiempo. Así pues, obras como las de Alain Resnais, Nicholas Roeg, Glauber Rocha o Peter Greenaway muestran una preocupación por representar temporalidades distintas a las tradicionales que, poco a poco, se han ido dispersando por las diversas filmografías, incluso las más comerciales, como confirman los casos de verdadera complejidad temporal que se nos presentan en *Groudhog Day* (Atrapado en el tiempo, 1993), de Harold Ramis, *Pulp fiction* (1994), de Quentin Tarantino, *Doce Monos* (1995), de Terry Gilliam, *Matrix* (1999), de Larry y Andy Wachowski, *Magnolia* (1999), de Paul Thomas Anderson, *Memento* (2000), de Christopher Nolan, *Amores Perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu o *Snatch* (2000), de Guy Ritchie.

Las posibilidades expresivas de este tiempo complejo quedarán plenamente desarrolladas con la aparición del vídeo, puesto que los fundamentos electrónicos de esta tecnología facilitarán el empleo de la imagen-movimiento para experimentar las capacidades comunicativas de la materia visual concebida como una composición en el tiempo. Como nos revela Josu Rekalde, el vídeo “se ha convertido para los artistas en una herramienta con la que se pueden plantear interrogantes sobre la metamorfosis continua de la imagen en movimiento y sobre el tiempo como dimensión real o imaginaria”²⁵¹. Las obras de Nam June Paik, Wolf Vostell, Steina y Woody Vasulka, Maciunas, Peter Weibel, Vito Accoci, Bill Viola, Juan Downey, o Zbig Rybczynski, por citar algunos de los pioneros más ilustres, se

²⁵¹ Rekalde, Josu. *Video: Un Soporte temporal para el arte*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 1995, p, 14.

encargarán de diseccionar el potencial visual que nos ofrecen estos aparatos para experimentar con los parámetros espacio-temporales. Mediante la producción de formas, efectos, movimientos, ritmos y velocidades visuales, este soporte agotará la capacidad expresiva de un tiempo de referencia indeterminado, que no se corresponde con un presente tirando de los hilos del pasado para abrirse paso hacia el futuro, sino que constituye un centro de gravedad temporal mítico, inmutable y eterno que absorbe el futuro y lo incorpora en su totalidad. Pero a pesar de esta fecunda exploración, para que podamos experimentar como las expresiones visuales se transforman en reflexiones visuales, tendremos que esperar hasta la llegada del hipertexto y de los sistemas de comunicación multimedia. Antes de acometer la fenomenología que encierran estos dispositivos, no podemos perder de vista el espacio, pues la perfecta comprensión de la operatividad reflexiva del tiempo viene del hecho ineludible de que tiempo y espacio forman una unidad indisoluble.

Cronotopos y la visualidad espacio-temporal.

En todas las culturas ha existido la voluntad de hacer presente la comprensión de lo temporal en sus distintas concepciones e intensidades, pero el tiempo va intrínsecamente unido al espacio y no es posible invocar uno sin que acuda algún trazo del otro. Por eso, debemos comprender que en las diversas representaciones que cada cultura ha venido desarrollando en sus diferentes momentos, se establece una dialéctica donde el espacio se deforma para expresar visualmente el fluir temporal y, a su vez, el tiempo se formaliza para expresar las características estructurales de la temporalidad compleja. Esta necesaria relación entre tiempo y espacio que aflora en las representaciones culturales es lo que Bajtín apunta al describir el *cronotopo*²⁵² :

La unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medi-

²⁵² Este término en su traducción literal significa “tiempo-espacio” y procede de las ciencias matemáticas, aunque ya había sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad, Bajtín lo traslada a la teoría de la literatura casi como una metáfora, o sea, entendiéndolo como una categoría de la forma y el contenido.

do a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico²⁵³.

La capoeira es una representación corporal y cultural que, a diferencia de la mayoría de las artes marciales asiáticas, no se caracteriza por estar basada en una serie de posturas estáticas desde las cuales se lanzan patadas y puñetazos, sino que se constituye a partir de un movimiento básico, un singular balanceo del centro de gravedad corporal desde el cual brotan los demás fundamentos: la *ginga*²⁵⁴. Este movimiento continuo de brazos y piernas en forma de vaivén, avance y retroceso que trata de eludir al adversario buscando la mejor oportunidad para deshacer sus golpes, supone la expresión de una constelación de rasgos temporales y espaciales, que se corresponde con el *cronotopo* de la capoeira. La *ginga* es un cambio constante acorde al ritmo que marca la orquesta de *berimbaus* y se genera al contonear el equilibrio del cuerpo sobre una base de apoyo formada por tres puntos variables que propaga una fluidez de formas en constante tránsito. Este conglomerado de formas móviles que se compone durante el *jogo* de capoeira conforma un espacio de representación alegórico cuya estructura en movimiento es a la vez física y fenomenológica. De esta manera, el espacio de la *roda* ya no puede considerarse simplemente como un lugar metafísico, sino como el núcleo central de un círculo donde se producen tanto las acciones como los resultados de las mismas relacionados con aquél. En otras palabras, estamos ante una forma del espacio que surge como resultado de un doble movimiento: por un lado el espacio fenomenológico absorbe parcialmente la materialidad de los sucesos, actos y hechos; mientras que por otro, implica la inmersión también parcial de los fenómenos en el espacio físico. En la *roda de capoeira* se conforma un espacio de intercambio formado por flujos con características sociales, culturales, físicas y funcionales, que no se corresponde con el espacio tabular que nos permite describir las cosas de un modo taxonómico según el orden de la historia natural, sino que constituye un enclave en el que se mezclan distintas experiencias espaciales. Esta zona heterogénea de relaciones, que supone una alternativa a la concepción homogénea del espacio, se corresponde con aquello que Foucault definió como heterotopías:

²⁵³ Bajtín, Mijail. *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica*. Publicado en *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989, p. 237.

²⁵⁴ La palabra *ginga* es un tecnicismo de la capoeira que deriva del verbo portugués *gingar*, o sea, bambolearse de un lado a otro mientras se camina, se danza o se efectúa cualquier actividad que implique el movimiento de los pies.

La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un sólo lugar real diversos espacios, diversos emplazamientos que son en sí mismo incompatibles (...) su rol consiste en crear otro espacio real, tan perfecto, tan meticuloso, tan bien organizado como los nuestros que son desordenados, mal contruidos y enmarañados²⁵⁵.

Este espacio intermedio se sitúa entre los lugares antropológicos, en tanto que indicadores del tiempo que pasa y sobrevive, y los no-lugares provisorios producidos por la sobremodernidad que, como nos propone el antropólogo Marc Augé²⁵⁶, no pueden definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional, ni como histórico. Por tanto, estamos tratando de definir lugares de límites imprecisos, palimpsestos o reinos de sombras que median entre diversos pasajes dibujando espectros hologramáticos. Este espacio ilimitado de simultaneidad tiene hondas implicaciones psicológicas, sociológicas y filosóficas; Borges lo describe muy bien cuando relata cómo Carlos Argentino confiesa que tiene en su casa un 'Aleph'²⁵⁷, es decir, un punto que contiene todos los puntos al que si nos asomamos, tenemos acceso simultáneo a todas las imágenes del mundo desde todos los puntos de vista. Pero como nos indica Sylvia Molina, "el Aleph es directamente inasumible por el ser humano, porque sitúa al que lo disfruta en una posición demiúrgica que, como humano, no le corresponde y además no le permite disfrutar de lo individual, al tener que visualizar el conjunto dividido en sus infinitas partes"²⁵⁸. No obstante, este espacio contenedor de todos los espacios supone una noción que viene a corroborar los postulados de Leibniz en relación a la famosa polémica²⁵⁹ que éste establecería, a comienzos del s. XVIII, con respecto a las nociones espaciales newtonianas. La mecánica de Newton inaugura el desarrollo de una capacidad focal de comprensión del hombre sobre el mundo, que perdurará hasta entrado el s.XX. Esta aproximación se basaba en establecer unas leyes naturales comprensibles y previsibles para el hombre desde un modelo racional. En

²⁵⁵ Foucault, Michael. "Of other spaces", *Diacritics* nº 16, vol. I, Cornell University, New York, 1986, pp. 22-27.

²⁵⁶ Augé, Marc. *Los no lugares: Espacios del anonimato*. Antropología sobre la modernidad. Gedisa, Barcelona, 1992, p. 83.

²⁵⁷ Borges, Jorge Luis. *El Aleph*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1949.

²⁵⁸ Molina, Sylvia. *HUI o Gestos Tangibles*. Trabajo presentado en el IX Congreso Internacional Interacción, Albacete, 2008. Extraído el 20 de Septiembre de 2009 de: www.aipo.es/articulos/2/39.pdf

²⁵⁹ Véase Rada, Eloy (Ed.). *La polémica leibniz-clarke. correspondencia*. Taurus ediciones, Madrid, 1980.

su tratado de la Óptica²⁶⁰, define el espacio como un ‘sensorium dei’, esto es, un sensorio uniforme e ilimitado que por su propia naturaleza y sin relación alguna con nada externo, permanece siempre similar e inamovible. En tanto que Leibniz llega a la noción de espacio mediante la observación y el reconocimiento de la existencia de muchas cosas diferentes que ocurren de manera simultánea en la naturaleza, de esta manera postula un concepto espacial que relaciona la multitud de cosas que existen o que tienen posibilidad de existir, en un cierto orden de sucesión y coexistencia. Manifestaciones como el *Aleph* de Borges o las *rodas* de capoeira vienen a reafirmar la ruptura de una noción espacial homogénea y suponen una excelente interpretación de lo que se podría denominar como geografía posmoderna, puesto que anticipan las tensiones y magnitudes que se dan durante la dinámica de uso de las herramientas de comunicación instantánea e interactiva en red. Con esto, quiero decir que en ámbitos como el de Internet se nos ofrece la posibilidad de abarcar un número casi infinito de espacios a través de enlaces hipertextuales; este proceso de interconexión espacial aleatoria permite originar una estructura rizomática que, de acuerdo con el concepto de Gilles Deleuze y Félix Guattari, conforma un mapa o laberinto próximo al modo de pensamiento reflexivo del ser humano. Por tanto, los nuevos dispositivos de comunicación amparan un espacio metafórico en donde los usuarios emplean el elemento visual de la pantalla para penetrar en la figura correspondiente y trasladarse. Esta fenomenología ya venía apuntada desde sus orígenes en la imagen iconocinética, pues la esencia cinematográfica consiste en colocar al hombre directamente ante la realidad de la vida, sin dirigirlo mediante juicios de valor o argumentales, de tal manera que las vivencias comunicadas en la pantalla se licúan con las del público sin respeto por las diferencias espacio temporales. Asimismo, la irrupción de lo visual cinemático también sirve para que disciplinas como la antropología, la sociología o la filosofía adquieran un instrumento de conocimiento que abre camino hacia el espacio tal y como se espera que sea comprendido:

El cine nació para ponerse al servicio de una aproximación antropológica inédita a ciertos aspectos de la actividad física y social del ser humano, precisamente en aquellas circunstancias en que otros métodos de registro, como la anotación escrita o la fotografía se antojaban insuficientes o incluso contraindicados. Esa realidad humana que la palabra o la imagen fija no po-

²⁶⁰ Newton, Isaac. *Principios matemáticos de filosofía natural*. 1686. Texto tomado del libro Pearce Williams, L. (Ed.). *Albert Einstein. La teoría de la relatividad, sus orígenes e impacto sobre el pensamiento moderno*, Alianza editorial, Madrid, 1978, p. 46.

dían retener ni reproducir tenía que ver con el movimiento de los cuerpos humanos en el espacio y en el tiempo²⁶¹.

Los mecanismos cinematográficos, al capturar y proyectar el movimiento de las formas y cuerpos, están cultivando un entramado de relaciones que nos conducen desde la abstracción formal hasta la realidad práctico-sensible y social. O lo que es lo mismo: en esta forma de representación, se reconoce como lo mental, lo físico y lo social producen un nuevo modo de aproximación hacia un espacio corriente y fluido. El perfil real de esa transformación se aleja mucho de las extrapolaciones de sentido común del determinismo tecnológico, pues para efectuar un análisis del espacio, no se trata de insistir en el rigor formal de cada uno de los códigos y su sobrecodificación, no se trata de discutir las nociones de cada diferente momento y de cada diferente sujeto histórico que lo elabora, sino de permitir la interacción de los diversos sujetos de conocimiento con sus respectivos espacios. En este sentido, entendemos que las imágenes vibrátiles de los artefactos de comunicación contemporánea ponen en marcha esa dimensión oculta que el cine esboza, convirtiéndose en un crisol donde se funden percepción, pulsión y reflexión; es decir, los flujos visuales que configuran estas interfaces desencadenan un ejercicio de proxemia que nos permite sentir, habitar y construir lo particular, lo general y lo singular del espacio.

Hipertexto, multimedia y la f(x) especulativa de la mandinga.

La *ginga* es una característica de la capoeira que ilustra la conexión inherente de las relaciones espaciales y temporales en la representación cultural y artística. Asimismo, si dejamos de considerar el cine como una duración lineal, o sea, como una sucesión encaadenada de acontecimientos y nos centramos en las relaciones que establece entre las diversas partes actantes que lo articulan, comprenderemos como esta reestructuración de elementos disgregados es una fuente de nuevos significados que confieren otra vitalidad a los objetos representados. Para conseguir formar sobre las ruinas dispersas estos conceptos inéditos, es necesario efectuar una lectura alegórica que comporte, a través del cruzamiento e interrelación de los fenómenos, poner de relieve la materialidad de esos espacios escénicos. Podemos aventurar que la fenomenología de estas estructuras espaciales en movimiento, que son susceptibles de representar las complejidades del tiempo,

²⁶¹ Delgado, Manuel. *El animal público*. Editorial Anagrama S.A, Barcelona, 1999. Apud., Díaz Guerrero, Ruth Marcela. *El espacio público como escenario*. Tesis de doctorado no publicada Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona, 2001, p. 66.

pertenece a la estética hodierna y anticipa aspectos de los nuevos ambientes o escenas tridimensionales que encontramos en las instalaciones o estructuras multimedia de la comunicación actual. En estos entornos, el concepto de imagen resulta insuficiente para contener toda la fenomenología que el paradigma de la reflexión está inyectando en lo visual. Las expresiones visuales se transforman en reflexiones visuales y la imagen da paso a lo visual, es decir, a un conglomerado de percepciones, recuerdos, ideas, englobados en una ecología de lo visible o en las diversas manifestaciones de esa ecología. La influencia de este imaginario social es uno de los fenómenos más importantes de nuestra cultura desde el punto de vista antropológico, social, estético y psicológico, pero no se ha materializado hasta que hemos podido comprobar que nuestra capacidad expresiva se transformaba en reflexiva.

Los conceptos básicos que rigen el terreno de la reflexión visual siguen siendo los mismos que en el de la expresión: tiempo y espacio. Estas coordenadas constituyen una prisión ontológica de la que no podemos escapar, pero a su vez nos ofrecen un ámbito de trabajo para comprender la ampliación fenoménica que, en su momento, supuso la invención del cinematógrafo y que permanece candente en la actualidad gracias al advenimiento de la imagen digital. Los medios electrónicos, los sistemas multimediales y el hipertexto son dispositivos de comunicación que constituyen nuevas formas de entender el espacio y el tiempo, y han consolidado formalmente el concepto contemporáneo de continuo espacio temporal. Así, si queremos entender la entidad espacio-temporal de la comunicación contemporánea, especialmente la que va ligada a las tecnologías informáticas como internet, tenemos que desarrollar un entendimiento complejo de esta topología. El espacio fragmentado y disperso del hipertexto, y por extensión el hipermedia, no existe más que en el tiempo, es decir, en la articulación de los espacios, pero a su vez el tiempo tampoco existe si no es en relación a los espacios que configuran su abarcabilidad. Y ello, como nos señala el profesor Català, conduce a una paradoja muy reveladora: “el hipertexto está compuesto por un espacio que es infinito cuando está alimentado por el tiempo, y un tiempo que es limitado a menos que se circunscriba a la duración del espacio. Esta paradoja es la imagen misma del nuevo fenómeno espacio-temporal.”²⁶² Las conexiones transversales y multidimensionales de una estructura hipertextual como la que se desarrolla en internet, rompe con las constricciones de una temporalidad y una espacialidad clásicas, pues contiene la posibilidad de una circulación indefinida por sus espacios y, por

²⁶² Català, J.M. *La imagen compleja*. Op. cit., p. 330.

tanto, de una duración sin límites. Mientras que el tiempo aquí es forzosamente una cuestión formal, está limitado por el conjunto de fragmentos espaciales en los que se fundamenta su existencia. El tiempo cristaliza pragmáticamente, formando una amalgama que liga la sintaxis transversal que nutre la estructura hipertextual, de tal manera que las lexis que componen sus hipervínculos ya no son espejismos de la duración, sino materialidades concretas de un conjunto espacio-temporal.

Con las formas hipertextuales e hipermediáticas que impulsan las imágenes electrónicas de la actualidad, surge una cartografía global de los transcurso expositivos y narrativos que, al convertirse en un instrumento heurístico y hermenéutico, adquiere una carta de naturaleza imprescindible en la expresión-reflexión multimediática. Esta hermenéutica de nuevo cuño, que procede de la incorporación del movimiento-tiempo a las imágenes, promueve el regreso de la manipulación para aunar los procesos creativo y receptivo. Ya no estamos ante imágenes para contemplar, sino que en cada imagen confluyen percepciones sensoriales para producir estados reflexivos, pues el usuario de estas nuevas tecnologías de la comunicación está actualmente en condiciones de relacionarse de nuevo con la imagen, o sea, de salvar la distancia entre sujeto y objeto que ha sido proverbial en nuestra cultura hasta el momento. Entramos ahora en un periodo en que sujeto y objeto se transforman mutuamente mediante una reflexión íntimamente unida a la praxis. El espectador se transforma en un actante cuyo proceso de interpretación tiene ahora una operatividad real a través de los interfaces de la tecnología digital; estas plataformas de comunicación espacio-temporal permiten colocar en primer término el interior de las imágenes para recomponer su exterior, de manera que éste no sea ya el conjunto ilusorio que venía siendo y que ocultaba los mecanismos de su composición, sino que se convierta en un momento de paso hacia la interpretación de las mismas. El proceso de reflexión se refuerza mediante el contacto directo con el objeto de la misma, pues nos permite extraer del interior de ese objeto los materiales que lo componen e iniciar así un proceso de continua transformación que supone a la vez un proceso de conocimiento. Esta asimilación del conocimiento de la imagen, o a través de la imagen, se lleva a cabo mediante la gestión epistemológica del fenómeno movimiento-tiempo incorporado a la misma, un fenómeno que la técnica ha introducido en el primer plano de la representación y que supone el retorno a ésta de aquella variable temporal que las imágenes clásicas habían ocultado tras sus superficie.

Estas escenas de comunicación metafórica son un instrumento especulativo en el sentido que Gadamer²⁶³ le daba: lo contrario del dogmatismo de la experiencia cotidiana, que no se entrega a la solidez de los fenómenos o la determinación fija de lo que se opina en cada caso, sino que sabe reflexionar. La interfaz sabe y deja reflexionar precisamente porque hace reflexionar sin imponer una reflexión determinada a sus usuarios, puesto que conforma una plataforma que sólo funciona a través de la reflexión. Estas zonas de reflexión producidas por la acción de la interfaz son, pues, campos visuales que presentan formas determinadas, resultado de la multifacética o multimediática interacción con el fenómeno. Es decir, que la especulación que se produce no es solamente intelectual, sino también práctica, manual, corporal, según los casos. Pero tampoco se puede decir que la función práctica, que la gestualidad o la corporeidad sean simplemente actos consustanciales a las especialidades de la interfaz o interfaces, sino que esos actos se combinan con la reflexión a través de la representación visual, es decir, mediante las formas que adopta esta representación en el proceso hermenéutico. En la capoeira, la cadencia repetitiva e indolente que supone el movimiento de vaivén, balanceo o bamboleo de la *ginga* constituye el paso reflexivo básico que conduce la gramática de la *roda*, codificando el proceso de interacción del *jogo* y enfatizando la mediación lúdica. Por eso, lo que este paso de capoeira representa es el elemento que más intriga a los estudiosos, porque traduce la ambigüedad y la malicia del *jogo*. Como nos indica Barbosa, "malicia" y "*mandinga*" se usan en la *roda* de capoeira como elementos positivos y negativos que significan tanto sagacidad y astucia como mala índole y *malandragem*, principios que se tornan articulación en la *ginga* y en las acciones y reacciones de los compañeros/adversarios. En el imaginario de los *capoeiras* más antiguos, afirma Vieira²⁶⁴, "la mandinga aparece como la estructurante central, lo que atribuye la verdadera identidad al *jogo* de la capoeira". En este contexto, nos dice, el término *mandinga* designa tanto la malicia del capoeirista durante el *jogo* - haciendo cintas, fingiendo golpes y eludiendo al adversario, preparándolo para un ataque certero - cuanto también una cierta dimensión sagrada, un vínculo del *jogador* de capoeira con el Axé, la energía vital y cósmica de las religiones afro-brasileiras. El autor cita una deposición del maestro Curió sobre el asunto:

Existen muchas partes de la *mandinga*. Existe la *mandinga* de la magia negra y la *mandinga* de la malicia del capoeirista, cuando él se dice

²⁶³ Català, J.M. *La imagen compleja*. Op. cit., p. 574.

²⁶⁴ Vieira, Luiz Renato. *O Jogo de Capoeira: Cultura Popular no Brasil*. Sprint, Río de Janeiro, 1998, p. 111.

realmente capoeirista. (...) *Mandinga* es eso, es sagacidad, es poder batir en el adversario y no batir. Mostrar que no se batió porque no se quiso. No es quebrar la boca de un camarada, darle un cabezazo, quebrarle las costillas, darle un puñetazo en la cara, eso no es capoeira²⁶⁵.

La malicia de la capoeira se insinúa en las dobleces del *jogo*, transformándose en un sistema catalizador y mediador de tensiones, de energía y de gestos que se bifurcan continuamente. Por eso, la ambivalencia del *jogo* de capoeira no parece dialéctica, como quieren algunos estudiosos, pues no está basada en la simple inversión de un sistema binario (lucha o juego), o un mero proceso racional de oposiciones (ataque o defensa). La ambivalencia del *jogo* de capoeira va más allá del simple confronto, pues todo se ramifica; los *berimbaus* dan los toques y determinan el *jogo*, las canciones comentan o explican el desarrollo de la *roda* y los cuerpos avanzan y reculan creando siempre nuevas combinaciones de movimientos, en una conversación corporal en la que hay un intercambio preciso de informaciones. Abib²⁶⁶ nos advierte que hasta la duplicidad del *berimbau* - representada por su toque de dos tonos, una tonalidad aparentemente tan simple como los movimientos de la *ginga* y de las letras de las canciones - pierde la 'bitonalidad' cuando se establece el diálogo entre los *berimbaus* de la orquesta y la improvisación va creando una sucesión de tonos y semitonos que desestabilizan la polarizada estructura inicial y llenan la *roda* de energía sensual, seductora y reflexiva. La interfaz y la capoeira, desde sus ámbitos epistémicos, son formas en las que concurren tanto la teoría como la acción, tanto la razón como la emoción; son formas que visualizan el pensamiento y por lo tanto demandan una actuación material sobre sí mismas, actuación que no puede dejar de ser a la vez intelectual.

Visibilidad y encarnación de la conciencia.

En los orígenes del teatro clásico y tradicional, la reflexión de un personaje demandaba la soledad de un escenario vacío, que simbolizaba su conciencia. Este recurso limitaba la espontaneidad de la experiencia psicológica de los personajes, que sólo podían reflexionar o enfrentarse a sus deseos e imaginación en ausencia de los demás. Con la aparición de la psicología reflexiva de los personajes en la literatura de finales del siglo

²⁶⁵ Ibídem, p. 112.

²⁶⁶ Abib, P. *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. Op. Cit., p.138.

XIX y su desarrollo durante el siglo XX, se le planteó un serio problema al teatro contemporáneo. El denominado monólogo interior, cuya aparición se remonta a la obra *Les Lauriers sont coupés*, escrita por Edouard Dujardin en 1888, fue puesto en boga en 1920 con el *Ulises* de James Joyce, al que secundaron otros autores como Virginia Woolf, William Faulkner o Clarice Lispector. El monólogo es, quizá, una de las manifestaciones más trascendentales, pues no sólo supone una forma de objetivación de los procesos mentales, sino que da lugar asimismo a una operación transformadora de la misma conciencia del autor. Ante la necesidad de superar las deficiencias en la escenificación del flujo de la consciencia, surgieron los recursos metateatrales. El metateatro, por tanto, está ligado a la necesidad de representar la conciencia como el espacio de conflicto existencial del ser humano, tratando de representar físicamente el flujo de la conciencia: recuerdos, deseos y fantasías presentes, en una segunda mimesis en el mismo lugar en donde representa la primera ficción. Un nuevo espacio capaz de realizar una acción física y al mismo tiempo representar una experiencia mental o imaginaria diferente en un mismo lugar dramático²⁶⁷. En la *roda* de capoeira el ritmo *ijexá*²⁶⁸, especialmente tocado pelo *berimbau*, conduce a los sistemas neuro-endócrino y motor del ser humano a un nivel vibratorio capaz de manifestar, de un modo espontáneo y natural, padrones de comportamiento representativos de la personalidad de cada Ser en toda su plenitud neuro-psico-cultural. Una meditación del cuerpo que se representa a través de un desdoblamiento discursivo-reflexivo y que, a su vez, integra componentes genéticos, anatómicos, fisiológicos, culturales y experiencias vivenciadas anteriormente, o quizá incluso en ese mismo momento. Se trata de un estado de trance transitorio en donde no hay pérdida total de consciencia, basado en una liberación de movimientos reflejos y una exaltación del potencial de ampliación del campo de influencia vital de cada Ser. Por tanto, cada *capoeirista* desenvuelve un estilo personal representativo de su Yo, manifestado de manera imprevisible en cada *jogo* y en cada instante de cada *jogo*. Del mismo modo y por los mismos motivos, cada tocador de *berimbau* manifiesta su personalidad en la afinación de su instrumento, ritmo, continuo musical, impostación vocal y contenido del cántico²⁶⁹. En consonancia con el arquetipo de cada practicante, el momento histórico vivenciado o el contexto en que está se desarrollando, la

²⁶⁷ Rivera Rodas, Oscar. *El Metateatro y la dramática de Vargas Llosa*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 1992, p. 19.

²⁶⁸ Ritmo musical de candomblé, usado en el culto de Oxum, Oxalá, Nana Borokô, Nhandan, Yemanjá, Logunedé, Ogun, Oxosse, etc; lento, suave, calmo e majestuoso.

²⁶⁹ Decanio Filho, Angelo A. *Falando em capoeira*. Coleção S. Salomão, CEPAC, Salvador de Bahía, p. 51.

roda de capoeira puede asumir múltiples aspectos: lúdicos, coreográficos, deportivos, competitivos, belicosos, educativos, terapéuticos, etc. También es importante resaltar que en la *roda* se establece una relación de *camaradagem* o, dicho de otra forma, una integración o acoplamiento con las otras personalidades participantes del evento; una integración que une tanto aquél que entra en la *roda* en el momento del *jogo*, cuanto aquellos que diseñan la *roda*, o sea, los que *jogan* dentro de la *roda* con los que están presentes delimitándola, ya sea tocando los instrumentos o acompañando el *jogo*, cantando y batiendo palmas. De tal modo que la objetivación de la conciencia que durante los avatares de la *roda* proyecta cualquiera de los participantes, se cruza con la corriente lanzada por el resto de los actantes, convirtiéndose en una maniobra que invita a reformular la propia conciencia. En la medida en que la conciencia está corporeizada, no hay un trasfondo neutral para el pensamiento sin el fenómeno fundamental de la unidad primordial entre la conciencia y su propio cuerpo subjetivo. Podemos considerar que la *roda* de capoeira es, en general, un dispositivo que permite operaciones análogas a las del monólogo interior, pues permite objetivar la conciencia de los participantes y, a su vez, los resultados de esta operación son parecidos a los que presenta en la conciencia la representación de su flujo a través del monólogo interiorizado.

La visualización de las maniobras de la subjetividad es un hecho consustancial al arte cinematográfico. Los complejos conglomerados filmicos son portadores de estados subjetivos, tanto de los personajes como de la película en sí, estados que son compartidos con el espectador mediante la visión. Sin embargo, es en el campo de la publicidad donde este proceso alcanza su culminación. En el cine existía una distancia entre los procesos de visualización de la subjetividad y los procesos de captación y asunción de la misma por parte del espectador. Mientras que en la publicidad los estados de consciencia no son un resultado, sino que están incluidos en la propia estructura representacional de la misma, no hay una estricta separación o diferencia entre el acto de ver y el acto de concebir una idea o sentir una emoción, ya que el concepto (intelectual y emotivo) le llega al espectador a través de la visión, y ésta no desencadena un pensamiento sino que lo transmite. Estamos ante una capacidad representacional y comunicativa de indudable importancia, pero su carácter trascendental no la inmuniza contra el uso perverso de la misma. Es decir, así como esta nueva herramienta cognitiva supone un aumento del potencial comunicador, también representa un incremento del potencial “mentalizador”, ya que la conciencia una vez objetivada en la imagen se vuelve manejable y dominable. La

conciencia es susceptible de ser manipulada, pero también puede autotransformarse mediante el manejo de los elementos visuales, textuales o auditivos en los que se halla proyectada. Esta última posibilidad es la que se va a encargar de desarrollar la interfaz, pues el observador–usuario deja de cumplir la función pasiva a la que estaba sometida en el dispositivo publicitario, para adoptar una posición activa ante el mensaje al que se enfrenta²⁷⁰.

Así pues, tanto la interfaz como el *jogo* de capoeira poseen un factor clave que permite al sujeto apropiarse de su propia subjetividad objetivada: la interactividad. Es decir, no sólo suponen una forma de objetivación de los procesos mentales, ya sea a través de las imágenes o de la actitud performativa del cuerpo, sino que permiten al sujeto la posibilidad de actuar directamente sobre estas representaciones cargadas de conciencia. Por tanto, estas manifestaciones no sólo pretenden conectar con el flujo de la conciencia para extraer de allí momentos significativos y objetivarlos de forma razonable, sino que fundamentalmente lo que procuran es poner de manifiesto el propio fluir de la conciencia. Dicho de otra forma, lo que vemos aparecer a través de estas manifestaciones es una toma de conciencia de la conciencia misma como objeto, de tal manera que esa conciencia primera se ha objetivado por partida doble: como representación y también como reflexión de esa representación. Un ejercicio a través del cuál el sujeto se observa a sí mismo y observa que su mente es un fluir. La metáfora del flujo de pensamiento fue propuesta por William James, un influyente psicólogo que representó un papel importante en la difusión del pragmatismo. Entusiasta investigador de los procesos subliminales de la conciencia y de los fenómenos paranormales, escandalizó el mundo científico de su tiempo cuando defendió el ejercicio libre de los healers (curanderos mentales) y de terapias como la mind-cure (cura mental). James publicó en 1890 una obra monumental para la psicología científica: *Principles of Psychology*, donde expone que las ideas nunca existen aisladas, pues lo que da color a los pensamientos y continuidad al flujo palpitante es el tono-sensible del pensamiento. O sea, que los contenidos de la conciencia se hallan en un fluir perpetuo, lo que quiere decir que ningún estado mental puede volver a ser lo que ha sido y, por tanto, que la actividad mental ofrece una novedad perpetua. En palabras de James: “El hecho más importante que cada cual adjudicaría a su experiencia interior es que la conciencia avanza de alguna manera. Diversos ‘estados mentales’ se suceden unos a

²⁷⁰ Català, J.M. *La imagen compleja*. Op. cit., pp. 560-561.

otros en el interior de uno mismo”²⁷¹. La autoconciencia que nos proponen los dispositivos que estamos considerando ponen de manifiesto que la conciencia no solamente se mueve, sino que se transforma a través de la sucesión de los diversos estados mentales. Esta continua variación de la conciencia debe pensarse como un flujo indiscriminado y heterogéneo cuya renovación permanente afecta directamente a la morfología del flujo. Es decir, que la vida mental sea un fluir perpetuo no quiere decir que todo momento del fluir de la conciencia tenga igual valor. James distingue entre lo que denomina *partes sustantivas* a los períodos de reposo y *partes transitivas* a los periodos dinámicos. El flujo de nuestro pensamiento tendería siempre hacia una parte sustantiva distinta de la que se encuentra y de la que ha sido desplazado, por lo que la función de las partes transitivas sería la de conectar una parte sustantiva con otra. Según James, no nos importan en la práctica de la vida estos estados transitorios, y por eso ni siquiera los retenemos en la memoria; en cambio, lo que sí nos importa es el resultado de estos tránsitos. Sin embargo, dos tercios de nuestra actividad mental están constituidos por estados transitorios y sin tenerlos en cuenta, la actividad mental es incomprensible. Así pues, si queremos conocer cada una de las fases, hemos de detenernos en analizar los estados transitorios, de tal manera que podemos afirmar que el fundamento capital en la continuidad de la conciencia es el fluir.

Tanto la *roda* de capoeira como la interfaz constituyen un modelo mental, o lo que es lo mismo: ambos significan una forma de entender nuestra mente que ha sido formalizada en un dispositivo concreto. Ambos instrumentos son, en cierta manera, la representación de nuestra mente objetivada, pero si en la interfaz ésta aparece colocada realmente ante nuestros ojos, y por lo tanto convertida en imagen dispuesta a ser manipulada, en la *roda* de capoeira el modelo mental está representado mediante una estructura fisiológica adecuada para entender situaciones en las que existe una interacción constante entre el sujeto, la *tarea/jogada* y el ambiente, situaciones que requieren decisiones rápidas ante cambios imprevistos. La posibilidad de interacción que se desprende en ambos modelos se sustenta lógicamente en el hecho de escindir la conciencia en dos partes, una que piensa y la otra que piensa sobre el pensamiento. Pese al rechazo que este postulado despertó en las corrientes vitalistas de finales del siglo XIX y principios del XX, lo que con estas propuestas se manifiesta es la posibilidad de convertir el fenómeno en una poderosa herramienta epistemológica. Por tanto, lo que ambos mecanismos están

²⁷¹ James, William. *The Stream of Consciousness*, publicado en *Psychology*, Cleveland & New York, World, 1892, cap XI. Citado por Català, J.M. Op. cit., p. 564.

produciendo es un intento por recuperar la verdad de las cosas en el fluir temporal de las mismas, una propuesta que sitúa sus premisas de manera antagónica a la representación objetiva y estática que propone la ciencia. Más que una escisión de la conciencia, en realidad, lo que se está planteando es una forma de conciencia compleja y holística de sí misma, de su entorno y de su propio impacto sobre el entorno, o sea, entendida como un campo trascendental activo. Esta concepción de la conciencia ha sido advertida especialmente a través de la fenomenología, la cual no considera posible concretar la conciencia como una estructura interna del sujeto o receptáculo que espera ser afectada por los objetos. La conciencia fenomenológica es netamente constitutiva, siempre está actuando en el mundo de una manera activa y potencial. Esto quiere decir que, como nos indica Husserl, “la conciencia cobra un dinamismo que la lleva a constituir el mismo mundo”²⁷². Se trata de lo que la fenomenología denomina como intencionalidad: “*Fenomenológicamente* ni me experimento primero a mí y luego experimento el mundo, ni a la inversa, experimento primero el mundo y luego me experimento a mí mismo, sino que en la experiencia están dadas ambas cosas a la vez, en una unión indisoluble”²⁷³. Por tanto, toda representación conceptual de la conciencia ha de evitar una recaída en la separación del sujeto y el objeto, así como también ha de eludir la elección excluyente de un punto de vista unitario ya sea este *objetivo* (exterior) o *subjetivo* (interior).

Esta unión existencial intuida por la fenomenología configura los dispositivos que estamos considerando en este trabajo. Así pues, tanto la *roda* de *capoeira* como la interfaz de comunicación no se limitan solamente a dejar constancia de la expresión de una subjetividad, sino de ésta en constante combinación reflexiva con el objeto. Ambos son una expresión primordial de la conciencia a través de su formalización. De este modo, mientras que los fenómenos que se dan en una *roda* de *capoeira* suponen un mecanismo mítico religioso, donde la proyección corporal de los estados internos sobre el mundo exterior provoca un retorno constitutivo que reconfiguran continuamente estos estados, en la interfaz estamos ante una representación visual de esos estados internos a través del vigor imaginista de la moderna tecnología. Es decir, lo que caracteriza fundamentalmente a la interfaz es la relación que la misma establece entre el ser humano y la máquina por medio de la visualización de imágenes. La concreción que la interfaz efectúa de la con-

²⁷² Husserl, Edmund. *Investigaciones lógicas*, Alianza, Madrid, 1985, p. 491.

²⁷³ Safranski, Rüdiger. Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo, Barcelona, Tusquets, 1997. p. 190.

ciencia plasma la fluida combinación entre la subjetividad del sujeto y la representación que la máquina propone de las cosas. Por tanto, este fluir se convierte en un dispositivo práctico a través del ordenador, en cuyos interfaces están continuamente danzando objeto y sujeto, en lo que supone una mezcla del flujo materializado de la conciencia y una fluidificación espiritual de la materialidad²⁷⁴.

²⁷⁴ Català, J.M. *La imagen compleja*. Op. cit., p. 567.

7. CONCLUSIONES.

Un organismo pluricelular simbólico.

Este estudio científico no se ha planteado en torno a una serie de hipótesis convertidas en guías para adoptar un conjunto de pasos claros y sistemáticos que nos ayuden a formular, afirmar o corregir las certezas de nuestras teorías. La estructura textual de este trabajo de investigación trata de desplegar una continua integración recursiva de los fenómenos estudiados y, por eso, desde un principio hemos tratado de elaborar un análisis cultural en torno a unas variables recurrentes que, en el devenir de su acción, han conformado un sistema de conceptos significativos auto-eco-organizativos. Dicho en otros términos, la proyección de este trabajo no se ha planteado alcanzar un objetivo hermético a través de un esquema hipotético-deductivo, sino que hemos trazado un sinuoso recorrido conceptual que nos ha permitido destilar un proceso interpretativo, es decir, nos ha dado la posibilidad de desencadenar una profunda acción reflexiva desde la que se han ido obteniendo ciertas resoluciones parciales. Por tanto, para poder desarrollar nuestra labor investigadora de una forma íntegra y coherente, hemos evitado aplicar métodos basados en fórmulas de análisis preestablecidas que nos llevasen a cumplir con los recetarios que la ciencia tradicional estima como correctos, y hemos confiado en que los fundamentos heurísticos y metodológicos de este trabajo recaigan en determinados conceptos. Por eso, en este punto, no nos planteamos sacar conclusiones contundentes que sirvan para verificar o disentir de las hipótesis planteadas, solamente pretendemos enunciar valoraciones sobre la trama significativa que hemos venido componiendo durante nuestro trayecto intelectual.

La aventura especulativa que se desencadena en esta investigación parte de una posición propia declarada: el análisis histórico, estético y antropológico de los fundamentos culturales que se despliegan durante una roda de Capoeira nos sirve para detectar categorías conceptuales que permiten esbozar la delimitación de un territorio metafórico donde se ilustra el carácter epistémico adscrito a la visualidad de alguno de los dispositivos y formas audiovisuales que configuran los entornos digitales comunicativos que habitamos en la actualidad. Desde este punto de partida, hemos emprendido un viaje conceptual a través de una constelación de flujos fenoménicos y ese tránsito es el que nos ha permitido elaborar una red significativa, pues el significado que alberga esa constelación

reposa en una estabilización de su flujo, si bien es un significado siempre pendiente de prolongación, puesto que el flujo del fenómeno no detiene porque nosotros lo detectemos. O sea, que para comprender la visualidad imaginaria como una parte constituyente del pensamiento/sentimiento crítico y como una energía propulsora de los ámbitos productores de conocimiento, hemos decidido inmovilizar el flujo orgánico de esa constelación etérea que es lo visual, a través de la fenomenología que entretejen la re/presentación ritual de la capoeira y las interfaces multimedia de comunicación audiovisual.

Las resoluciones extraídas durante el itinerario que ha ido marcando nuestro recorrido comienzan por presentar la capoeira como un cuerpo teórico que dentro de la academia se encuentra en un proceso de franca expansión. Esta consideración inicial la hemos estimado oportuna para que el tribunal encargado de valorar este trabajo pueda percibir las posiciones que ha alcanzado este objeto de estudio. Para llevar a cabo este propósito, hemos creído conveniente exponer un diverso catálogo de trabajos de posgrado levantados en torno a los principios y fundamentos de esta forma fluida de interacción cultural. Pues el conjunto de ideas y reflexiones que alberga esa intrincada red de publicaciones académicas proyecta la capoeira como un campo de referencia transversal y sedimenta la necesidad de reconocer que esta manifestación interdisciplinar conforma un ámbito de estudio útil para el conocimiento científico. Asimismo, la tesitura epistemológica que se desprende de la capoeira nos ha brindado la posibilidad de elaborar esta pesquisa a través de un elemento en plena vigencia de producción de sabiduría.

En nuestra expedición por el ámbito de las ideas, la vertiente simbólica de la antropología visual ha sido una vía útil para reflexionar sobre cómo el estatuto regulador de la imagen compleja constituye una performance de inter-acción social. Pues desde el punto de vista del análisis antropológico se observa que la capacidad simbólica que detenta la especie humana permite conectar las percepciones, la memoria y la cognición, con lo que se viene a determinar que los aspectos emocionales y valorativos de la existencia se enlazan a través de la interacción socio-cultural. Desde nuestra perspectiva, hemos transcendido las resoluciones que nos propone este análisis para acercarnos al terreno que lo visual ocupa en los procesos de comunicación y, de este modo, inferir como las imágenes derivadas de los procesos de representación que albergan las tecnologías de la visión pueden entenderse como un ejercicio performático de mediación cultural, es decir, como factores intermediarios en la comunicación social. Dicho en otros términos, el ritual simbólico que se desprende de una representación social y comunicativa como es la roda de

Capoeira nos sirve para efectuar un estudio antropológico de la visualidad, que nos lleva a comprender como las nuevas tecnologías de la imagen están poniendo en marcha interfaces de comunicación social que no son simples porteadoras de informaciones impolutas, sino que su capacidad(es) simbólica(s) puede suponer un nexo transcendental entre lo sensible y lo racional.

La reversibilidad de las historias y otras vicisitudes de la memoria.

A través de la capoeira descubrimos una acción que metamorfosea la consideración de entender el pasado como una mera cadena de datos inertes cristalizados en el tiempo, para considerarlo como algo vivo que vigoriza y se tensa con el presente, abriendo posibilidades futuras. Ese carácter mutante y maleable es muy útil para evitar las categorías de oposición distintiva entre los objetos y así poder desarrollar una discursividad y lógica conjuntista que nos permite re-situar el objeto-sujeto en su relación de alteridad. Cuando trasladamos esta coyuntura al campo de los estudios de comunicación percibimos que la trama comunicativa trazada por la revolución tecnológica está introduciendo en nuestras sociedades un nuevo modo de relación entre los procesos simbólicos y las formas de producción y distribución de los bienes y servicios. Este nuevo modo de interfaz deja de ser meramente instrumental para espesarse, densificarse y convertirse en estructural, brindándonos la posibilidad de participar en la evolución del sistema por el que se rige. Así, pues, nuestra acción es transcendental para evitar que los nuevos modos de percepción y de lenguaje, así como las nuevas sensibilidades y escrituras a las que nos remiten estas tecnologías, se conviertan en configuraciones dóciles al servicio de los intereses doctrinales del poder institucional. Puesto que, si los medios y las tecnologías de la comunicación, a través de los mecanismos e 'instituciones' responsables por el registro y custodia de los hechos considerados relevantes para el grupo social, son quienes actualmente se ocupan de gestionar la memoria oficial de nuestro tiempo, entonces nuestra acción participativa debe dirigirse a evitar que los artefactos tecnológicos utilizados actualmente para descodificar y transferir esquemas de memorias contribuyan a formar una sociedad del olvido selectivo.

La capoeira emplea el procedimiento ritual para trasladar pasajes de memoria. Este proceso de transmisión ha desarrollado estrategias particulares que tratan de capacitar el control sobre las contingencias del presente a través de la prospección recurrente que

nos imponen las herencias del pasado. La transferencia oral y corporal de memorias efectuada en la práctica de capoeira no se centra en obtener y aportar información, sino en aventurarse a navegar por un pasado que cuestiona nuestro presente, donde la seguridad de los datos se pierde en un mar de recuerdos que se comprimen y se despliegan, que se agitan y se unen en asociaciones libres. En este sentido, los procesos nemotécnicos que se desdobl原因 durante una roda de capoeira coinciden con los que se llevan a cabo durante el fenómeno visual desplegado en las interfaces de comunicación, en que ambos se producen a través de representaciones simbólicas y parten de un estado virtual que se nos irá revelando a través de una serie de planos de consciencia diferentes. Las posibilidades que nos brindan las interfaces digitales de la comunicación se revelan como el medio idóneo para fomentar que la experiencia de la memoria suceda de una forma espontánea y natural, puesto que los mecanismos simbólicos que poseen las imágenes no exponen solamente información verídica de un pasado lineal, sino la recuperación de hologramas cargados de rasgos que nos remiten a paisajes de consciencia diversos. La empatía alegórica desplegada por los usuarios al manejarse en las interfaces de la comunicación actual recrea un contexto cognitivo e imaginario que supone una transposición visual de los actos de memoria. De modo que cuando usamos dispositivos como los que desencadenan los ordenadores personales, estamos manejando un tipo de imágenes que participan del carácter fluido del mundo contemporáneo, es decir, estamos desarrollando unas formas de comunicación que, como ocurría en la práctica de la capoeira, están promoviendo una forma de ‘memoria líquida’ que elude los rígidos ensamblajes de tipo mecanicista que trataban de imponernos una intencionada selección de registros memorísticos y de parámetros inapelables. Por eso, desde los órganos académicos de la comunicación, llamamos a la necesidad de efectuar un uso reflexivo y responsable de estos medios, un uso donde los valores y el interés social iluminen y orienten procesos constructivos y positivos socialmente. Para, de este modo, preservar a la sociedad de la degradación que supone estar encorsetada por una enmarañada red de intereses económicos y de poder, que se empeña en seguir utilizando la seducción y fascinación inherentes a la imagen, como un instrumento de coerción ciudadana con el que moldear de un modo interesado sus macroentornos y microentornos sociales.

Puntos de intersección transaccional.

El proceso de convergencia mediática que se viene desarrollando en los últimos tiempos está produciendo un desplazamiento de las instancias de mediación política-económica-social y, en consecuencia, originando nuevos contenidos y formas de expresión comunicativa. En esa dinámica de creación visual se instaura la preocupación social por una renovada búsqueda mística, pues una buena parte de la producción del imaginario que incide en gran parte de nuestras comunicaciones contemporáneas nos está proponiendo un desplazamiento que intenta superar la distancia existente entre el individuo, la sociedad y el cosmos. Esta configuración transcendental de la comunicación mediante imágenes funda una alianza entre la estética y las emociones que permite a la esencia humana rebasar la esfera consciente y racional. Esta prospección visual nos permite vivenciar las permanentes alteraciones a las que está sometida la consciencia humana y, a su vez, está formando una compleja constelación de significados que inciden directamente en la vida social y cultural. Pues la fuerza de la transformación de las tecnologías de la visión no sólo alcanza a los avances tecnológicos, sino que se constituye en el vector de un nuevo orden cívico donde la imagen se convierte en la depositaria de la función epistemológica de nuestro tiempo. En otras palabras, los nuevos medios audiovisuales de construcción simbólica vinculados en red nos permiten efectuar una producción semántica descentralizada y caótica que, al ser materializada por individuos de diferentes edades, sexo, color, ideología, situación económica/social y background cultural, se constituye en actuaciones e intervenciones culturales cuya naturaleza y dimensión es directa e inmediatamente política. Por tanto, el gran reto que debemos afrontar a través de las prácticas de representación y producción de imagen y visibilidad, como también mediante la propia producción teórico-crítica, es que el proceso de globalización y convergencia cultural en el que nos desenvolvemos se decante de la manera más democratizada posible, es decir, con el menor grado de hegemonía y dominancia de una formación en exclusión de otras.

La capoeira viene asumiendo paulatinamente un carácter transnacional, puesto que su ejercicio no está incólume a la avalancha que envuelve la reestructuración y mundialización del sistema capitalista y, en consecuencia, tampoco es ajena al notorio aumento de la importancia de las industrias de lo visual en las sociedades actuales. Por eso, a partir del momento en que los actores/sujetos del universo de la capoeira aceptan con obediencia la imposición de una jerarquía organizada y estructurada bajo las pautas de la omnipresente lógica empresarial y deciden alterar la esencia de los atributos que caracterizan

este ejercicio para ajustarse a las exigencias del mercado, están perturbando profundamente sus cualidades mas íntimas y terminan propagando y difundiendo una actividad ‘estandarizada’ sometida al adiestramiento de los mecanismos de sujeción y control social. El consumo creativo que los capoeiras pueden realizar a través de los modernos artefactos de comunicación visual debe concebirse como un ejercicio complejo en el cual se interseccionan las dimensiones subjetiva (producción de subjetividades), política (producción y distribución de poder), cultural (producción y distribución de símbolos) y económica (producción y distribución de utilidades) de la vida en sociedad. Pues este tipo de dispositivos nos sitúan en un espacio de intercomunicación compleja que ha relegado los planteamientos mecanicistas donde los elementos eran inalterables y actuaban independientemente en función de las necesidades del sistema. Por tanto, los actantes-capoeiristas que participan de estos sistemas se construyen y son simultáneamente contruidos en una interacción que, a su vez, queda determinada por la dinámica estructural. Un proceso que nos sitúa en una zona de constantes transformaciones de todos los elementos, que nos sumerge en una determinada ecología donde la interacción entre lo humano y lo técnico está impulsando una serie de hibridaciones sociales, conceptuales e incluso psicológicas que nos obliga a plantearnos las actuales formas tecnológicas desde una perspectiva ontológica.

Tanto el capoeira como el resto de cyber-usuarios nos encontramos habitando en un nuevo paradigma perceptivo en el que somos interpelados por complejas formaciones de carácter audiovisual. Al instalarnos en el imaginario de las máquinas, operamos los dispositivos a través de las normativas de ese imaginario, pasando de ser simples usuarios a servidores del mismo, es decir, nos convertimos en un modulo necesario para que estos aparatos automatizados puedan cumplir sus funciones. Por eso, una interfaz digital de comunicación no es sólo un instrumento técnico, sino que estamos ante la conjunción de sistemas orgánicos y tecnológicos mediante los que se establecen posibilidades de diálogo multidireccional y multidimensional entre el usuario y la máquina. En esta conversación intervienen no sólo cuerpos y máquinas, sino que a ella se abocan por un lado la memoria, la imaginación, los conocimientos y las emociones del usuario y por el otro, las bases de datos y las innumerables conexiones que se puedan establecer a través del dispositivo. Los capoeiras, al vehicular sus proposiciones por la red, están modelando una plataforma técnico-conceptual que modifica constantemente sus parámetros para adaptarse a

una realidad híbrida y en constante mutación creada y recreada por los propios componentes que la forman.

El recorrido que venimos trazando nos ha servido para detectar que la Capoeira no pretende instaurar una doctrina ortodoxa y rígida, ni tampoco es el resultado de la suma de los diferentes medios de expresión cultural que abarca. La praxis que se despliega en una roda de capoeira es una forma de relación fluctuante que se sitúa en un espacio intersticial, fragmentario y centrífugo; así pues, el análisis de este modo de representación participativa hace que se resquebraje la posibilidad de organizar la cultura mediante un sistema de géneros empíricos que se excluyen mutuamente. La heterogeneidad cultural que confluye en esta interfaz social de comunicación simbólica nos invita a reflexionar sobre el papel de los dispositivos tecnológicos de la visión en la identidad mestiza de las representaciones culturales contemporáneas. Actualmente se produce una red de intersecciones entre los medios tecnológicos de comunicación, las corporaciones e instituciones que los gestionan y las poblaciones que participan de ellos, que libera un flujo tenso-dinámico constituyente de una forma cultural impura donde el conocimiento simbólico flota y circula sin acumularse ni congelarse en punto alguno. Por ello, la forma de identidad cultural que se despliega en este proceso debe concebirse como un proceso contiguo y continuo de interacción con la multiplicidad de ofertas simbólicas, en una dinámica de pasajes que propicie la ruptura de las convenciones culturales, sociales y artísticas, así como las fronteras entre lo popular, lo masivo y lo culto. Como este proceso de globalización cultural abarca todos los sectores de la sociedad contemporánea, el criterio de la hibridación cultural nos sirve para pensar los sistemas tecnológicos de la comunicación visual actual, tanto en el nivel estructural de los medios que la circundan como en el sedimento sustancial de las imágenes que la integran. En este sentido, encontramos en la intermedialidad un concepto que acopia la multitud de influencias e interacciones producidas en el ecosistema mediático y que, por tanto, alude a una hibridación de técnicas y a una diversificación de soportes que han dibujado un nuevo mapa cultural.

La casuística que rige el fenómeno intermedial trae consigo como consecuencia la imposibilidad de circunscribir los discursos visuales mediante categorías puras, puesto que los límites entre las disciplinas y las jerarquías que tradicionalmente los han acompañado recomponen su configuración hacia un estado de movilidad inestable, fruto del pasaje intersticial entre los medios. Asimismo, la condición de texto plástico fluido que detentan las imágenes digitales de los dispositivos de comunicación multimedia contempo-

ráneos difícilmente se pueden percibir de manera aislada; todas ellas son abiertas y están constantemente proponiendo significados a través de nuevas conexiones. Es decir, están fomentando un estado de hibridación entre lo objetivo y lo subjetivo que exige de los espectadores/actantes un ejercicio psíquico participativo mediante el que se reestructuran los procesos de visión. Estos actos de ver que sustentan las comunicaciones visuales detentan un carácter cultural condicionado que está connotado políticamente, de modo que difícilmente se podrán desarrollar formas democráticas legítimas si no se generaliza el acceso a las modalidades y a las herramientas creativas de la comunicación cibercultural, o sea, si no se fomenta una ciudadanía activa que participe de formas de comunicación dotadas con capacidad para intervenir significativamente en los acuerdos de integración global y regional. Para colaborar con este proceso, es conveniente que desde los estudios de comunicación abandonemos las metodologías científicas enclaustradas que se empeñan en ubicar lo popular y lo tecnológico en un escenario de oposición incompatible. Por eso, mediante este trabajo se viene a fomentar la necesidad de desarrollar planteamientos creativos aplicados a la investigación que contribuyan al desarrollo de un ámbito universitario donde todas las ciencias se encuentren en un elevado grado de interdependencia. Para que así se ayude a instaurar un modo de investigación transdisciplinar que suscite un nuevo paradigma epistemológico, donde se acojan los actos de comunicación visual desde una perspectiva múltiple.

Ademanes del saber.

Durante el *jogo* de capoeira se despliega una conversación gestual que viene a reivindicar el cuerpo como esencia pensante, o sea, que mediante esta técnica corporal expresamos y modelamos las imágenes que regentan el holograma pulsante de nuestra existencia, imágenes que establecen una conexión entre pensamiento y emoción, entre intelecto y cuerpo. Este modo de considerar la existencia marcado en la facticidad del gesto amplía la comprensión de lo humano y nos desvela saberes del cuerpo que pueden ser redimensionados al nivel de conocimiento. A su vez, el intercambio de saberes a través del juego y el movimiento, así como la elaboración de nociones por medio de las descripciones y la narración gestual, nos revelan que la esencia del Ser está en la existencia diseñada por la experiencia vivida, o sea, en las relaciones intersubjetivas entre el sujeto encarnado y el mundo de la cultura. Por tanto, el modo de conocimiento que se desprende durante la interacción músico-gestual practicada en el *jogo* de capoeira posee una

matriz sensible tejida a partir de la realidad orgánica y simbólica que detentan los cuerpos y representa la resonancia de la acción del universo en el hombre. Esto nos empuja abogar por una aproximación al conocimiento mediante modelos complejos en el que individuos, técnicas, estructuras y cosas puedan estar interviniendo de forma activa y simultánea a través de procesos sucesivos de síntesis que están siempre en constante construcción. Esta disyuntiva nos lleva a pensar que el fenómeno de la visión no puede gozar de una existencia autónoma, sino que se forma como una amalgama de procesos fisiológicos y estímulos externos, una combinación de fuerzas y reglas en el que diversos actantes complejos y heterogeneos -ideas, imágenes, técnicas, cuerpos o dispositivos- confluyen dentro de un único entramado semiótico-material que sería el de la experiencia audiovisual.

La capoeira desencadena una performatividad que en su forma de hacer se proyecta como una forma de pensamiento reflexivo a través de los gestos ‘técnicos y sociales’. La acción técnica, por tanto, no puede pensarse limitada sólo a la aparición de producciones artificiales y de gadgets tecnológicos, pues aunque la tecnología sistemática es una base indispensable, el útil existe gracias al gesto que lo hace eficaz al articularlo y activarlo. Los gestos técnicos conllevan un modo de consciencia que emerge de la capacidad de comprensión arraigada en nuestra estructura y, por ello, a través del uso de estos artefactos el ser humano obtiene una parte de su sentimiento de existencia como individuo en la seguridad que le ofrece la integración al grupo. Y es que la estructura física de los aparatos tecnológicos no funciona jamás sin una estructura o transmisión de lenguaje, lo que nos lleva a participar en un modo de comunicación que consiste en la modelación mutua de un mundo común a través de una acción conjunta, siendo este acto social el que da existencia a nuestro mundo. Por tanto, la actividad comunicativa no consistirá en usar aparatos técnicos para transferir información entre un polo emisor y otro polo receptor, de lo que se trata es de construir una relación más fenomenológica con los dispositivos técnicos que nos relacionamos, un vínculo donde el sentimiento de existencia y los modos de conocimiento residan en la capacidad de plantear las cuestiones relevantes que van surgiendo en cada momento de nuestra vida.

Cuando operamos con una interfaz tecnológica de comunicación entre el cuerpo y la máquina, se establece una interacción recurrente cuyo gesto desencadena un modo de conocimiento intersubjetivo, es decir, el cuerpo humano despliega una articulación semiótico-material, un espacio interactivo en el que el usuario/actante se une a la máquina, dis-

puesto a efectuar su propia actuación pero también dispuesto a dejarse llevar por la actuación de las demás instancias. El fundamento de este proceso oscilatorio lo encontramos en el pasaje fugaz que vincula el momento real y el simbólico: la imagen mental. Este punto nodal donde se entrelazan lo virtual y el devenir es al mismo tiempo subjetivo y objetivo, y da lugar a una nueva naturaleza de la imagen que genera también un nuevo régimen de discursividad y por tanto de saber. Es decir, el traslado del orden representativo hacia un nuevo régimen de lo visible nos lleva asumir epistemológicamente la redistribución fundamental de las posiciones y de las funciones de la imagen, suscitando así un orden de relaciones inéditas entre el cuerpo, la materialidad y lo artificial. En la interfaz se produce un acoplamiento estructural corporal y una interrelación lingüístico-tecnológica que hacen emerger un mundo compartido de significación donde se articulan el usuario, el utensilio y una tarea o función comunicativa. No obstante, hemos de señalar que el diseño ergonómico y praxémico de las actuales interfaces de comunicación está todavía en un nivel de desarrollo elemental, cargado de factores técnico-funcionales que no sólo complican la relación del hombre con la máquina, sino que también originan múltiples patologías. Aún está por llegar la era de la tecnología tranquila y de la computación ubicua, que aparentemente nos investirá de multitud de microordenadores orgánicos para librar-nos de estas rémoras, pero que inevitablemente acarrearán otros lastres circunstanciales que corroborarán la propia ambivalencia de los seres humanos.

El pulso de las dimensiones.

La dinámica ritual de la capoeira es una conceptualización del tiempo complejo, pues en la *roda* el círculo del tiempo no debe ser pensado como una agrupación de “partes” aisladas: presente, pasado, futuro, sino al contrario, como una noción circular que supera la lógica de la linealidad temporal. En su devenir, suscita un movimiento fluido de formas cuyos trazos configuran hologramas que se entrelazan con el conjunto de referentes simbólicos para formar el imaginario social de los que participan o asisten. La capoeira, por tanto, es el puro instante infinitamente dividido e huido de la ocasión, una forma temporal compleja cuya expresión supone un impulso reflexivo que responde a un proceso ontológico transversal entre las partes actantes que la componen. Los pliegues que conforman este espacio alegórico promueven un modo de conocimiento que está constituido por una cierta red donde se entrecruza las diversas fracciones o estratos, una disposición del saber donde el compute estructural del conjunto traza un mapa epistémico

que, a su vez, proyecta una influencia determinante sobre el mismo conjunto y sus partes o fragmentos. Esta fenomenología que anuncia la capoeira, sirve para vislumbrar tanto el principio expresivo-reflexivo como las conexiones transversales y multidimensionales que sustentan las formas hipertextuales y multimediáticas desarrolladas en los nuevos modos visuales de expresión comunicativa.

La complejidad de los elementos que conforman la expresión icónica es una acumulación de experiencias que vienen a simbolizar un tiempo transitorio cuyo ritmo interno relaciona el tiempo visual-pulsional instantáneo con el tiempo externo-referencial ligado a aquello que la imagen representa. Por tanto, la imagen no puede entenderse como un tiempo secuencial que observa el presente como un acto concluido; su tiempo es cadenciado y compasado, un ritmo derivado del conjunto de relaciones dialécticas que desencadenan sus formas. Es decir, mediante esta fluidez en las imágenes, el tiempo se convierte en un aspecto formal pero, a su vez, ellas se están constituyendo en una constelación de formas temporales que componen un espacio de implicaciones e interpelaciones y que se convierte en una comunicación discursiva y operativa cuando se toma consciencia de su esencial complejidad. Sin embargo, la fenomenología temporal de la imagen no se agota en la floración del tiempo intrínseco de los fenómenos, como tampoco finaliza en la propia duración que forma parte de las mismas cuando están en movimiento, pues en el momento en que la imagen virtual paulatinamente va disolviendo la imagen primaria material-fragmentada en una 'temporalidad' ligada al movimiento, se está manifestando una representación falsa del tiempo. Es decir, estamos ante una imagen ligada a posiciones espaciales inamovibles pero que paradójicamente constituyen la esencia misma de la imagen móvil. Las imágenes, por tanto, deben exponerse a un ejercicio de hermenéutica mediante el que se pueda extraer no sólo las nociones que tienen que ver con el momento histórico en que fueron producidas, sino también con aquellos elementos visuales contemporáneos al espectador, que estando presentes en la imagen desde su concepción, esbozan síntomas del futuro.

La propuesta espacio-temporal que se desdobra durante una *roda* de capoeira puede entenderse como un recurso narrativo fluctuante que está ligado a las estructuras no lineales que se hacen presentes en la comunicación humana desde la antigüedad. Esta forma del espacio surge como simultaneidad ilimitada y desprende hondas implicaciones psicológicas, sociológicas y filosóficas; un espacio intermedio que remite a lugares de límites imprecisos, palimpsestos o reinos de sombras que median entre diversos pasajes

dibujando espectros hologramáticos. Asimismo, en los nuevos dispositivos de comunicación, se ampara un espacio metafórico donde los usuarios emplean el elemento visual de la pantalla para penetrar en la figura correspondiente y trasladarse. Esta fenomenología ya venía apuntada desde sus orígenes en la imagen iconocinética, pues los mecanismos cinematográficos, al capturar y proyectar el movimiento de las formas y cuerpos, están cultivando un entramado de relaciones que nos conducen desde la abstracción formal hasta la realidad práctico-sensible y social. La fenomenología de estas estructuras espaciales en movimiento pertenece a la estética hodierna y anticipa aspectos de los nuevos ambientes o escenas tridimensionales que encontramos en las instalaciones o estructuras multimedia de la comunicación actual. En este sentido, entendemos que las imágenes vibrátiles de los artefactos de comunicación contemporánea ponen en marcha esa dimensión oculta que el cine esboza, convirtiéndose en un crisol donde se funden percepción, pulsión y reflexión; es decir, los flujos visuales que configuran estas interfaces desencadenan un ejercicio de proxemia que nos permite sentir, habitar y construir lo particular, lo general y lo singular del espacio. Las expresiones visuales se transforman en reflexiones visuales y la imagen da paso a lo visual, es decir, a un conglomerado de percepciones, recuerdos e ideas, englobados en una ecología de lo visible o en las diversas manifestaciones de esa ecología. La influencia de este imaginario social es uno de los fenómenos más importantes de nuestra cultura desde el punto de vista antropológico, social, estético y psicológico. Esta asimilación del conocimiento de la imagen o a través de la imagen, se lleva a cabo mediante la gestión epistemológica del fenómeno movimiento-tiempo incorporado a la misma, un fenómeno que la técnica ha introducido en el primer plano de la representación y que supone el retorno a ésta de aquella variable temporal que las imágenes clásicas habían ocultado tras sus superficie. La interfaz y la capoeira, desde sus ámbitos epistémicos, son formas en las que concurren tanto la teoría como la acción, tanto la razón como la emoción; son formas que visualizan el pensamiento y por lo tanto demandan una actuación material sobre sí mismas, actuación que no puede dejar de ser a la vez intelectual.

Secuencias del porvenir.

Para concluir, hemos de señalar que las reflexiones efectuadas a lo largo de este recorrido nos sirven para percibir lo ilimitado que resulta aquello que nos hemos planteado exponer y la multitud de caminos necesarios que se han quedado sin transitar. Nuestro trabajo quizá logre alcanzar ciertas cotas de creatividad y de rigor intelectual que sirvan

para ayudarnos a superar la prueba de nivel a que nos vemos sometidos en esta fase de la carrera académica, pero no por ello deja de ser un proyecto en construcción que necesita de una exploración mas exhaustiva, un rastreo que nos sirva para sellar las grietas de la esfera de conocimiento que nos hemos planteado iluminar. No obstante, si para algo nos han servido las vicisitudes a las que nos hemos visto sometidos durante la composición de este trabajo es para vislumbrar el trazado de pautas y senderos que se pueden tomar cuando afrontemos el camino de la tesis de doctorado. En este sentido, creemos que sería necesario destinar un capítulo para delimitar la fenomenología propia de la interfaz, esto es, un extenso apartado en el que no sólo se haga eco del funcionamiento esencial que se despliega en los dispositivos tecnológicos de comunicación, sino también que nos lleve a clarificar la importancia de su concepción como nuevo modelo mental. Otra necesidad que hemos detectado es la de hacer una distinción más exhaustiva entre los conceptos de mirada, visión, visibilidad, imagen e imagen mental. Asimismo, prevemos que sería oportuno continuar calando en la relación que hemos establecido entre los fundamentos de la capoeira y la interfaz. Para ello, pretendemos espesar este vínculo a través de las posibilidades que nos ofrecen conceptos tan sustanciales como son los de puesta en escena, tradición, ritual, cuadro-marco o performance. Estos conceptos, a su vez, nos pueden abrir la posibilidad de acudir aspectos tan diversos como la geometría de los objetos fractales, las redes metaconscientes, la ecología de los sistemas, la liminalidad, la energía telúrica, la cosmología o el interaccionismo simbólico.

Para contrastar el trabajo teórico intelectual que venimos desarrollando en la tesis de doctorado, nos planteamos la posibilidad de acometer un trabajo de campo más práctico-analítico. Esta aplicación pasaría por confrontar el ‘método de la consciencia por el movimiento’ desarrollado por el maestro de capoeira Antônio José da Conceição Ramos²⁷⁵ en São Luís de Maranhão, con dispositivos digitales de interacción comunicativa como son

²⁷⁵ También conocido como “maestro Patinho”, además de ser el máximo exponente de la Capoeira en el Estado de Maranhão, ha sido técnico de la selección maranhense masculina y femenina de gimnasia olímpica, alcanzó el cinturón marrón de judo, entreno durante un tiempo las técnicas del arte marcial japonés Kempo, hizo ballet clásico, estudió en la escuela de circo en Río de Janeiro, participando de diversos espectáculos, montajes e intervenciones artísticas, además de colaborar en el desarrollo de pesquisas académicas junto a los indios Kaiapó del Xingu. El método de la consciencia por el movimiento consiste en un trabajo continuo y creativo de lapidación de la psicomotricidad en el que se establece una relación entre el instinto y la razón. Para alcanzar ese estado emplea movimientos corporales directos, inversos, métricos, circulares y de transformación de forma ambidiestra en las tres alturas, tres distancias y tres ritmos provenientes de la capoeiragem tradicional de fundamento.

SixthSense²⁷⁶, desarrollado por Pranav Mistry en el laboratorio de Pattie Maes del MIT, Contact²⁷⁷ desarrollado por el colectivo United Visual Artists para la Plaza Oyane de Tokyo, o con trabajos tan sugerentes como la instalación *Text rain* de Camille Utterback²⁷⁸.

Estos nobles propósitos sólo tomarán forma en el momento que emprendamos esa nueva aventura, un periplo del que partiremos con nuestro zurrón cargado con el bagaje que hemos conseguido acumular en este trabajo. Pero, probablemente, las propuestas que ahora nos atrevemos aventurar irán adquiriendo un cariz diferente del que proyectamos en estos momentos; como el rastro del camino que se hace al caminar.

²⁷⁶ Es un artefacto que se lleva puesto y que permite nuevas interacciones entre el mundo real y el mundo de los datos. http://www.ted.com/talks/lang/eng/pattie_maes_demos_the_sixth_sense.html

²⁷⁷ Es una instalación basada en un suelo sensible que permite al visitante usar su energía kinésica para generar formas audiovisuales que interactúan con el usuario y se comunican entre ellas. <http://www.uva.co.uk/archives/74>

²⁷⁸ Es una instalación interactiva en la que la imagen del usuario proyectada puede componer palabras con sus cuerpos utilizando la lluvia de letras que se les precipita. <http://www.camilleutterback.com>

8. ANEXO I: GLOSARIO DE TÉRMINOS DE CAPOEIRA.

agogô: instrumento de música religiosa, compuesto de dos campanillas metálicas desiguales, que se golpean con una varita igualmente de metal.

atabaque: Tambor, atabal. Es un instrumento oriental muy antiguo entre los persas y los árabes, muy divulgado en África. Aunque los africanos ya conocían el atabaque, se cree que al llegar a Brasil ya lo han encontrado aquí, traído por los portugueses para ser usado en fiestas y procesiones religiosas, como el pandero y el adufe. No se conoce la historia de como ha empezado a ser utilizado en la capoeira.

batuque: 1. Designación común de las danzas negras acompañadas por instrumentos de percusión. 2. Lucha popular, de origen africano, también llamada de batuque-boi.

berimbau: Actualmente, es el principal instrumento musical de capoeira. Es el único que, en una *roda* de capoeira, puede figurar sólo, sin los demás instrumentos. Los afro-brasileños lo usaban en sus fiestas, y sobretodo en el samba de *roda*, como hasta hoy. El berimbau que hoy se conoce y se toca en todo el mundo es un arco hecho de madera específica (ni toda madera sirve; la más usada es la biriba), teniendo las puntas ligadas por medio de un hilo de acero (generalmente, retirado de las bordas de un neumático). En una de las extremidades, se ata una *cabaça* (calabaza seca). Para tocarlo, se coge un *dobrão* (moneda antigua), una baqueta (pequeña vareta de madera o de bambú) e un *caxixi*. Este último es un pequeño cesto de paja trenzada, que posee trozos deacrílico, arroz o semillas secas en su interior para hacerlo sonar.

En el continente Africano es conocido como Berimbau de Barriga. Es considerado el primero instrumento de percusión del mundo. Algunos historiadores consideran que el Berimbau es derivado del arco del cazador, debido al sonido producido por la cuerda del arco al disparar la flecha.

cantigas: Poesía cantada, en redondillas o versos más pequeños, dividida en estrofas iguales.

capoeiragem: El término *capoeiragem* era empleado por los juristas para nombrar la práctica de este juego en el Código Penal de 1890, donde se castigaba su práctica, clasificándola como actividad criminosa. Asimismo, hace referencia a los primordios de la capoeira; la práctica de la antigua *capoeiragem* difiere mucho de aquello que hoy es reconocido como capoeira en cualquiera de sus vertientes.

cariocas: Gentilicio empleado para designar a los oriundos y habitantes de Río de Janeiro.

chamada: Uno de los rituales de la capoeira tradicional. Las *chamadas* (llamadas, en castellano), también conocidas como "pasajes", pueden erróneamente ser interpretadas como simples momentos de descanso durante el *jogo*, pero en realidad constituyen un momento de extremo peligro, pues visan a despertar la malicia de sus practicantes. Cuando es *chamado*, el capoeirista debe acercarse con bastante cautela, puesto que según las normas de la capoeira, el que *chama* podrá aplicar el golpe que desea, caso su compañero se mueva sin el debido cuidado.

chula: Originariamente, baile popular de Portugal; en capoeira, se trata de una especie de salmo o letanía que se canta después de la *ladainha* y que funciona de manera semejante, pero es más corta y sirve para señalar el inicio del *jogo*.

corrido: Canción de capoeira de versos cortos y ritmo acelerado cantada por todos los miembros de la *roda* como respuesta a los movimientos.

crioulos: Negros nacidos en Brasil.

ginga: En sentido literal, remo apoyado en un encaje de popa que hace andar la embarcación. En la capoeira, se trata del movimiento corporal de un lado a otro, en que los pies apoyan el peso del cuerpo, alternadamente, y que exprime cadencia al juego. Es el movimiento fundamental de la capoeira.

ladainha: Del latín litania. Oración constituida por una serie de invocaciones a la Virgen y a los santos, la *ladainha* es una narrativa introductora entonada en las *rodas* de Capoeira Angola que debe ser cantada por un maestro o por alguien reconocido por la comunidad capoeirista. Es dirigida a los jugadores que van entrar en la *roda* y que, agachados a los pies del berimbau, se concentran para comenzar el *jogo*. Mientras es cantada, no se realiza "jogo físico"; es un momento de reflexión y comprensión del mensaje que se invoca.

maculelê: Danza ritual afro-brasileña en la que los ejecutantes usan palos o machetes. Originaria del Congo, esta danza ha llegado a Brasil a través de los esclavos provenientes de allí. Incorporada a la capoeira, es demostrada en presentaciones y ceremonias de bautismo.

maltas de capoeira: Las maltas eran grupos de capoeira de Rio de Janeiro que han tenido su punto alto en la segunda mitad del siglo XIX. Compuestas principalmente de negros y mulatos, las maltas aterrorizaban la sociedad carioca. Los capoeiras de las maltas introdujeron el uso de armas, sobretudo la navaja. Debido a la violencia y a la criminalidad, las maltas fueron duramente reprimidas por el Estado hasta la casi extinción de la capoeira en Rio de Janeiro.

mandinga: Hechizo, despacho, mal de ojo. Los negros mandingas eran tenidos como hechiceros incorregibles. Los mandingas o malinkes, de los valles de Senegal y de Níger, fueron guerreros conquistadores, convertidos en musulmanes. En capoeira significa malicia, habilidad en la práctica.

negaça: En el juego de capoeira, el acto de "negar o corpo" (negar el cuerpo), bambolear para allá y para acá, amenazar el movimiento y negarlo; usada para confundir al oponente.

pandeiro: Fue introducido en Brasil por los portugueses y utilizado posteriormente en ruedas de samba y por los negros en *rodas* de capoeira, siendo un instrumento de percusión generalmente más agudo que el atabaque.

quadras: Estrofas de cuatro versos.

quilombos: Los quilombos son poblados ubicados en locales de difícil acceso normalmente en selvas o montañas, creados por los esclavos que huían de los presidios donde eran sometidos. En estas aldeas se desarrollaba una economía de subsistencia y resistencia. Actualmente más de dos mil comunidades *quilombolas* esparcidas por el territorio

brasileño se mantienen vivas y actuantes luchando por el derecho de propiedad de sus tierras.

rasteira: Movimiento rápido y brusco, que consiste en meter el pie o la pierna entre las de otra persona, en lucha, juego o simple diversión, y provocarle una caída; tropiezo, desliz, piernada, rebanada, traspiés, barra. En la capoeira, se trata de un golpe desequilibrante en que el capoeirista, apoyado en una de las manos (o no), se agacha sobre una pierna, mientras la otra, estirada, describe un semicírculo para el frente, procurando arrastrar y derribar al adversario.

reco-reco: Instrumento de percusión (batería). Reco-reco es un término genérico de los instrumentos que producen sonido por atrito. La forma más común es constituida de una corteza de bambú o una pequeña ripia de madera con tallas transversales. La fricción de un palillo sobre las tallas produce un sonido fricativo. También llamado de *raspador*, *cara-caxá* ou *querequexé*.

roda: Rueda; círculo formado por los practicantes de capoeira, en cuyo centro dos personas *jogam*. La *roda* es un ritual que representa la vida y sus ciclos. Como el planeta gira y la vida acontece en ciclos, la *roda* es la representación de esto y tiene fuerte influencia de la cultura africana, llena de círculos en sus representaciones gráficas. La *roda* comienza con la afinación de los berimbaus y la formación de la batería compuesta por tres berimbaus, un atabaque, dos panderos, un reco-reco y un agogô. Esta es la formación completa, sin embargo cada grupo tiene su propia manera de llevar la *roda* y puede haber diferencias, dependiendo del número de participantes. Formada la batería, el cantador (que generalmente toca el *gunga*) canta la *ladainha*, seguida de la *chula* y después empieza a cantar el *corrido*. En este momento, los jugadores agachados al pie del berimbau comienzan a *jogar*.

senzalas: Las *senzalas* eran grandes habitáculos que se destinaban para alojar a los esclavos de los ingenios de azúcar y de las haciendas de cultivo y ganado. Tenían enormes ventanas con rejas y sus moradores, que sólo salían para trabajar o para recibir castigos, dormían en fardos de paja o en el suelo.

terreiro: Local en que se celebran los cultos afro-brasileños.

9. ANEXO II: CATÁLOGO ILUSTRATIVO DE VÍDEOS DE CAPOEIRA.

Este catálogo de vídeos ‘colgados’ en Internet esta destinado acercar un poco lo que se puede llegar a entender por capoeira.

Maestro Bimba en 1950.

<http://www.youtube.com/watch?v=0KDYsWnPhTU&feature=related>

Mestre Pastinha, Bobo e João pequeno *jogando* em 1950.

<http://www.youtube.com/watch?v=30rXDukoB6o&feature=related>

Documental francés sobre capoeira con el Maestro Pastinha 1963.

<http://www.youtube.com/watch?v=OMUHKFwx05I&feature=related>

Fragmento de la película O pagador de promesas 1962.

<http://www.youtube.com/watch?v=PJpKawSXIG4>

Maestro Canjiquinha en la película Barravento de Glauber Rocha 1962.

<http://www.youtube.com/watch?v=KKIbZLraWnQ>

João Grande y João Pequeno *jogando* en 1963 en el berimbau Mestre Pastinha.

<http://www.youtube.com/watch?v=H8fVGoiM2BQ&feature=related>

João pequeno y João Grande *jogando* en la película danza de guerra 1968.

<http://br.youtube.com/watch?v=qhCgFITPRBU&NR=1>

Mestre João Grande y el Maestro Curió *jogando* en 1968.

<http://www.youtube.com/watch?v=zHMGLsVfGXg&feature=related>

Mestre Camisa *jogando* con Nestor Capoeira en la película Cordao de ouro.

<http://br.youtube.com/watch?v=qWb-8pDzxko&feature=related>

Maestre Cobra mansa y Maestro Moraes en Río de Janeiro 1984.

http://www.youtube.com/watch?v=XvseAOVbr4s&feature=Playlist&p=6992BF6F5191AE3C&playnext=1&playnext_from=PL&index=9

Maestro Cobra Mansa *jogando* con el Maestro Curió en una roda en la calle 1990.

<http://www.youtube.com/watch?v=NLUK0UHvn3g>

Maestro Cobra Mansa *jogando* con el Maestro Espiro Marrim.

<http://br.youtube.com/watch?v=1CHpsAr7LO0>

Mestre Lua Rasta *jogando* con Rene 2006.

<http://www.youtube.com/watch?v=B1RL8NAgK20>

Maestro Patinho *jogando* con el Maestro Cobra Mansa 2009.

<http://www.youtube.com/watch?v=uZxjfbCh9nk>

Ladainha cantada por el Maestro Acinho de Jesus de São Luis de Maranhão.

http://www.youtube.com/watch?v=s_cNnl2Vi48

Maestro Brulino y el Mestro Cobra Mansa *jogando* Capoeira Angola.

<http://www.youtube.com/watch?v=-v-2ywa3pns>

Punga dos hombres en Maranhão.

http://www.youtube.com/watch?v=c_G9ZGFD1jM

Ladja en la isla Martinica.

http://www.youtube.com/watch?v=RI4CEEse_fl&NR=1

10. ÍNDICE DE FIGURAS.

+Pág. 8. Disparate de bestia, Lámina número 21 de la serie 'Disparates' estampada por Goya entorno a los años 1819-1823.

+Pág. 8. Disparate puntual. Lámina número 20 de la serie 'Disparates' estampada por Goya entorno a los años 1819-1823.

+Pág. 52. Miembro de la comunidad indígena Kayapó grabando imágenes durante el proyecto Mekaron Opoi D'Joi ("aquel que crea imagenes", en la lengua kaiapó). Incluida en el documental 'Taking Aim' producido y dirigido por Mônica Frota en 1993.

+Pág. 57. Angelus Novus acuarela pintada por Paul Klee en 1920, en la actualidad la acuarela está en el Museo de Israel en Jerusalem.

+Pág. 59. Fotografías de la ceremonia Efundula incluidas en Hayes, P. "Efundula and History: Female Initiation in Pre-Colonial and Colonial Northern Namibia". *CAS Occasional Paper* No. 19 JCAS-Basic Study for Women's History in Africa Series ii, Universidad de Kyoto, 2003.

+Pág. 59. Dibujos realizados por Albano Neves de Souza incluidos en su estudio *Da minha Africa do Brazil que eu vi*. Ed.Luanda, Angola, s/d., p. 57.

+Pág. 66. *Escravo tocando berimbau*, lamina realizada por Jean-Baptiste Debret. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Didot Firmin et Frères, Paris, 1824.

+Pág. 66. *Negros lutando, Brazil*, lamina realizada por Augustus Earle, Rio de Janeiro 1822.

+Pág. 67. *Jogar Capüera ou Dance de la Guerre*, lamina realizada por Moritz Rugendas incluida en *Voyage pittoresque et historique dans le Brésil*. Engelmann et Cie, Paris, 1834.

+Pág. 74. Fotograma de la obra en vídeo *Historie(s) du Cinéma*, realizada por Jean-Luc Godard entre 1980 y 1998, esta distribuida en España por Intermedio [dvd].

+Pág. 79. Detalle de la vídeo-instalación *The Board Room*, realizada por Antoni Muntadas en el año 1987.

+Pág. 105. Cartel de la película *La seducción del caos*, dirigida por Basilio Martín Patino en 1991.

+Pág. 112. R. Descartes Discours de la méthode "La dioptrique", Leiden, 1637.

+Pág. 112. U. Tillmans, *Geschichte der Photographie*, Stuttgart, 1981.

+Pág. 117. *Manos dibujando*, litografía realizada por M. C. Escher en 1948.

+Pág. 127. Diagrama de la vídeo-instalación *Present Continuous (Past)* diseñada por Dan Graham en el año 1974.

+Pág. 136. Diagrama que reproduce el diseño típico de una roda de capoeira, ha sido traducido del realizado por J. Lowell Lewis en su libro *Ring of liberation*. The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1992, p. 87.

+Pág. 138. Detalle de la obra *Saturno Devorando a su Hijo*, se estima que fue pintada por Francisco de Goya entre 1819 y 1923, actualmente se encuentra en el Museo del Prado.

+Pág. 138. Grabado que representa la efigie de Kairos.

+Pág. 138. Grabado que representa el Ouroboro con el árbol de la vida.

+Pág. 141. Grabado que ilustra la ley de la pregnancia enunciada por la Gestalt. La imagen se desdobra de modo que se pueden advertir tanto la efigie de una joven como la de una anciana.

+Pág. 144. *Desnudo bajando la escalera*, obra pintada por Marcel Duchamp en 1912, el original actualmente se encuentra localizado en el Philadelphia Museum of Art.

+Pág. 144. *Dinamismo de perro con correa*, obra pintada por Giacomo Balla en 1912, el original actualmente se encuentra localizado en la galería Albright-Knox en Buffalo.

+Pág. 145. Reproducción en negativo de los sellos jeroglíficos del disco de Phaistos, descubierto en 1908 en la excavación de un palacio Minoico al sur de Creta.

+Pág. 149. Paneles de fotografías del Atlas-Mnemosyne que Aby Warburg se propuso componer.

11. BIBLIOGRAFÍA.

Bibliografía citada

ABIB Jungers, Pedro Rodolpho. *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*, Tesis de doctorado no publicada, Faculdade de educação, Universidade estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas-São Paulo, 2004.

ADORNO, Camille. *A arte da capoeira*. Ed. Kelps, Goiânia, 1999.

ADORNO, Theodor. W. *El ensayo como forma*. Publicado en *Notas sobre literatura*, Akal, Madrid, 2003.

ALBERT DIAS, Adriana. *A malandragem da Mandinga; o cotidiano dos capoeiras em Salvador na Republica Velha (1910-1925)*. Tesina de doctorado no publicada presentada en el programa de Posgrado de Historia de la Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas de la de la Universidad Federal de Bahía (UFBA), Salvador de Bahía, 2004.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large. Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press, Minnesota, 1996.

ARAÚJO COSTA, Rosangela. *Iê, viva meu mestre: a capoeira angola da escola pastiniana como práxis educativa*. Tesis de doctorado no publicada presentada dentro del Programa de Posgrado en Educación de la Facultad de Educación de la Universidad de São Paulo (USP), São Paulo, 2004.

ARAÚJO SIMOES, Rosa Maria. *Da inversão a re-inversão do olhar: ritual e performance na capoeira angola*. Tesis de doctorado no publicada presentada dentro del Programa de Posgrado en Ciencias Sociales del Centro de Educación y Ciencias Humanas de la Universidad Federal de São Carlos (UFSCAR), São Paulo. 2006.

ARENAS CRUZ, M^a Elena. *Hacia una teoría general del ensayo*. Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1997.

ARIZA, Javier y ALCALÁ MELLADO, José Ramón (Coord.) *Explorando el laberinto : creación e investigación en torno a la gráfica digital a comienzos del siglo 21*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.

AUGÉ, Marc. *Los no lugares: Espacios del anonimato*. Antropología sobre la modernidad. Gedisa, Barcelona, 1992.

AULLÓN DE HARO, Pedro. *Teoría del ensayo*. Verbum, Madrid, 1992.

BAJTÍN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.

BAL, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades*. CENDEAC, Murcia, 2009.

BARTRA, Roger. *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*, Pre-textos, Madrid, 2007.

BATAILLE, Georges. *El ojo pineal*. Pre-Textos, Valencia, 1979.

BENJAMIN, Walter. *Angelus Novus*, La gaya ciencia, Barcelona, 1971.

- BERGSON, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Aguilar, Madrid, 1963.
- BERNARD, M. *El cuerpo*. Paidós, Buenos Aires, 1980.
- BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1949.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Transposiciones. Sobre la ética nómada*. Barcelona, Gedisa, 2006.
- BREA, Jose Luis (ed.). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal estudios visuales, Madrid, 2005.
- Cultura RAM: mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Gedisa, Barcelona, 2007.
- BRITO, Marilza Elizardo. *Memória e Cultura*. Centro da Memória da Eletricidade no Brasil (CMEB), Rio de Janeiro, 1989.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Folclore no Brasil*, Fundo de cultura, Río de Janeiro, 1967.
- CARNEIRO CAMPOS, Hélio Bastos. *Capoeira Regional: A escola do mestre Bimba*. Tesis de doctorado no publicada presentada en el programa de Posgrado de Educación de la Facultad de Educación (FACED) de la de la Universidad Federal de Bahía (UFBA), Salvador de Bahía, 2006.
- CASSIRER, Ernst. *Esencia y efecto del concepto de símbolo* Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1975.
- CASTRO JÚNIOR, Luís Vitor. *Campos de visibilidade da Capoeira Baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985)*. Tesis de doctorado no publicada presentada en el departamento de Historia Social de la Pontificia Universidade Católica de São Paulo- (PUC/SP) en 2008.
- CATALÀ DOMÈNECH, Josep M. *La imagen compleja*. Servei de publicacions Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2005.
- La forma de lo real. Introducción a los estudios visuales. Editorial OUC, Barcelona, 2008.
- CATALÀ, J.M. y CERDAN, J. y TORREIRO, C. *Imagen Memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Ocho y medio, Madrid, 2001.
- CIRQUEIRA FALCÃO, J. L. *O jogo da Capoeira em Jogo e a construção da praxis Capoeirana*. Disertación de maestría presentada en el programa de Posgrado de Educación de la Facultad de educación (FACED) de la de la Universidad Federal de Bahía (UFBA), Salvador de Bahía, 2004.
- CLIFFORD, J. y MARCUS, George (Eds.). *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press, Berkeley, 1986.
- COÊLHO DE ARAUJO, Paulo. *Abordagens sócio-antropológicas da luta/jogo da capoeira*. Serie Estudos e Monografias, Instituto Superior de Maia, Castelo da Maia, 1997.
- CORTE REAL, Márcio Penna. *As musicalidades das rodas de capoeira(s): diálogos interculturais, campo e actuação de educadores*. Tesis de Doctorado no publicada, Centro de

Ciências da educação, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2006.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer*, Cambridge, October books/MIT Press 1994.

CRAWFORD, P. L. y TURTON, David (Eds.). *Film as ethnography*. Manchester Univ. Press, New York, 1992.

D'AGOSTINI, Adriana. *O jogo da Capoeira no contexto antropológico e biomecânico*. Disertación de maestría presentada dentro del Programa de Posgrado en Educación Física del Centro de Desportos de la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2004.

DEBRAY, Régis. *Introducción a la Mediología*, Paidós, Barcelona, 2001.
--*Transmitir*, Manantial, Buenos Aires, 1997.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris, Didot Firmin et Frères, 1824.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento, estudios sobre cine 1*. Paidós comunicación, Barcelona, 1983.

-- *La Imagen-Tiempo, estudios sobre cine 2*. Paidós comunicación, Barcelona, 1987.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 1998.

DELGADO, Manuel. *El animal público*. Editorial Anagrama S.A, Barcelona, 1999.

DÍAZ Guerrero, Ruth Marcela. *El espacio público como escenario*. Tesis de doctorado no publicada Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona, 2001.

DIEGO, Gerardo., *Versos Humanos*. Madrid, Cátedra, 1995.

DOSSAR, Kenneth Michael. *Dancing between two worlds: An Aesthetic Analysis of Capoeira Angola*. tesis doctoral no publicada presentada en el departamento de estudios Afro-americanos de la Universidad de Temple, Philadelphia, 1994.

DOUGLAS, Mary. *Símbolos naturales*. Alianza editorial, Madrid, 1978.

DOWNEY, Greg. *Incorporating Capoeira: Phenomenology of a Movement Discipline*. Tesis de doctorado no publicada presentada en el departamento de antropología de la Chicago University, Chicago, 1998.

DRAAISMA, Douwe. *Las metáforas de la memoria. Una historia de la mente*, Madrid, Alianza, 1998.

ELHAJJI, Mohammed. *Globalização e convergência, da semiose hegemônica ocidental*. Tesis de doctorado no publicada Escola de Comunicação da Universidade Federal de Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), Río de Janeiro, 1999.

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno : arquetipos y repetición*. Alianza Editorial, Madrid, 1972.

- FLUSSER, Vilém. *Los Gestos*. Ed. Herder. Barcelona, 1994.
- FOUCAULT, M. *Genealogía del racismo*. Altamira, La Plata-Buenos Aires, 1996.
- FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Goya: Caprichos-Desastres-Tauromaquia-Disparates*. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez, Madrid, 1996.
- GALM, Eric A. *Beyond the Roda: The Berimbau de Barriga in Brazilian Music and Culture*. Tesina no publicada presentada en el Departamento de Música de la Universidad Wesleyan, Connecticut, 2004.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Consumidores e cidadãos: Conflitos multiculturais da globalizacao*. Editora de la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ), Río de Janeiro, 1999.
- *Culturas híbridas*. Barcelona, Paidós, 2001.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum. *Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: montaje, falsificación, metaficción y ensayo*. Tesis de doctorado no publicada, Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual, Universidad de Navarra, Pamplona, 2005.
- GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona, 1987.
- GIEDION, Sigfried. *La mecanización toma el mando*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1978.
- GÓMEZ MARÍN, Raúl y ANDRÉS JIMÉNEZ, Javier. *De los principios del pensamiento complejo*. Publicado en Velilla, Marco Antonio (Com.). *Manual de iniciación pedagógica al pensamiento complejo*. ICFES-UNESCO, 2002.
- GREIMAS, A.J. *Du sens*. Editions du Seuil, Paris, 1970.
- GUBERN, Román. *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona, 1987.
- *El simio informatizado*. Fundesco, Madrid, 1987.
- HARAWAY, Donna. *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra (Feminismos), Madrid, 1995.
- HENRY, Michel. *Filosofía y fenomenología del cuerpo*. Sígueme, Salamanca, 2007.
- HISPANO, A. (ed.). *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Glénat, Barcelona, 2001.
- ISER, Wolfgang. *Rutas de la interpretación*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- JACK, Nilda. *Querência: Cultura Regional Como Mediação Simbólica*. Ed. Universidade Federal do Río Grande do Sul (Ufrgs), Porto Alegre, 1999.
- KUMASAKA Matsumoto, Roberta. *Une technique corporelle brésilienne : la Capoeira. Etude d'anthropologie filmique*. Tesis doctoral no publicada presentada en la Universidad de Nanterre Paris X, Paris, 1998.

- LAUREL, Brenda (ed.). *The art of human-computer interface design*. Addison-Wesley Publishing, Co., Reading-Massachusetts, 1994.
- LEFKADITOU, Theodora. *Emergence of transnational communities : a study on Capoeira Groups in Barcelona*. Tesis de licenciatura dirigida por Joan Bestard Camps, Universitat de Barcelona, Departament d'Antropologia Cultural i Història d'Amèrica i d'Àfrica, 2007.
- LEROI-GOURHAN, A. *El gesto y la palabra*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971.
- LÍBANO SOARES, Carlos Eugênio. *Negregada Instituição. Os capoeiras no Rio de Janeiro*, Ed. Secretaria Municipal de Cultura, Río de Janeiro, 1994.
- A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850). Tesis de doctorado no publicada presentada en el programa de Posgrado de Historia del Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas de la de la Universidad de Campinas (UNICAMP), São Paulo, 2004.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rocco, Río de Janeiro, 1999.
- LOWELL LEWIS, J. *Ring of liberton: deceptive discourse in brazilian capoeira*. The University of Chicago press. Chicago and London, 1992.
- LOWEN, Alexander. *Bioenergética*. Summus editora, São Paulo, 1982.
- LUKÁCS, György. *Sobre la esencia y forma del ensayo (carta a Leo Popper)*. Publicada en *El alma y las formas y la teoría de la novela*, Grijalbo, Barcelona, 1975.
- LUNA Brough, Edward. *Jogo de Mandinga -Game of sorcery- History, tradition, end bodily practice in Capoeira Angola: The game-dance-fight from Bahía, Brazil*. Disertación de maestría no publicada presentada en el Departamento de Danza de la escuela de arte en la Ohio State University, Columbus, 2006.
- MACDOUGALL, David. *Beyond Observational Cinema*. En Paul Hockings (ed.) *Principles of Visual Anthropology*. The Hague, Mouton, 1975.
- MARCUS, G. y MYERS, F. *The Traffic in Art and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1995.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús: *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1987.
- MARTINS Farina, Sinval. *AYLWUA: Corporeidade, capoeira e cultura negra nos ambientes da escola e da rua*. Disertación no publicada presentada en Universidad Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas-Rio Grande do Su 2002.
- MAUSS, M. *Sociología y Antropología*. Tecnos, Madrid, 1971.
- MECHTHILD, Albert (ed), *Vanguardia española e intermedialidad*. Madrid: Iberoamericana, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Edicions 62 (3º edición), Barcelona, 1994.
- El ojo y el espíritu*. Paidós, Barcelona, 1986.

- MOLES, Abraham. (Et. al.). *La comunicación y los mass media*. Ed. El Mensajero, Bilbao, 1974.
- MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Seix Barral, Barcelona, 1972.
- MWEWA, Muleka. *Indústria cultural e educação do corpo no jogo de Capoeira: Estudos sobre a presença da capoeira na sociedade administrada*. Tesina de maestría no publicada, Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2004.
- NEVES DE SOUZA e Nunes Días, João Carlos. *Corpo e gestualidade: o jogo da capoeira e os jogos do conhecimento*. Disertación presentada dentro del programa de Posgrado en Ciencias Sociales del Centro de Ciencias Humanas, Letras y Artes de la Universidad Federal de Río Grande do Norte (UFRN), Natal. 2007.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Paídos, Barcelona, 1997.
- *Introduction to documentary*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2001.
- *Blurred Boundaries*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994.
- NOBREGA, Terezinha Petrucia (Org.) *Epistemología saberes y prácticas da Educação Física*. Editora Universitária Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, 2006.
- OLIVEIRA FERREIRA, Isabel Cristina. *O renascimento de Fênix: o ressurgimento da capoeira no Rio de Janeiro (1930-1960)*. Disertación no publicada presentada en el programa de Posgrado en Ciencias Sociales de la Universidad Estadual de Río de Janeiro (UERJ), Río de Janeiro, 2002.
- ORTEGA, María Luisa. (Ed.) *Nada es lo que parece : falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Ayuntamiento de Madrid y Ocho y medio, Madrid, 2005.
- PAIVA, Raquel. *O espírito comum: comunidade, mídia e globalismo*. Vozes, Petrópolis-Río de Janeiro, 1998.
- PANFILIO DE SOUZA, Ricardo. *A música na capoeira: um estudo de caso*. Disertación de maestría presentada dentro del Programa de Posgrado en Música de la Escuela de Música de la Universidad Federal de Bahía (UFBA), Salvador de Bahía, 1997.
- PASSOS NETO, Nestor Sezefredo. *Jogo corporal e Comunicultura*, Tesis de doctorado no publicada, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.
- *Capoeira, os fundamentos da malícia*, Record, Río de Janeiro, 2001.
- *Ritual Roda, mandinga x tele-real*. Tesina de maestría no publicada, Escola de Comunicação da Universidade Federal de Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), Río de Janeiro, 1996.
- PEARCE WILLIAMS, L. (Ed.). *Albert Einstein. La teoría de la relatividad, sus orígenes e impacto sobre el pensamiento moderno*, Alianza editorial, Madrid, 1978.
- PELZER, Brigit. FRANCIS, Mark y COLOMINA, Beatriz. *Dan Graham*. Phaidon Press Limited, London, 2001.

PINHEIRO LEAL, Luiz Augusto. *Deixa a Política da Capoeiragem gritar: Capoeiras e discursos de vadiagem no Pará Republicano (1888-1906)*. Tesina de doctorado no publicada presentada en el programa de Posgrado de Historia de la Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas de la de la Universidad Federal de Bahía (UFBA), Salvador de Bahía, 2002.

PIRES DE OLIVEIRA, Josivaldo , *Pelas ruas da Bahia: criminalidade e poder no universo dos capoeiristas na Salvador Republicana (1912-1937)*. Tesina de doctorado no publicada presentada en el programa de Posgrado de Historia de la Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas de la de la Universidad Federal de Bahía (UFBA), Salvador de Bahía, 2004

PIRES, Antonio Liberac Cardoso Simões. *A capoeira no Jogo das Cores: Criminalidade, cultura e racismo no Rio de Janeiro (1890-1937)*, tesina de maestría no publicada Departamento de Historia de la Universidade de Campinas (UNICAMP), Campinas, 1996.

PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido* (7 vol). Alianza editorial, Madrid, 2008.

RADA, Eloy (Ed.). *La polémica leibniz-clarke. correspondencia*. Taurus ediciones, Madrid, 1980.

REGO, Waldeloir, *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*, Editora Itapoan, Salvador, 1968.

REIS, Leticia Vidor de Sousa. *O mundo de pernas para o ar*. São Paulo, Publisher Brasil, 2000.

REKALDE, Josu. *Video: Un Soporte temporal para el arte*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 1995.

RICOEUR, Paul. *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades*. Editorial Docencia, Buenos Aires, 1984.

ROSH, Thompson y VARELA, F. *De cuerpo presente : las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Gedisa, Barcelona, 1997.

RUGENDAS, J.M. *Voyage pittoresque et historique dans le Brasil*. Paris, Engelmann et Cie, Paris, 1834.

RUSSELL, Catherine. *Experimental Ethnography: The work of film in the age of vídeo*. Duke University Press, Durham/London, 1999.

RUÍZ, Natalia. *Poesía y memoria "Histoire(s) du cinéma" de Jean-Luc Godard*. Tesis de doctorado no publicada Departamento de Historia del Arte III de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

SÁBATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1972.

SAMPEDRO, Victor. *Opinión Pública y democracia deliberativa*. Istmo, Madrid, 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Porrúa, Mexico, 2000.

SICHEL, Berta (Ed.). *Posvérité*, Centro Párraga, Murcia, 2003.

SILVA, Paula Cristina da Costa. *A Educação Física na roda de capoeira: entre a tradição e globalização*. Disertación presentada dentro del Programa de Posgrado en Educación Fí-

sica de la Facultad de Educación Física de la Universidad de Campinas (UNICAMP), São Paulo, 2002.

SILVA SANTOS, Luiz. *La capoeira como expresión antropológica de la cultura brasileña*. Tesis de doctorado no publicada presentada dentro del programa de doctorado de Antropología Social que desarrolla el departamento de Antropología i Historia d'America y Africa en la facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona (UB), Barcelona, 1996.

SIMÕES PEREZ, Francine. *O brincar e a capoeira: um estudo sobre a construção da pessoa*. Disertación de maestría no publicada presentada dentro del Programa de Posgrado en Psicología Clínica del Departamento de Psicología del centro de Teología y Ciencias Humanas de de la Pontificia Universidade Católica de Río de Janeiro (PUC-Rio), Río de Janeiro, 1999.

SOUZA TAVARES, Júlio César. *Dança de Guerra: Arquivo-arma*. Disertación de maestría no publicada presentada en el departamento de Sociología de la Universidad de Brasilia, Brasilia, 1984.

SOUSA VIEIRA, Sergio Luiz de. *A capoeira como patrimônio cultural*. Tesis de doctorado no publicada presentada dentro del Programa de Posgrado en el departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidade Católica de São Paulo- (PUC/SP), São Paulo, 2004.

STROZENBERG, I. (org.). *De corpo e alma*. Comunicação Contemporânea, Rio de Janeiro, 1987.

TALMON-CHVAICER Schweitzer, Maia. *The Hidden History of Capoeira: A Collision of Cultures in the Brazilian Battle Dance*, University of Texas Press, Austin, 2008.

TAVARES Lima, Evani. *Capoeira Angola como treinamento para ator*. Disertación de maestría presentada dentro del Programa de Posgrado en Artes Escénicas de la Facultad de artes Escénicas de la Universidad Federal de Bahía (UFBA), Salvador de Bahía, 2002.

TAYLOR, Lucien (Ed.). *Visualizing theory: Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*. Routledge, New York, 1994.

THOM, René. *Paraboles et catastrophes*. Flammarion, París, 1980.

TOBING RONY, Fatimah. *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, Duke University Press, Durham/London, 1996.

VARELA, Francisco J. *Conocer las ciencias cognitivas : tendencias y perspectivas : cartografía de las ideas actuales*, Barcelona, Gedisa, 1990.

VIEIRA, Luiz Renato. *O Jogo de Capoeira: Cultura Popular no Brasil*. Sprint, Río de Janeiro, 1998.

--*Da Vadiacao à Capoeira Regional: uma interpretação da modernidade cultural no Brasil*. Disertación no publicada presentada en el departamento de Sociología de la Universidad de Brasilia, Brasilia, 1990.

VILLOTA TOYOS, Gabriel. *Sujeto e imagen , entre la imagen del cuerpo y el cuerpo del espectador*. UPV/EHU servicio editorial, Bilbao, 2004.

WARNKE, Martin y BRINK, Claudia. *Mnemosyne. L Atlante delle immagini*. Nino Aragno editore, Torino, 2002.

ZONZON, Christine Nicole. *A rôda de Capoeira Angola. Os sentidos em jogo*. Tesina de maestría no publicada., Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador de Bahía, 2007.

Artículos de revistas citados.

ABIB, P. "Roda de Capoeira Angola e a força do canto dos poetas". *Uma abordagem sobre a noção da circularidade do tempo*. *Sociedade e cultura*, Vol. 5, nº 1, 2002.

ARDÈVOL, Elisenda. "Representación y cine etnográfico". Publicado en *Quaderns de IICA*, nº 10, Barcelona, 1996.

-- "Imatge i coneixement antropològic". Publicado en *Anàlisi: Revista de Comunicació Audiovisual UAB*, Bellaterra, 2001.

BARBOSA NEPOMUCENO, Léo. *A capoeira como possibilidade de aprendizagem significativa: elementos para uma vinculação entre as idéias de C. Rogers e uma prática educativa genuinamente brasileira*. Publicado en www.rogeriana.com

BRUNO BERG, Walter. "Literatura y cine. Nuevos enfoques del concepto de intermediariedad". Publicado en *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal II* (2002) nº 6. Frankfurt: Vervuert Verlag, 2002.

COLAIZZI, Giulia. "De la aldea global al circuito integrado". Publicado en *D'Art: Revista del Departament d'Història de l'Arte Universitat de Barcelona* nº 22, Barcelona, 1996.

CUNHA E SILVA, P. "El Cuerpo como Interfaz". Publicado en *Experimenta: Diseño, Arquitectura, Comunicación, Revista para la Cultura* nº 17, Madrid, 1997.

DERRIDA, Jaques. "The law of genre". Publicado en *Glyph: textual studies*, Vol. 7, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980.

DOWNEY, Greg. "Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment, and the Materiality of Music". Publicado en *Ethnomusicology*, Vol. 46, No. 3. Otoño, 2002.

DUMOULIÉ, Camille. *A capoeira, uma filosofia do corpo*. Trabajo presentado en el VII Colóquio Internacional 'Estéticas do Corpo, Estilos de Vida'. Centro Universitário Senac Campus Santo Amaro, São Paulo, 2006. Publicado en *Revue Silène*. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris X - Nanterre, 2006.

ESPINOZA, Rogelio. "Ángeles en el abismo. Las imágenes dialécticas de Walter Benjamin y José Revueltas". Publicado en *Acta Poética* 28 (1-2) primavera-otoño, Instituto de investigaciones filológicas UNAM, México D.F., 2007.

FOUCAULT, Michael. "Of other spaces". Publicado en *Diacritics* nº 16, vol. I, Cornell University, New York, 1986.

FRAZÃO CONDURU, Guilherme. "Las Metamorfosis de la Capoeira: Contribución a una Historia de la Capoeira". Publicado en la revista *Textos do Brasil* - Edição nº 14, Ministerio das Relações Exteriores, Brasília, 2008.

GEERTZ, Clifford. "Blurred genres: the refiguration of social thought". Publicado en *American Scholar*, Vol. 49, No. 2, 1980.

GIL DUCIO VAZ, Leopoldo. (2006). "Punga dos Homens e Capoeira no Maranhão". Publicado en Dacosta, Lamartine (Org.), *Atlas do esporte no Brasil*. CONFEF, Río de Janeiro, 2006.

GRAU, Jordi. "Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos". Publicado en *Gazeta de Antropologia*, nº 21, texto 21-03, Departamento de filosofía de la Universidad de Granada, Granada, 2005.

GUIZARDI, Menara. "Capoeira: Una reflexión sobre la apropiación de los espacios urbanos". Publicado en *Cultura Urbana* nº 6, Madrid, Marzo de 2009.

KASSAB, Alvaro. *Entrevista e matéria especial com o autor de: A capoeira escrava e outras tradições rebeldes*. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 10 de janeiro de 2006, p. 2. Extraído el 25 de Mayo de 2009 desde: <http://www.portalcapoeira.com>

LÍBANO SOARES, Carlos Eugênio. "La Guardia Negra: la Capoeira en el Escenario de la Política". Publicado en *Revista Textos do Brasil* Edición nº 14, Ministerio das Relações Exteriores, Brasília, 2008.

MOLINA, Sylvia. *HUI o Gestos Tangibles*. Trabajo presentado en el IX Congreso Internacional Interacción, Albacete, 2008.

MORIN, Edgar. "La epistemología de la complejidad". Publicado en *Gazeta de Antropologia*, nº 20, texto 20-02, Departamento de filosofía de la Universidad de Granada, 2004.

NEVES, Lucilia de Almeida. *Memória, história e sujeito: substratos da identidade*. Trabajo presentado en el III Encontro Regional Sudeste de Histórias Oral, 1999. Publicado en *História Oral*, Revista de la Associação Brasileira de História Oral, nº 3, Junio de 2000.

NÚÑEZ, Amanda. "Los pliegues del tiempo: Kronos, Aión y Kairós". Publicado en *Paperback: Publicación electrónica sobre arte, diseño y educación*. N.º 4, Abril, 2007.

OROZCO GOMEZ, Guillermo. "Dialéctica de la mediación televisiva. Estructuración de estrategias de recepción por los televidentes". Publicado en *Análisi, quaderns de comunicació i cultura* nº 15, Servei de publicacions Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra-Barcelona, 1993.

POLO MÜLLER, Regina. "Corpo e imagem em movimento: há uma alma neste corpo". Publicado en *Revista de Antropologia de la Universidade de São Paulo (USP)*, vol. 43 nº 2. São Paulo, 2000.

REGGINI, Horacio. *Educación, ciencia y técnica*. Comunicación leída en la sesión plenaria del 1 de Octubre de 2001. Publicado en el Boletín N° 50 de la Academia Nacional de Educación, Buenos Aires, 2002.

SIENAERT, Edgard Richard. "Marcel Jousse: The Oral Style and the Anthropology of Gesture". Publicado en *Oral Tradition* vol. 5, Columbia, 1990.

SOMERLATE Barbosa, Maria José Capoeira. "A gramática do corpo e a dança das palavras". Publicado en *Luso-Brazilian Review* 42.1, University of Wisconsin Press, 2005.

TURNER, Terence. "El desafío de las imágenes: la apropiación Kayapó del video". Publicado en *Globalización y cambio en la Amazonía indígena Volumen I*, Ediciones Abya-Yala Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Quito, 1996.

VIEIRA, Luiz Renato y Assunção, Matthias Rohrig. "Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da capoeira". Publicado en *Revista de Estudos Afro-Asiáticos* n° 34. Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro, 1998.

WEIBEL, Peter. "La imagen inteligente: ¿Neurocinema o cinema cuantico?". Publicado en *Média Art Prospect UNESCO*, Digi Arts y Mecad/Media Center d'art y Disseny de ESDI, Barcelona, 2004.

Bibliografía adicional.

ARDÈVOL, Elisenda y PÉREZ TOLÓN, Luis (Eds.). *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Publicaciones del. Àrea de Cultura, Diputación de Granada, n° 3, Granada, 1995.

ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Paidós, Barcelona, 1986.

AUMONT, Jacques. *La Imagen*. Barcelona, Paidós, 1992.

BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y simulacro*. Kairos, Barcelona, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Akal, Madrid, 2005.

--: *Sobre la fotografía*. Pre-textos, Valencia, 2004.

BERTHERAT, Thérèse y BERNSTEIN, Carol. *El cuerpo tiene sus razones : auto-curación y antigimnasia*. Argos-Vergara, Barcelona, 1980.

BERGER, John. *El Sentido de la vista*. Alianza, Madrid, 2006.

--: *Modos de ver*. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

BHABHA, Homi K. *The Location of culture*. Routledge, London, 2004.

BOLA SETE. *A capoeira angola na Bahia*. Pallas, Rio de Janeiro, 1997.

BONETE, Enrique (comp.). *Ética de la comunicación audiovisual*. Tecnos, Madrid, 1999.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Visor, Madrid, 1995.

CATALÀ, J. M. *La violación de la mirada*. Fundesco, Madrid, 1993.

CLIFFORD, James. *Itinerarios transculturales*. Barcelona, Gedisa, 1999.

DANTO, Arthur C. *El Cuerpo/el problema del cuerpo*. Síntesis, Madrid, 1999.

--: *La transfiguración del lugar común: Una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós, 2002.

- DELEUZE, Gilles. *El Pliegue : Leibniz y el barroco*. Paidós, Barcelona, 1989.
- : *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Arena Libros, Madrid, 2002.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. *El Antiedipo : Capitalismo y esquizofrenia*. Barral, Barcelona, 1973.
- DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Anthropos, Barcelona, 1989.
- EIBL-EIBESFELDT. *Biología del comportamiento humano, manual de etología humana*, Alianza, Madrid, 1993.
- EISENSTEIN, Serguei. *Eisenstein, obras completas*. Ediciones ICAIC, La Habana, 1967.
- FALLETTA, Nicholas. *Paradoxes i Jocs*. Gedisa, Barcelona, 1987.
- FAROCKI, Harun. *Crítica de la mirada*. Altamira, Buenos Aires, 2003.
- FLUSSER, Vilém. *Una Filosofía de la fotografía*. Síntesis, Madrid, 2001.
- FOSTER, Hal. *Vision and visuality*. Bay press, Seattle, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Tusquets, Barcelona, 1987.
- : *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI, Madrid, 1979.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados : mapas de la interculturalidad*. Gedisa, Barcelona, 2004.
- GIBSON, James J. *La Percepción del mundo visual*. Infinito, Buenos Aires, 1974.
- GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusión : estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- : *Los usos de las imágenes*. Debate, Barcelona, 1999.
- GRIMSON, Alejandro. *Interculturalidad y comunicación*. Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2000.
- GRODAL, Torben. *Moving pictures; a new theory of film genres, feelings and cognition*. Oxford University Press, New York, 1997.
- GUBERN, Román. *Del bisonte a la realidad virtual*. Anagrama, Barcelona, 1996.
- HALL, Edward T. *La Dimensión Oculta*. Siglo Vientiuno Editores, Madrid 1972.
- IHDE, Don. *Los Cuerpos en la tecnología : nuevas tecnologías : nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo*. Editorial UOC, Barcelona, 2004.
- JAMESON, Frederic. *Las Semillas del tiempo*. Trotta, Madrid, 2000.
- : *Signatures of the visible*. New York, Routledge, 1990.
- JAMESON, Frederic. *El postmodernismo y lo visual*. Ediciones Episteme, Barcelona, 1997.
- JAMESON, Frederic y ZIZEK, Slavoj. *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Paidós, Buenos Aires-Barcelona, 1998.

- JÜNGER, Ernst. *El Mundo transformado: una cartilla ilustrada de nuestro tiempo; El Instante peligroso : una colección de imágenes e informes*. Valencia, Pre-Textos, 2005.
- KRAUSS, Rosalind E. *El inconsciente óptico*. Tecnos, Madrid, 1997.
- LACÉ LOPES, André Luiz. *A volta do mundo da capoeira*. Coreográfica, Rio de Janeiro, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1986.
- MARCHÁN FIZ, Simón. *Contaminaciones Figurativas*. Alianza, Madrid, 1986.
- MATURANA R, Humberto. *La realidad: ¿objetiva o construida?, I. Fundamentos biológicos de la realidad*. Anthropos, Barcelona, 1995.
- MATURANA R, Humberto y VARELA, Francisco. *El Árbol del conocimiento : las bases biológicas del conocimiento humana*. Debate, Madrid, 1989.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Seix Barral, Barcelona, 1970.
- METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (2 vols.)*. Paidós, Barcelona, 2002.
- MITCHELL, W.T.J. *Picture Theory*. University of Chicago Press, Chicago, 1994.
- MORIN, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa, Barcelona, 1995.
- PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets, Barcelona, 1999.
- PÉREZ CARRERA, Eduardo. *49 respuestas a la aventura del pensamiento*. Fundación Argos, Madrid, 2004.
- PÉREZ, David (ed.). *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- QUINTANA, Àngel. *Fábulas de lo visible : el cine como creador de realidades*. El Acantilado, Barcelona, 2003.
- REIS, Leticia Vidor de Sousa. *Negros e brancos no jogo da capoeira : a reinvencao da tradicao*. USP, São Paulo, 1993.
- REKALDE, Josu (ed.). *Lo tecnológico en el arte, de la cultura video a la cultura ciborg*. Virus, Barcelona, 1997.
- ROSSELLINI, Roberto. *Un espíritu libre no debe aprender esclavo*. Paidós, Barcelona, 2001.
- RORTY, Richard. *La Filosofía y el espejo de la naturaleza*. Cátedra, Madrid, 1983.
- SANTOS GRANERO, Fernando. *Globalización y cambio en la Amazonia indígena*. Abya Yala, Quito, 1996.
- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Anagrama, Barcelona, 1996.
- SHOHAT, Ella y STAM, Robert. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación : crítica del pensamiento eurocéntrico*. Paidós, Barcelona, 2002.

- SILVA, Washington Bruno da. *Canjiquinha alegria da capoeira*. Editora a rasteira, Salvador de Bahía, 1989.
- SLOTTERDIJK, Peter. *Esferas*. Siruela (3 vols.), Madrid, 2003.
- STAFFORD, Barbara Maria. *Body criticism: Imaging the Unseen Enlightenment Art and Medicine*. MIT Press, Londres, 1993.
- STAM, Robert, et al (eds.). *Nuevos conceptos de la teoría del cine : estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Paidós, Barcelona, 1999.
- STAM, Robert. *Teorías del cine : una introducción*. Paidós, Barcelona, 2001.
- TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Rialp, Madrid, 1991.
- TURNER, Victor. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus, Madrid, 1988.
- *La selva de los símbolos*. Siglo veintiuno, Madrid, 1980.
- TAUSSIG, Michael. *Shamanism, colonialism, and the wild man : a study in terror and healing*. University of Chicago Press, Chicago, 1987.
- TORREIRO, Y CERDÁN, Josetxo (eds.). *Documental y vanguardia*. Cátedra, Madrid, 2005.
- VILLOTA TOYOS, Gabriel (Ed.). *Luces, cámara, acción (...) ¡corten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*. IVAM (Institut Valencià d'art Modern), Valencia, 1997.
- VARELA, Francisco J. *Conocer las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas : cartografía de las ideas actuales*. Gedisa, Barcelona, 1990.
- VERTOV, Dziga. *Cine-ojo: textos y manifiestos*. Fundamentos, Madrid, 1974.
- WARGURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. Sexto Piso, Madrid, 2008.
- WEIGEL, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Paidós, Buenos Aires, 1999.
- WEINRICHTER, Antonio. (ed). *La forma que piensa. Tentativas entorno al cine-ensayo*. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, Pamplona, 2007.
- YATES, Steve (ed.): *Poéticas del espacio*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Metamorfosis de la mirada: museo y semiótica*. Cátedra/Universitat de València, Madrid, 2003.
- : *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, Universidad del País Vasco, 1998.

Artículos adicionales publicados en revistas.

CAJIGAS-ROTUNDO, Juan Camilo. "Capoeira angola: vuelos entre colibríes. Una tecnología de descolonización de la subjetividad". Publicado en *Tabula Rasa* nº 9, Bogotá, 2008.

CATALÁ, Josep M. "Somnis de la raó tecnològica. A propòsit de Bodies in technology de Don Ihde". Publicado en *Quaderns del CAC* nº 13, Barcelona, 2002.

-- "El Film-ensayo la didáctica como una actividad subversiva". Publicado en *Archivos de la Filmoteca*, nº 34, Valencia, 2000.

-- "Écfrasis y film-ensayo". Publicado en *DeSignis* nº 7-8, Barcelona, 2005.

-- "Formas de la visión compleja: genealogía, historia y estética de la multipantalla". Publicado en *Archivos de la Filmoteca* nº 48, Valencia, 2004.

CORTINA, Adela. *Ciudadanía activa en una sociedad mediática*. Publicado en CONILL, Jesús y GOZÁLVEZ, Vicent (Coord.). *Ética de los medios: una apuesta por la ciudadanía audiovisual*, Barcelona, Gedisa, 2004.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. "Noticias recientes sobre hibridación". Publicado en *Revista transcultural de música* nº 7, Barcelona, 2003.

GUBERN, Román. "La imagen digital, memoria y promiscuida". Publicado en *Claves de la razón práctica* nº 151, Madrid, 2005.

LATOURET, Bruno. "Visualización y cognición: pensando con los ojos y con las manos". Publicado en *La balsa de la medusa* nº 45-46, Madrid, 1998.

PASSOLINI, Pier Paolo. "Teoría de las uniones". Publicado en Urrutia, Jorge. (ed.) *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Fernando Torres editor, Valencia, 1976.

PUELLES Romero, Luis. "Entre imágenes: experiencia estética y mundo versátil". Publicado en *Estudios visuales* nº 3, CENDEAC, Murcia, 2006.

SOARES FERREIRA, Bruno. "Abdução semiótica na capoeira em São Luís". Publicado en *Revista Cambiassu* Publicação Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), São Luís - MA, 2008.

RECTOR, Mónica. "Capoeira: A linguagem silenciosa dos gestos". Publicado en *Revista DeSignis* nº 3, Barcelona, 2003.

YOUNGBLOOD, Gene. "El aura del simulacro". Publicado en *Revista Telos* nº 9, Madrid, 1987.

RESUMEN.

La Capoeira es una expresión popular que surge de la confluencia de culturas que componen la idiosincrasia brasileña. El carácter mestizo que converge en su proceso de intersección y transacción nos brinda una plataforma en la que se hace visible el dinamismo de nuestro pensamiento. Es decir, los pliegues que modulan esta manifestación albergan una fenomenología kinésica, holística y terapéutica que constituye una manera acertada de captar y proyectar la naturaleza compleja de nuestra existencia. Por ello, en nuestro empeño por proclamar el carácter epistémico adscrito a la visualidad de las imágenes que configuran los entornos digitales que habitamos, nos disponemos a establecer una cartografía de premisas reflexivas alrededor de las intersecciones estéticas que configuran la plasticidad visual de esta noción plurisensorial que es la capoeira. Este ejercicio de emplear una de las manifestaciones más significativas de la cultura afro-brasileña, para vincular la gestación de conocimientos visuales al devenir que lo tecnológico imprime en lo social, supone un cambio en la manera de hacer ciencia. En este planteamiento hay un reto de comprensión, casi de revelación, una profunda voluntad de generar conocimiento en torno al campo de estudio de la Comunicación, que se ubica en un plano menos arrogante que cuando se pretende acceder a verdades absolutas y perennes. Para desprendernos de estas certidumbres habituales impuestas a priori por la ciencia, nuestro proyecto trata de explorar como las diferentes vetas de visualidad que componen la capoeira describen una conversación interminable, capaz de mostrar las consecuencias y el impacto del desarrollo tecnológico contemporáneo en la cultura visual y en las políticas de identidad y representación que ella vehicula. Este análisis cultural tiene la intención de indagar en los intersticios que emergen de la propia imagen, ese espacio metafórico que existe entre el lugar real y el lugar de la representación, que no pretende alcanzar un objetivo hermético, sino que trata de desencadenar una profunda acción reflexiva que ponga de manifiesto el significado de la realidad en todas sus dimensiones. Para ello, vamos a utilizar una serie de herramientas retóricas que van a gestarse al mismo tiempo que se desarrolla el proceso de reflexión. Esta maniobra desencadenará un proceso de interpretación que nos llevará a comprender que el principio de unidad de los sentidos traspasa lo sensitivo y alcanza lo sensorial, y que la memoria de ese sensorio global conforma verdaderamente un saber.

Palabras clave: Capoeira, Interfaz, Cultura Visual.

ABSTRACT.

Capoeira is a popular expression that arises from the confluence of cultures that compose brazilian idiosyncrasy. The mixed-race character that appears in this process of intersection and transaction offers to us a platform in which the dynamism of our thought is visible. The folds that modulate this manifestation shelter a kinesic, holistic and therapeutic phenomenology that constitutes a right way of catching and projecting the complex nature of our existence. Therefore, in our determination for proclaiming the episthemical character assigned to the visibility of the images that form the digital environments that we inhabit, we'd like to establish a cartography of reflective premises about the aesthetic intersections that form the visual plasticity of the capoeira. The exercise of using one of the most significant manifestations of the Afro-Brazilian culture to link the gestation of visual knowledge with the process of development that the technological area stamps on the social area, supposes a change in the way of doing science. In this approach, there is a challenge of comprehension, almost of revelation; a deep will to generate knowledge concerning the field of Communication Studies, based in a less arrogant perspective, not obliged to accede to absolute and everlasting truths. To get free from these habitual certainties imposed a priori by the science, our project tries to explore how different seams of visibility that compose capoeira describe an endless conversation capable of showing the consequences and the impact of the technological contemporary development in the visual culture and in the policies of identity and representation that it transmits. A cultural analysis that has the intention of inquire in the interstices that emerge from the own image, this metaphorical space that exists between the real place and the place of the representation, that does not try to reach a hermetic aim but to unleash a deep reflective action that reveals the meaning of the reality in all its dimensions. With this goal, we are going to use a series of rhetorical tools that are going to be managed at the same time that the process of reflection is been developed. This maneuver will unleash a process of interpretation that will lead us to understand that the senses's principle of unit penetrates the sensitivity and reaches the sensory, and the memory of this global sensory really configures a knowledge.

Keywords: Capoeira, Interface, Visual Culture.

RESUMO.

A Capoeira é uma expressão popular que surge da confluência de culturas que compõem a idiossincrasia brasileira. O caráter mestiço que converge em seu processo de interseção e transação nos brinda uma plataforma na qual se faz visível o dinamismo de nosso pensamento. Ou seja, as dobras que modulam esta manifestação abrigam uma fenomenologia kinésica, holística e terapêutica que constitui uma maneira acertada de captar e projetar a natureza complexa de nossa existência. Por isso, no nosso empenho por proclamar o caráter epistêmico adscrito à visualidade das imagens que configuram os ambientes digitais que habitamos, nos dispomos a estabelecer uma cartografia de premissas reflexivas em torno das interseções estéticas que configuram a plasticidade visual de esta noção plurisensorial que é a capoeira. Este exercício de utilizar uma das manifestações mais significativas da cultura afro-brasileira para vincular a gestação de conhecimentos visuais ao devir que o tecnológico imprime no social, supõe uma mudança na maneira de fazer ciência. Nesta abordagem há um desafio de compreensão, quase de revelação, uma profunda vontade de gerar conhecimento em torno do campo de estudos da Comunicação, que se situa em um nível menos arrogante que aquele em que se pretende aceder a verdades absolutas e perenes. Para nos livrarmos de estas certezas habituais impostas a priori pela ciência, nosso projeto tenta explorar como as diferentes vertentes de visualidade que formam a capoeira descrevem uma conversa interminável, capaz de mostrar as conseqüências e o impacto do desenvolvimento tecnológico contemporâneo na cultura visual e nas políticas de identidade e representação que ela veicula. Esta análise cultural tem a intenção de questionar nos interstícios que emergem da própria imagem, esse espaço metafórico que existe entre o lugar real e o lugar da representação que não pretende alcançar um objetivo hermético, mas tenta desencadear uma profunda ação reflexiva que coloque de manifesto o significado da realidade em todas suas dimensões. Para isso, vamos utilizar uma série de ferramentas retóricas que serão elaboradas ao mesmo tempo em que se desenvolve o processo de reflexão. Esta manobra desencadeará um processo de interpretação que nos levará a compreender que o princípio de unidade dos sentidos traspassa o sensitivo e alcança o sensorial, e que a memória de esse sensorio global conforma verdadeiramente um saber.

Palavras-chave: Capoeira, Interface, Cultura Visual.

