



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA
CIUDAD DE MÉXICO**

**MICROPOLÍTICAS DE RESISTENCIA CULTURAL
EN SUJETOS SOCIALES MINORITARIOS ESTUDIO
Y VALORACIÓN DE LA CAPOEIRA ANGOLA**

Tesis de Maestría en Didáctica
y Conciencia Histórica

Mariano Marcos Andrade Butzonitch

Asesor
Vivian Romeu

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



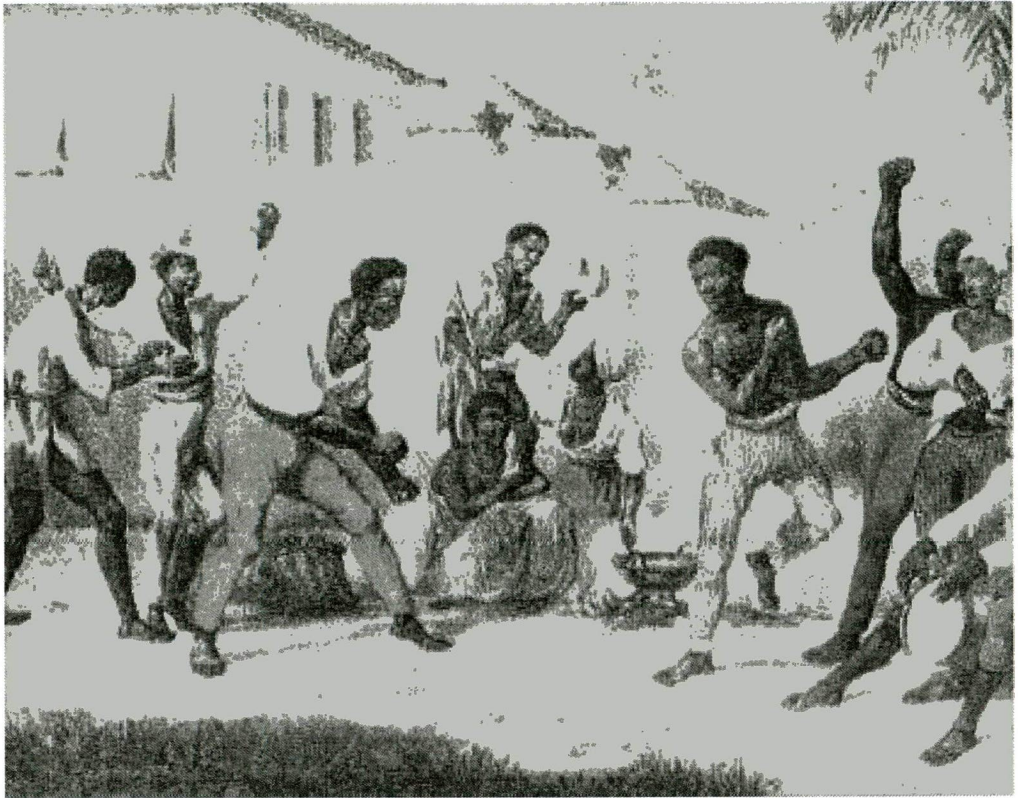
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.



**MICROPOLÍTICAS DE RESISTENCIA CULTURAL EN
SUJETOS SOCIALES MINORITARIOS
ESTUDIO Y VALORACIÓN DE LA CAPOEIRA ANGOLA**

Mariano Marcos Andrade Butzonitch

**Tesis de Maestría en Didáctica y Conciencia Histórica
Universidad Autónoma de la Ciudad de México**

Agradecimientos:

A mis maestros Yoji Senna y Jaime Martins dos Santos, y a través de ellos a todos los mestres que supieron encarnar y traducir la esencia libertaria de la capoeira para muchas generaciones de alumnos.

A Roberta Traspadini, que me puso en el sendero de objetivar y escribir esta experiencia. A Marlene, mi compañera, y a mis hijas Aixa, Malaika y Ayelén, que constituyeron mi equilibrio emocional durante esta aventura.

A Vivian Romeu que, como asesora, se atrevió en ocasiones a la más alta prueba que puede pasar un intelectual: poner en cuestión sus propias creencias.

A mis padres, Jorge y Mora, por enseñarme a transitar los caminos del pensamiento y del gozo, sin los cuales este trabajo sería imposible.

A Pilar Calveiro, cuyo devenir vital constituye una inspiración y un horizonte. A mis alumnos y compañeros de ruta, en especial a Claudita y Diabo, que me aguantaron en las buenas y en las malas.

ÍNDICE

1. Introducción

Prólogo.....	5
1.1. Objetivos e hipótesis.....	13
1.2. Estructura y propuesta teórico-metodológica del trabajo.....	14
1.3. Marco teórico y aportaciones propuestas al problema de la resistencia....	18

2. Arrabal: el (no) lugar de la resistencia

2.1. Micropolíticas de resistencia.....	30
2.1.1 Mayorías y minorías: centro y arrabal, agentes y campos sociales de acción.....	33
2.1.2. Lo otro, minoritario, subsumido en lo mismo, mayoritario.....	42
2.2.1. El disfraz como lugar de enunciación minoritario.....	46
2.2.2. Arrabal, agenciamiento colectivo minoritario y plano de consistencia.....	51
2.3. Plan de organización y Plano de consistencia.....	58
2.4. Aruanda, el arrabal en la nostalgia.....	58
2.4.1. Redes del arrabal.....	66

3. Factores minoritarios

3.1. Presentación del tema.....	70
3.1.2. La dimensión estética como apertura hacia el arrabal	73
3.1.2. La dimensión estética como autoconciencia y movimiento de la subjetividad.....	78
3.1.3. La dimensión estética en el arrabal afrobrasileño.....	82
3.1.4. Dinero vs. belleza: la enunciación colectiva de una divergencia política y cultural	87
3.1.5. El rizoma y el devenir minoritario de la minoría negra.....	90
3.2. Sobre el sujeto del devenir.....	97
3.2.1. El plano de consistencia como recurso del arrabal frente a la captura mayoritaria del sujeto a través de la relación carencia/consumo.....	107
3.3. Superación de la ruptura del hacer social a través de la dimensión estética: relación vs. repetición.....	114

4. Capoeira angola como micropolítica de resistencia cultural

4.1. La capoeira como objeto de estudio en torno a los factores minoritarios.....	129
4.2. La dimensión estética y la minoría agente, como factores de fuga respecto de capturas mayoritarias.....	132
4.2.1. Pastinha y “su” dimensión estética, basada en el plan de consistencia, el disfraz, la relación y el sujeto minoritario.....	137
4.3. La restitución del hacer social en la dimensión estética: la consagración del maestro.....	145

4.3.1. La restitución del hacer social a través de la dimensión estética: la <i>roda</i> , un espacio de formación.....	148
4.3.2. La restitución del hacer social y la dimensión estética: sublimación de la violencia a través de la <i>roda</i>	152
4.4. La práctica de la capoeira se encarna en un arrabal: el mito del malandro como puente con un rizoma minoritario.....	158
4.4.1 Malandro, mandinga y axé: la supremacía de lo colectivo.....	166
4.5. La autoconciencia en acción: la memoria y su plan de consistencia, frente a la historia oficial.....	171
4.6. Agenciamiento y potencial transformador: ginga, sujeto y devenir en la capoeira angola.....	177
4.7. La capoeira como devenir minoritario.....	181
4.9. La capoeira como instrumento de emancipación.....	186

5. Conclusiones

5.1. Hipótesis y objetivos generales.....	193
5.2. Objetivos particulares: función política de la dimensión estética, relaciones entre centro y arrabal, relación minorías y devenir y relación entre arrabal e identidad.....	198

6. Epílogo

6.1. algunas extrapolaciones en función del valor del presente trabajo en el campo de las investigaciones estéticas, políticas y pedagógicas.....	210
6.2. Estética del arrabal.....	211
6.3. Política del arrabal.....	213
6.3.1. Una política desde el plano de consistencia: sistema de variación continua.....	215
6.4. Una didáctica del arrabal.....	217
6.5. Desarrollos teóricos y prácticos del arrabal.....	218

Referencias Bibliográficas	220
---	-----

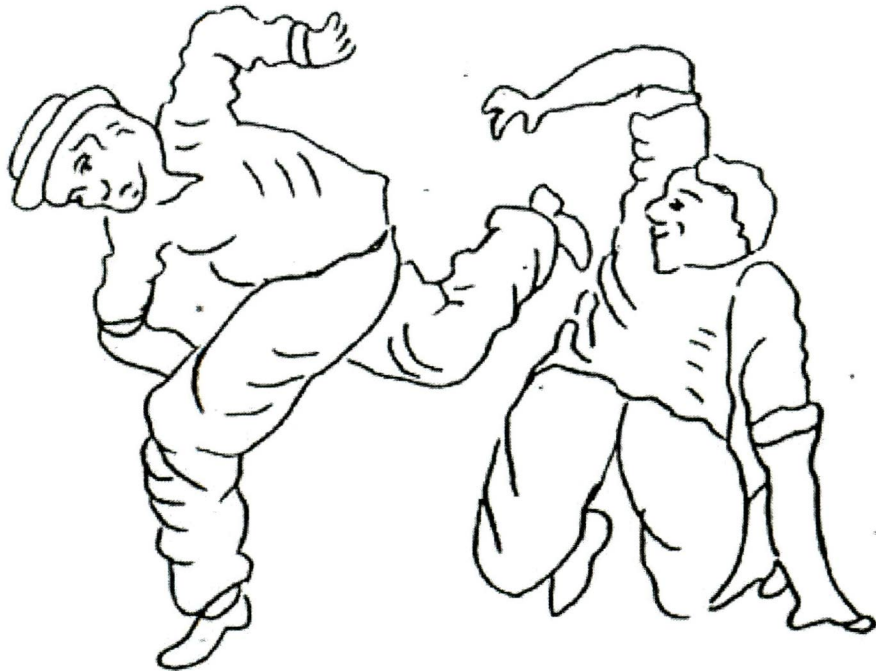
Prólogo

“Sólo lo absolutamente extraño nos puede instruir.
Y sólo el hombre me puede ser absolutamente extraño
—refractario a toda tipología, a todo género,
a toda caracterología, a toda clasificación—
y, en consecuencia, término de un ‘conocimiento’
que penetra más allá del objeto”

Emmanuel Levinas, 2002; 98

“El capoeirista nunca le decía a nadie que luchaba.
Era experto, astuto, disfrazado.
Contra el poder, sólo eso es válido”

Mestre Pastinha



Dibujo de Mestre Pastinha

Era un licenciado de 24 años, nacido en Buenos Aires, seguramente muy verde en la vida, pero ya lanzado en la carrera por el éxito profesional -la panacea que las grandes urbes y las clases medias prescriben para sus hijos-, cuando por azar, buscando ejercitar mi cuerpo entumido por rutinas de oficina, me encontré con Yoji Senna, afrobrasileño de nacimiento; bahiano gracias al destino, rastafari por convicción, que había hecho de la capoeira su modo de vida.

Yoji fue mi primer guía en lo que en ese momento alteró mis parámetros existenciales, me conectó con mi cuerpo, con la expresión, el juego y el gozo, me introdujo en una tribu urbana de fervientes capoeiristas, me mostró una historia y una cultura que no eran las que conformaban mi identidad, pero que abracé con pasión. Todo sucedía en un ambiente de actividad corporal intensa que, a diferencia de otros deportes que había practicado, estaba como atravesado de narraciones, mitos y tradiciones que brindaban forma y espíritu al movimiento. Las canciones y las anécdotas de la capoeira hablaban de horizontes extraños, de un territorio donde la astucia y la magia se abrían camino entre las miserias del mundo cotidiano. Con pocas palabras, mucha picardía y una vaga nostalgia, se narraba todo el ruido y la furia de la vida: el amor y el odio, la traición y la alegría, los personajes y rincones donde acontecía un quehacer ocioso, que desde su marginalidad desconfiaba del trabajo y de toda otra institución que no fueran sus propias reglas de relación y cortesía. Desde allí, y a través de una imprecisa memoria de la esclavitud, la capoeira también se oponía a toda forma de dominación y mostraba a la vez, una capacidad infinita de encontrar sorbos de esperanza y gozo en los resquicios de este mundo que describía como degradado y opresivo.

A 20 años de aquel encuentro, puedo decir que la capoeira pasó a ser parte de mi vida. Después de 5 años como alumno, me mudé a México, donde no había aún llegado este arte y, casi obligado por las circunstancias, me puse a enseñarlo. Ese reto implicó la necesidad de reflexionar, en la práctica, acerca de sus posibilidades didácticas y alcances pedagógicos. Todo este bagaje de movimientos, experiencias y narraciones, brindaban un amplio margen de relación intersubjetiva donde cabía el intercambio cultural, el gozo del baile, el olvido de sí y la seducción, el esfuerzo y la disciplina. El conocimiento del cuerpo de la relación, del otro que implicaban, llevaban consigo la posibilidad de toda una

resignificación del mundo cotidiano. A pesar de mi poca preparación, percibí inmediatamente que a través de mí pasaba no una mera técnica de movimientos, sino todo un mundo incógnito: las mañas, la esperanza, el dolor del negro, extrañamente hacían contacto con mis alumnos mexicanos y yo era un espectador más, un canal que, al mismo tiempo que transmitía y traducía, asistía maravillado a la virulencia y la capacidad movilizadora de ese contagio.

En ese lapso, la globalización y la industria cultural avanzaron y se sofisticaron en nuevas estrategias para funcionalizar prácticas culturales con parámetros económicos, sociales y políticos. Los capoeiristas vieron abiertos extensos mercados mundiales para, abandonando su propio medio de estrechez económica, desarrollarse como profesionales de una práctica que crecía mundialmente en popularidad. Personalmente, perdí un poco el romanticismo de los comienzos y comencé a advertir claroscuros. Experta en fintas y estrategias de resistencia, la capoeira recibía las embestidas del capitalismo y a veces caía en sus trampas. La codicia, los juegos de poder, la competencia y, paralelamente la reglamentación y profesionalización, dividían a sus practicantes.

En México procuramos que nuestro grupo se afincara en ciertos principios, como los de respetar la tradición cultural y su carácter histórico, como arte que acompañó el proceso de dignificación de la minoría afrobrasileña, evitamos la competencia, que pertenecía a la lógica del deporte y no a la de la cultura, además, intentamos tener siempre presente el valor político y social de los orígenes de la capoeira como práctica de liberación de los antiguos hijos de esclavos.

En 1999 viajé por primera vez a San Salvador, Bahía, cuna del arte y busqué a Jaime Martins dos Santos, mestre Curió -hoy mi maestro-, a quien habíamos invitado dos años antes a México. Encontré en él, nuevamente, el espíritu libertario que me había fascinado en los comienzos de mi práctica y, en este caso, sentía que estaba tocando un terreno mucho menos contaminado por discursos ajenos. Aunque iletrado, Curió había recibido la cultura de la capoeira por vía directa. Su padre, su abuelo y su madre habían sido capoeiristas. Vicente Ferreira Pastinha, uno de los *mestres* más respetados del siglo XX, defensor de la tradicional *capoeira angola* contra las vertientes modernizadas del arte, había sido también su maestro.

Bajo el influjo de Curió y su capoeira angola, contraí nuevamente la esperanza de reposicionar a la capoeira angola como arte de liberación, vinculándola con mi experiencia de aprendizaje y también de enseñanza, en México. Esta idea tuvo una de sus concreciones más audaces y esforzadas en un programa que –siguiendo el ejemplo de trabajos semejantes en Brasil, los famosos “projetos”, impulsados por diversas ong’s- desarrollaba la intervención comunitaria a partir de la experiencia de resistencia cultural de expresiones afrobrasileñas, una actividad que encaramos, con algunos compañeros, en la colonia Progreso Nacional, una zona conflictiva del norte de la Ciudad de México¹.

Paralelamente, como una forma reflexionar sobre la experiencia y desarrollarla a través de la praxis, comencé a cursar una maestría de la cual surgió el presente trabajo. La tarea de “inter-intervención” -como le llamábamos con lúdica intención de asentar nuestra práctica en la participación de los alumnos y una intersubjetividad de cuño freireano- , avanzó lentamente y se pudo consolidar un grupo de jóvenes con los que trabajamos diariamente en el mercadito de la colonia, desarrollando con algún éxito un plan de construcción participativa de valores e impulsando su autogestión. Sin embargo, las dificultades teóricas para plasmar el proceso eran muchas y, fuera de los papeles, la misma forma de considerar a la capoeira entre los diferentes instructores hacía difícil el trabajo.

Incluso la referencia que hacíamos de ella como una *expresión cultural de resistencia*, de donde justificábamos su potencial como insumo para nuestra intervención en lo social, era puesta en cuestión en las acciones concretas. ¿A qué llamábamos resistencia? ¿El contexto de gozo y diversión con el que los jóvenes eran atraídos era compatible con nuestras referencias respecto de la conciencia, la enajenación y la emancipación? ¿Resistencia respecto de qué? ¿Con qué fin? ¿Cómo una expresión cultural afrobrasileña podía ser aprovechada en otro contexto, con otras pautas y necesidades históricas?

Esta suma de indefiniciones hizo que reenforcara mi tesis en la reflexión acerca del fenómeno de la resistencia, tomando como estudio de caso la capoeira angola, percibida como práctica y como discurso -es decir, como construcción social de conocimiento y experiencia- en la voz de sus propios maestros, sus canciones, su modo de establecer relaciones, sus rituales, su memoria.

¹ Este programa, denominado Expresión Popular, se desarrolló en coinversión con el gobierno del Distrito Federal. Su impulsora fue la Dra Roberta Traspadini Sperandio, y participamos en él, entre otros Luis García, Claudia Ríos y un servidor.

Había que revisar de nuevo el punto de partida y, en caso de que apareciera, la clave de la resistencia debía hacerse patente en las propias actividades de las cuales surgía, en este caso, en la capoeira angola. Todo esto me llevó a replantear el encuadre teórico: si la capoeira implicaba alguna resistencia, ésta no era organizada, ni partía de una conciencia clara de metas y objetivos, ni suponía una confrontación abierta con el sistema. Más bien, como muchas expresiones culturales de cuño afroamericano en América Latina, signadas por la necesidad de encontrar espacios de expresión y dignidad en el contexto de la marginación, la extrema pobreza y la imposición de modelos de vida externos por vía de la colonización, la capoeira había generado sus redes de forma anárquica, descentrada, muchas veces inconsciente, introduciendo variaciones de acuerdo con el contexto, esgrimando el gozo como bandera, planteando contactos con niveles semióticos muy diversos, estableciendo identificaciones con la memoria imprecisa de la esclavitud y aliándose con prácticas, relatos, mitos y personajes impregnados por espíritu suburbano de los afrobrasileños marginados de siglos pasados. En la imprecisa trama de tradiciones que acompañaban la capoeira, el *candomblé*² y el *malandragem*³ se le asociaban, en la constitución de una pragmática experta en fintas y conexiones inesperadas, de las cuales surgían conceptos polisémicos como los de *mandinga* y *axé*, que en su contexto equidistan entre lo sagrado de la religión africana y lo más profano de la lucha cotidiana por la supervivencia.

Así, su ritual, su belleza, su violencia, su tradición, ha sido reinterpretada una y otra vez en la voz de los *mestres* que, cada uno como un agente traductor y retransmisor, ha incurrido en sus propias versiones, sin dejar de establecer líneas de contacto. Más que linajes, una red de conexiones y afinidades tan rica como imprevisible, cubierta de fintas, guiños y disfraces que no sólo protegen a sus actores, sino que además, sirven como lugares distintos de enunciación y permiten decir cosas sobre la libertad, la marginación, la esclavitud, las relaciones humanas, la explotación, que no podríamos encontrar en boca de un simple militante, ni de un intelectual, ni de un trabajador social... Relacioné este campo excéntrico, marginal, centrífugo, conformado por prácticas tan diversas; con otros territorios que habían surgido en los arrabales de América Latina; dando origen a estilos y formas de ser tan características como excéntricas: pachuchos, léperos, chulos,

² Religión afrobrasileña

³ Prosaico modo de vida del malandro, o habitante de los suburbios.

compadritos... cuya afinidad con mi modelo radicaba en haber generado alternativas estéticas en medio de la miseria cotidiana, precisamente como un modo de abrir espacios de dignidad y diferencia para sus minorías marginadas, constituyéndose después en virus que terminan afectando al resto de la sociedad, con ese caudal de alternativas de vida y ese afán creativo y libertario.

Confirmé así que, aunque estos discursos y prácticas *de resistencia cultural* son comunes en todas las sociedades (Scott; 2000), prevalecen en zonas que, como nuestro continente, han sido marcadas por las experiencias de la conquista, la colonia, la esclavitud y finalmente, el vasallaje hacia criterios socioculturales importados, resonancias de los centros hegemónicos que son impuestos como discursos oficiales por las clases gobernantes que, desde sus respectivos centros de enunciación, desarrollan a través de ellos, estrategias de formación, incorporación al sistema y exclusión social⁴.

La capoeira se constituía así en un ejemplo de esas prácticas centrífugas⁵ que, desde la cultura y el arte, abrieron y abren aún hoy espacios de diversidad, minoritarios en relación con las instituciones oficiales, pero de gran potencial por su efecto subversivo, infiltrador, transgresor y desestabilizador de las instituciones sociales, en general.

Inspirado por autores como Foucault (1985) y Deleuze y Guattari (2002) denominé *micropolítica* a esta pragmática de resistencia ejercida a partir del ejercicio y construcción de la cultura, prácticas y relaciones cotidianas, de *actores sociales minoritarios* que, independientemente de toda estructura institucional e incluso de toda estrategia explícita, produce sin embargo un continuo movimiento, un devenir de la subjetividad en tensión con el poder hegemónico. Confirmé así que, más que de un programa u organización, esta *micropolítica* parece resultar de una serie de afinidades, *contagios* y *simpatías estéticas y afectivas* que producen un *juego con y contra* los centros de poder, desde una colocación ex-céntrica, que se traduce como potencialidad, alternativa, autonomía y *resistencia*.

⁴ El copulativo “y” es significativo. Nos movemos en un territorio simbólico en el que, los mismos dispositivos que aportan status y formación a unos, marginan a otros. Resultaría interesante abordar en una investigación posterior, las características históricas de estos discursos de la cultura oficial o central, asociados por ejemplo al positivismo y las bellas artes en el siglo XIX y a la digitalización informática en el XXI.

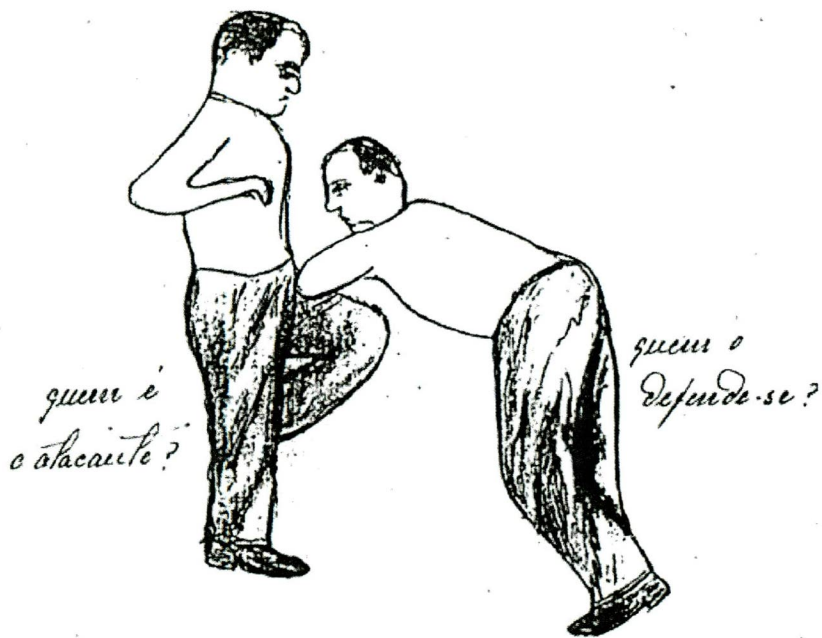
⁵ De centros que, alternativamente, en nuestro continente ocuparon la cultura europea, con diversos matices en relación con las hegemonías de turno y la estadounidense, ahora promovida por el gran aparato de los medios masivos de comunicación-

De esta forma, la cuestión de la capoeira como resistencia encontró su cauce y las preguntas surgieron de forma más clara: ¿Qué instrumentos y estrategias utiliza esta *micropolítica de los débiles*, en su necesario juego de fintas, fugas y retos, con el *poder dominante*? ¿Qué relación encontramos entre los efectos sociales y políticos de estas prácticas y su modo de construcción y expresión a través de la cultura y el arte? ¿Cómo podemos valorar y aprovechar el conocimiento transmitido por la cotidiana y milenaria acción de los pueblos y las comunidades para generar sus propias alternativas de vida y relación? La presente tesis implica una investigación en estos sentidos.

La tarea de intervención en lo social a partir de expresiones de resistencia cultural permanece como horizonte del trabajo, pero su foco parte de problematizar el fenómeno de la resistencia y desarrollar un encuadre teórico que permita reflexionar sobre el mismo. Este esfuerzo encuentra en la capoeira angola -como práctica social y nudo conector/irradiador de un ámbito simbólico, relacional y material, concreto, que denominamos aquí *arrabal* – no sólo un objeto de estudio, sino una imprescindible fuente de conocimientos con los cuales se contrasta y se enriquece el texto.

La perspectiva de observador participante, que justifica y en cierto modo hace necesaria la anterior exposición de mi colocación como autor, me induce también a poner sobre la mesa estos motivos, así como la consiguiente relación existencial con el problema abordado, en sus aspectos sociales, psicológicos, estéticos, didácticos y políticos.

O galo já cantou, la capoeira expone su tesoro a través de su práctica y corresponde a sus discípulos, valorarlo y hacer brillar su sentido y su poder transformador en los tiempos que corren, donde las versiones únicas de la historia, los relatos de los dominadores, la unificación y funcionalización de parámetros vitales, educacionales, políticos y culturales, intentan ponerle orejeras a la invencible resistencia de los pueblos.



Dibujo y textos de mestre Pastinha

1.1 Objetivos e hipótesis

Utilizando como ejemplo el estudio de caso de la capoeira angola y poniendo en evidencia sus estrategias, fugas y confrontaciones con los discursos dominantes, la intención del presente trabajo consiste en *hacer patente que estas formas de resistencia de las minorías tienen lugar en las más diversas latitudes y que constituyen en sí una auténtica herencia de autonomía y libertad que deberemos considerar y aprovechar si deseamos abrir caminos a la diversidad y combatir la homogeneización cultural que, cada vez más, es impuesta a través de la lógica globalizada del mercado y la subordinación a la hegemónica industria cultural.*

Así pues, nuestro objetivo general consiste en la conformación de un encuadre teórico que permita reconocer y valorar esta herencia libertaria de los pueblos construida a través de sus prácticas y relaciones culturales. Después de siglos de mirar hacia otras partes con lentes miopes, las ciencias sociales tienen hoy posibilidad de nutrirse del conocimiento generado en los arrabales, lo cual implica ciertas reconsideraciones epistémicas que permitan *re-enfocar su actividad, escuchar su propia voz y percibir en lo distintivo de sus prácticas y relaciones, el valor neto, sin atenuantes, de lo político en su más esencial expresión: la apropiación y transformación del mundo de vida.*

En concreto, nos proponemos:

- Definir una perspectiva teórico-epistémica capaz de aprehender el movimiento de la micropolítica de las minorías, valorando su capacidad de transformación de su mundo de vida.
- Desarrollar la comprensión del modo de actuar de estas micropolíticas de resistencia –que creemos subvalorado en general, en la teoría social contemporánea-, determinando los factores que ponen en juego y las pragmáticas que le permiten resistir la captura de los centros de poder.
- Dado que encontramos que la cultura y el arte constituyen denominadores comunes de estas micropolíticas, deseamos encontrar la vinculación entre la expresión estética de las minorías y las prácticas transformadoras del mundo de vida que surgen a partir de las mismas.

En relación con estos objetivos, nos trazamos las siguientes hipótesis:

- Las *minorías* son capaces de generar prácticas y relaciones que contrarrestan los efectos cosificadores del poder hegemónico.
- Esta *acción de resistencia* utiliza la cultura, el gozo y la creatividad como pautas divergentes respecto de los criterios de funcionalidad y racionalidad dominantes.
- A partir de estas prácticas se constituye un *campo social divergente*, donde se relacionan expresiones minoritarias, en tensión con el centro.
- Este campo social divergente es formador de *subjetividades minoritarias*, con parámetros divergentes respecto de los mayoritarios.

1.2 Estructura y propuesta teórico-metodológica del trabajo

Como se ha dicho, el presente estudio intenta aprehender conceptual y teóricamente dispositivos de resistencia que tienen lugar en un campo minoritario, como una suerte de *pragmática* que permite el movimiento de la subjetividad en condiciones de diversidad y alternativas al sistema dominante.

Desarrollamos este objetivo general en dos momentos:

1. En primera instancia construimos un marco teórico que permite aprehender este fenómeno que denominamos *resistencia*, en su particular relación de movimiento y fuga respecto de lo hegemónico.

Esto requiere dos tipos de indagaciones:

- La primera aborda las relaciones de poder existentes entre el *centro* -con sus *discursos mayoritarios*, redundantes, impuestos, sus mapas, sus aparatos de captura, sus parámetros de exclusión e inclusión y sus clasificaciones- y las *minorías* y su potencialidad para provocar tendencias autónomas. Esto nos lleva a determinar y definir un campo específico, que denominaremos *arrabal*, que enfocamos como colocación minoritaria en relación con el centro, donde se

verifican prácticas y relaciones minoritarias. Lo que define al arrabal – diferenciándolo para nosotros de lo meramente periférico- es entonces, más que un territorio, un *devenir*, más que una identidad, un movimiento, *una variación constante, un estilo y una dinámica centrífuga*.

- La misma definición del arrabal, nos lleva hacia la segunda indagación, donde se pretende definir *factores claves* para el desarrollo de estas *dinámicas minoritarias*, tales como: *la dimensión estética de la vida cotidiana, la ruptura y recuperación del flujo social del hacer, la problemática del sujeto y la subjetividad* en este marco de transformación de las relaciones y prácticas.

Para ello abordamos no sólo los aspectos culturales, psicológicos y sociales de estos fenómenos, sino también lo esencialmente político que hay en lo minoritario, como relación de poder invisibilizada, tanto por acepciones de lo cultural y lo psicológico que, fijadas en lo identitario, pierden de vista el movimiento social implícito en la resistencia, como por teorías de lo político que sólo advierten el juego de poder, como confrontación y disputa por espacios institucionalmente (mayoritariamente) sancionados.

Pertenecen a este primer momento objetivos particulares como:

- a) Determinar cuáles son las relaciones entre lo dominante y mayoritario con las minorías y los devenires minoritarios.
- b) Definir las características del arrabal y cuál es la relación que desarrolla con el centro.
- c) Reflexionar acerca de las implicaciones del movimiento del arrabal como formadoras de una subjetividad minoritaria, fundada sobre la reconstitución del flujo del hacer social y la dimensión estética en la vida cotidiana.
- d) Buscar vinculaciones de lo estético con lo político y sobre las peculiaridades que definen lo estético-político.

Partimos pues de lo abstracto, de la formulación del contexto teórico que permita valorar el caso concreto de la capoeira angola a partir de la de-construcción de ciertas concepciones teóricas y del sentido común que nos permitan apreciar el movimiento de estas *micropolíticas que intentamos exponer en toda su dignidad, como agentes*

minoritarios; construidas desde y por actores sociales concretos, como medios activos de sus tendencias minoritarias.

2. En consecuencia, en un segundo momento tenemos una doble implicación. El caso concreto brinda especificidad y aporta una situación histórica, como contenido, comprobación y aplicación a la reflexión teórica, y ésta a su vez nos permite aprehender dispositivos que pueden ser visualizados en otros contextos sociohistóricos equivalentes o, en dado caso, también, como insumos para construir en ese modelo una praxis emancipatoria, a modo de intervención en lo social⁶.

Esta aproximación al problema, determina la construcción de *nuestro objeto de estudio -las relaciones de resistencia en la capoeira angola-* en estrecha vinculación con el caso concreto de la cultura afrobrasileña en la cual percibimos el fenómeno.

La doble implicación entre lo concreto y lo teórico se resuelve mediante una operación que contrasta y relaciona ambas esferas a través de la descripción y estudio de la práctica concreta de la capoeira angola y la relación de ésta con lo que hemos denominado: *categorías interpretativas y categorías específicas*:

- Las categorías que denominamos *interpretativas* por su origen académico y su mayor grado de abstracción, nos permiten referir prácticas específicas en la forma de funciones sociales y procesos políticos en el marco de relaciones de resistencia.
- A través de las llamadas *categorías específicas*, se trata de visualizar una serie de procesos y prácticas que tienen lugar en todo un ámbito concreto de la cultura afrobrasileña aprehendiéndolos a partir de los términos y expresiones (categorías, canciones, dichos populares, sentencias de los maestros, usos y costumbres, etc) que, generados por la misma cultura, expresan valores, relaciones y prácticas específicas, como un conocimiento construido desde y por el arrabal. De esta forma podemos indagar acerca del contenido preciso de estas prácticas, desde su expresión propia, tomándolas como sujetos de enunciación y no como meros

⁶ Esta aplicación de la reflexión teórica a la praxis de intervención constituía un objetivo original del proyecto, descartado después en el recorte metodológico del presente trabajo. Sin embargo, la intencionalidad del mismo implica una apertura en este sentido, como aprehensión del fenómeno de la resistencia en un caso concreto para desarrollar una reflexión teórica que permita su aplicación en otros contextos socioculturales.

objetos de un análisis externo. No olvidemos que, en todo caso, lo que nos interesa valorar, es la capacidad del arrabal de construir conocimiento acerca de su propia problemática y desarrollar alternativas de resistencia y autonomía a partir de sus propias formulaciones de los problemas que enfrenta.

Es en este sentido que Enrique Dussel por ejemplo, indica:

“las culturas populares de los países subalternizados poseen los símbolos, los valores, los usos, las tradiciones de sabiduría, la memoria de compromisos históricos, conocen a sus enemigos, sus amigos, sus aliados” y por ello constituyen, en su desarrollo “el núcleo más incontaminado e irradiativo de resistencia del oprimido contra el opresor”. (Dussel, 1977; 98)

Demasiado a menudo, las *soluciones* teóricas brindadas desde fuera, restan complejidad a los problemas abordados y carecen de la capacidad de advertir las respuestas generadas desde el campo mismo de la tensión entre dominantes y dominados, por la constante creatividad de las minorías. La integración y confrontación de estas dos series de categorías permite, en cambio, un saludable intercambio de saberes y perspectivas.

Así, por ejemplo, el sociólogo brasileño Roberto da Matta (2002), utiliza la categoría de *poderes intrínsecos* para mencionar la capacidad de los marginados, supuestamente *débiles*, para lidiar con un contexto que los desplaza y desarrollar prácticas y relaciones que, evitando caer en los parámetros dominantes, juegan con ellos y los utilizan en su provecho. Pero los mismos marginados, ya tienen a su disposición, toda una serie de categorías específicas que, como las de *malandragem* o *mandinga*, definen con precisión, cierto tipo de prácticas y relaciones desde las cuales se ejerce esta actividad. Esto permite al mismo Roberto da Matta, hacer uso de esas categorías, para definir un discurso social desde su aspecto histórico y concreto, como cuando estudia, precisamente, el caso del malandro brasileño.

Siguiendo este enfoque, desarrollamos nuestro marco teórico a través de categorías interpretativas entre las que se encuentran, por ejemplo, las de: *agenciamientos colectivos*, *tendencias minoritarias*, *centro/arrabal*, *nos-otros* y *dimensión estética de la vida cotidiana*. Éstas cumplen con la función de expresar y definir nuestro particular abordaje del tema de la resistencia y la emancipación. Las categorías específicas, por su parte, tomadas directamente de la tradición de la capoeira angola -tales como: *mandinga*, *malandro*, *roda*, *axé*, *mestre/discípulo*, desde su propio contexto cultural-, permiten

nombrar ciertos sentidos, prácticas y relaciones desarrolladas a través de procesos histórico-culturales, como ejes sobre los cuales se conforma la estrategia emancipatoria de la capoeira en su peculiar ambiente de vida.

Un ejemplo que traemos a colación es el término *axé*, tomado de la lengua africana yoruba, utilizado en la religión afrobrasileña del candomblé y aplicado de forma profana en la capoeira como capacidad para desarrollar la ceremonia y energía⁷ del jugador. Aplicado en la red más amplia del arrabal, asociado con el mito del *malandro referido anteriormente*, este concepto designa una *capacidad intrínseca y un poder del débil*, lo que implica una clara afinidad con el *devenir, como potencial minoritario*. En este sentido, tenemos una categoría construida en el mismo arrabal, que aporta matices precisos a lo que deseamos exponer. Así, esta confrontación entre categorías interpretativas y específicas, nos permite aprovechar el potencial heurístico de una construcción del arrabal, a la vez que destacamos el valor de esa misma construcción como efectiva actividad de resistencia.

1.3 Marco teórico y aportaciones propuestas al problema de la resistencia

Como se ha dicho, el presente trabajo estudia las micropolíticas de resistencia cultural de sujetos históricos en su proceso como *minorías y agentes minoritarios*, tomando como caso de estudio la capoeira angola.

En este párrafo esbozaremos de manera muy general las filiaciones teóricas y conceptuales que sostendremos con diversos autores y teorías afines al tema propuesto en esta tesis, vinculándolas con las etapas metodológicas que hemos propuesto en este trabajo, a saber:

1. Desarrollo de un planteamiento teórico capaz de dar cuenta de lo que denominamos *micropolítica de resistencia cultural* practicada –en primera

⁷ El término “energía”, una de cuyas acepciones de la Física consiste en “capacidad para producir transformaciones”, indica precisamente una función concreta del devenir minoritario.

instancia- por las minorías como agentes de un *devenir minoritario*⁸. La misma será desarrollada desde dos perspectivas: a) como visualización teórica de este campo del devenir a través de categorías como las de *agenciamiento colectivo* (Deleuze y Guattari; 2002) o *arrabal* y b) como análisis de los factores de esa micropolítica, tales como la *dimensión estética* (Marcuse, 1980) y el *sujeto minoritario*.

2. *Construcción del objeto de estudio mediante la confrontación entre lo abstracto y lo concreto*: en este sentido, la capoeira angola, en cuanto práctica social minoritaria, nos permite aprehender ciertas estrategias de resistencia, así como *factores* que condicionan o suscitan el *devenir minoritario*.

Reconocemos pues, aportes de dos grandes vertientes en la construcción del presente trabajo que, a grandes rasgos, tienen que ver, con: 1) las discusiones teóricas que sitúan la problemática abordada desde diversas disciplinas como la teoría política, la sociología y la psicología. Por la colocación del sujeto y la relación con su objeto de estudio podemos denominarlas también como *conocimiento sobre* la cuestión de la resistencia. 2) la vertiente que surge de la práctica de la capoeira angola –que por su colocación podríamos denominar como *conocimiento desde la práctica*, en la cual debemos reconocer: tanto una faceta que mana de la misma tradición, en la voz de sus maestros, como de reflexiones que surgen a partir de las necesidades de los practicantes -entre quienes nos hallamos, como observadores participantes- y también, a partir de organizaciones y colectivos sociales que han adoptado a la capoeira como instrumento de un trabajo social, pedagógico o terapéutico.

Especificamos a continuación nuestra relación con diversos aportes, prácticos y teóricos, en estas dos grandes vertientes que convergen en el presente trabajo.

- 1) Frente a la primer vertiente mencionada, seguimos las reflexiones realizadas por Deleuze y Guattari, en particular, en sus escritos sobre *Capitalismo y Esquizofrenia* (*El Antiedipo*, 1974 y *Mil Mesetas*, 2002) en cuanto a sus definiciones acerca de *minorías y mayorías, devenir minoritario, agenciamientos colectivos, fugas y capturas*.

⁸ Veremos después que el proceso de desterritorialización por el que una minoría se despoja de sus barreras identitarias para funcionar como agente minoritario es parte esencial del devenir.

Como aporte a estas construcciones teórico políticas, proponemos las categorías de centro/arrabal, como territorio simbólico de esta tensión entre lo mayoritario y lo minoritario. En este sentido, el *arrabal*, como *agenciamiento colectivo minoritario*, se diferencia del concepto de *periferia* (utilizado en la teoría política y económica, por ejemplo en la *Teoría de la Dependencia*) tanto como el término *minoría*, que denota una configuración identitaria, se distancia de lo *minoritario*, que indica devenir y tendencia de fuga en relación con un centro. Ya veremos, además que, como *agenciamiento colectivo* suscita factores de expresión y contenido, conecta eslabones semióticos diferentes, se abre en divergencias y rizomas y transita entre y a través de determinaciones institucionales.

Discutimos en cambio con Deleuze y Guattari su definición del papel que cumplen los sujetos en la relación con las mayorías, para lo cual nos acercamos a planteamientos que rescatan otras dimensiones del sujeto, que nos permiten des-marcar el concepto de sus acepciones mayoritarias, tales como las de *sí mismo* de Ricoeur (2003), del *otro y la proximidad* de E. Lévinas (2002), del problema de la *relación Yo- Tú*, en Buber (1994) y del *sujeto del inconsciente*, para Lacan (Morales H; 1993).

Desde el punto de vista teórico, concebir una subjetividad autónoma, respecto de una forma de sujeto funcional con el sistema, no es invención nuestra.

Una idea semejante surge de la concepción marxista del *fetichismo de la mercancía* (Holloway, 2001) según la cual la *enajenación* nos concierne en cuanto trabajadores que vendemos nuestra fuerza de trabajo, sometiéndonos a un régimen de mercancías, pero no en *cuanto sujetos en sí y para sí*, capaces de dar cuenta de esta situación y plantear alternativas a la misma.

Este ensimismamiento del sujeto, ha resultado sin embargo, problemático. En cuanto identidad fija, central, determinada por una axiología y definida en fórmulas ideológicas, ha sido una fuente de errores históricos, arbitrariedades, marginación y exclusiones. Tanto es así, que en gran medida podemos atribuir a esta pretensión central de un sujeto *esclarecido y revolucionario*, el esclerosamiento de los regímenes de izquierda y su, aparentemente contradictoria, vinculación a formas de poder tan centralizadas como burocráticas y autoritarias.

Estas experiencias históricas nos permiten afirmar que un eje fundamental en la conformación de la subjetividad mayoritaria, es su ubicación central, su identidad respecto de sí misma y su pretensión de servir como referencia y paradigma de todo sistema de prácticas y relaciones. Este efecto despótico de la subjetividad mayoritaria es eminentemente político, aunque ocurra en microterritorios, como la familia o la paternidad. Para destronar esta situación central del Yo (narciso o ideal), el psicoanálisis ha aportado a lo largo del siglo XX valiosos instrumentos.

Este es uno de los efectos de las reflexiones de Lacan, que, al indagar en el sustrato cultural y lingüístico del sujeto, llega a la conclusión de que éste no se agota en la conciencia -ni aquello que queda fuera de ella puede ser tratado meramente como *ello: cuasi diabólico* cúmulo de potencias anti-sociales-. Surge así la idea de *otro sujeto, el del inconsciente*, que, ligado al lenguaje y la cultura, carece sin embargo de las funciones de centro y unificador de la conciencia, adheridas al narcisista *Yo ideal* o al modelo, socialmente consagrado, del *ideal de Yo*.

Como señalamos anteriormente, desde otras perspectivas teóricas afines con la nuestra, autores como Buber (1994), que priorizan la relación -cuyo potencial reside en el Tú-, a las capacidades instrumentales, manipuladoras y enjuiciadoras del Yo; Levinas (2002), con su visión del otro como radical exterioridad – y necesaria apelación, interpelación y convocatoria- respecto del Yo y Ricoeur (2003), con su concepción del *sí mismo* –en tanto capacidad reflexiva- como algo distinto del Yo, nos brindan sustento para afirmar que, en la concepción del sujeto, existen también poderes invisibilizados –minoritarios- por la concepción mayoritaria, construida de forma funcional al sistema hegemónico.

Estos *poderes del débil*⁹ constituyen el foco de nuestro trabajo, como potenciales disparadores de *tendencias minoritarias*. Capacidades latentes que, en tanto afectos y afinidades, constituyen fuentes de relación y goce, quizás la única veta política realmente minoritaria, abordable no como sujeción ideológica o mercadotécnica, sino desde el horizonte de la divergencia y las diferencias, como fuente de toda acción que tienda a la emancipación y autonomía. Entendemos así que a través de la puesta en práctica de

⁹ “Poderes intrínsecos” los denominará el sociólogo Roberto da Matta, focalizando las capacidades del personaje del malandro en su juego de fintas, fugas y mañas en contra de los poderes extrínsecos –la fuerza o el dinero- sustentados por el sistema dominante.

estos mismos poderes, a través de prácticas sociales minoritarias, como la capoeira angola, se abre el juego de la *dimensión estética de la vida cotidiana*, que implica a su vez la liberación del *sujeto minoritario* y la *restitución del hacer social*, todos factores de una efectiva resistencia política y cultural.

Aunque no constituye el centro de este trabajo, debemos indicar que concebimos la posibilidad de que estas pragmáticas del arrabal sean transformadas en praxis emancipatorias, en forma de construcciones pedagógicas, terapéuticas o de intervención en lo social vinculadas con el potencial minoritario. Al respecto, relacionamos ciertas argumentaciones que provienen de la pedagogía de Paulo Freire (1999), Peter Mc Laren (1997), Rubem Alves (2001) y otros autores que problematizan la relación del sujeto con los discursos dominantes y desarrollan el tema de la formación de subjetividades alternativas. Debemos aquí aclarar que la relación de las argumentaciones de estos autores con las categorías de *mayorías* y *minorías* es nuestra, pero procuramos fundamentar estas relaciones que constituyen en definitiva, un aporte más del presente trabajo en la integración de planteamientos filosóficos y políticos con desarrollos pedagógicos y didácticos. Si bien existe la necesidad de plantear la preeminencia de la *pragmática arrabalera* respecto de toda acción autoconsciente y dirigida hacia un sentido, como proyecto o plan de organización, creemos posible entrever estas relaciones, como uno de los horizontes del presente trabajo.

Como parte de la identificación de *factores del devenir*, asociados con este *sujeto minoritario*, abordamos críticamente las teorías de Hebert Marcuse (1980; 2001) acerca de una “dimensión estética” del sujeto y proponemos al respecto la categoría de *dimensión estética de la vida cotidiana* para dar cuenta de una serie de fenómenos estéticos que acontecen fuera del ámbito de la obra artística y por lo mismo constituyen un patrimonio cultural de los actores sociales –como medios activos del devenir– desarrollados en sus prácticas cotidianas, tal como postulan entre otros, estudiosos de la estética como Katya Mandoki (2006).

Con la finalidad de problematizar la vinculación entre esta dimensión estética y otras funciones y acepciones del arte, así como para vincular estos dos conceptos con otras formas de circulación de lo social como la economía y el poder, traemos las reflexiones de Jacques Attali (1995), que en su ensayo *Sobre la economía política de la música*,

describe lazos históricos entre formas de producción de mercancías, conflictos de clases, organización del poder y la expresión artística de toda esa totalidad social. Además de ayudarnos a relativizar la exclusividad estética de las *Bellas Artes* –que asignan románticamente todo valor estético a las obras de autor, ignorando condicionamientos sociales, políticos y económicos del arte y los artistas-, Attali traza una posible línea de fuga respecto de los discursos dominantes, en la exigencia de ciertas peculiaridades que permitirían que esta práctica estética por él analizada –en su caso, específicamente la música-, pudiera continuar su función como “saber y relación social”¹⁰.

Estas peculiaridades, significativamente para nosotros, se encuentran justamente en prácticas que, como la capoeira integran factores individuales y sociales, de expresión y contenido a partir de los cuales se suscita una pragmática social que se materializa en un mundo de vida que, por su afinidad con la dimensión estética y la restitución del flujo del hacer social que implica, permite acercarnos a lo que, desde una óptica marxista podría ser visto como “la reapropiación de su obra por el trabajador”¹¹ y más que el producto del trabajo, el goce del mismo quehacer, una condición de la *superación de la enajenación* (*aufhebung*) visualizada entre otros, por sociólogos y pedagogos marxistas como Itzvan Meszarós (1978) y Karel Kosik (1976).

La ineludible filiación marxista de esos argumentos, nos lleva a la incorporación de la discusión planteada por Marx (2000) acerca del *fetichismo de la mercancía* y sus implicaciones en toda propuesta de emancipación, como restitución del flujo social del hacer y consiguiente liberación del trabajo enajenado. Encontramos estas reflexiones especialmente en John Holloway (2002), que sin apartarse del materialismo histórico, visualiza esta problemática a partir de los movimientos sociales actuales, que se encuentran en una coyuntura histórica crítica, donde se plantean urgentes salidas a los conflictos que genera una exclusión social creciente, junto a la necesaria revisión de las experiencias históricas del marxismo, constituido por los regímenes socialistas en doctrina oficial mayoritaria.

¹⁰ “Lo que hoy día llamamos música no es, demasiado a menudo, más que un disfraz del poder monologante.... La música apenas parece poco más que un pretexto, un poco incómodo, para la gloria de los músicos y la expansión de un nuevo sector industrial. Sin embargo, sigue siendo una actividad esencial del saber y de la relación social.” Attali, 1995; 19.

¹¹ Attali 1995, p 210.

El sujeto y lo que desde el marxismo se plantea dialécticamente como enajenación y *superación de la enajenación (aufhebung)*, es otra vez el foco de esta reflexión, teóricamente encarada, en nuestra línea de trabajo, con la consideración de un *sujeto minoritario*, como una porción del sujeto en tensión con los aparatos de captura dominantes. Este sujeto, por su capacidad de eludir las formaciones mayoritarias del Yo, comparte características con el lacaniano *sujeto del inconsciente* y, debido a sus vinculaciones sociales y trascendentes respecto de la lógica instrumental es denominado *sujeto de la relación*, que surge tanto de la *dimensión estética de la vida cotidiana* como de las teorías del *sí mismo, el Yo-Tú y la proximidad* de Ricoeur, Buber y Lévinas.

Creemos que una de las aportaciones del presente trabajo radica en esta construcción teórica que, desde una perspectiva de transversalidad epistémica, desarrolla una reflexión transdisciplinar, que atraviesa desde la economía hasta la psicología, pasando por la filosofía, la teoría estética y la política. La construcción de este encuadre teórico no es, sin embargo, como dijimos al principio de este capítulo, un fin en sí mismo y de alguna manera su misma constitución –como sistema de diversas ideas en órbita- se mantiene en equilibrio gracias al campo gravitatorio que ejerce sobre el mismo su objeto de estudio: la capoeira angola.

La capoeira angola es, desde esta perspectiva, una construcción histórica del arrabal que resulta reconstruida como objeto de estudio –en tanto práctica social minoritaria- bajo las luces de esta constelación teórica. Sin embargo, también este cuerpo teórico resulta minoritariamente trastocado cuando incorporamos las categorías específicas de esta expresión del arrabal.

Relacionar pues categorías específicas e interpretativas, aplicar, adaptar o constrar términos como: *axé y devenir, mandinga y agenciamientos colectivos, roda y flujo social del hacer*, implica un trabajo de investigación en torno a fuentes específicas y experiencias personales –propias, como investigador participante¹² y de diversos maestros, terapeutas y artistas sociales que han incursionado en la práctica y las reflexiones desde y sobre la capoeira angola-. La finalidad, más que explicar, es por un lado verificar que, fuera de la teoría, en una construcción histórica del arrabal, existe tal

¹² Más de 20 años de práctica y unos 15 de enseñanza de la capoeira son el fundamento de este aporte personal de experiencias y también de problemas prácticos y teóricos.

cosa como una *micropolítica del devenir*, es decir, que la capoeira angola cumple efectivamente un papel *minoritario*.

En este sentido, se trata de construir conocimiento en relación, es decir, constatando la vinculación de lo dicho con y desde el objeto que, en este caso específico, es también sujeto, con su propio discurso autorreferente. Por ello, el incluir sus propios términos, constatando las relaciones existentes con el cuerpo teórico interpretativo, implica aprehender de forma específica el objeto.

“La organización del razonamiento con base en la delimitación de un campo de objetos plantea la cuestión acerca de los requisitos lógicos del pensamiento, su lenguaje de expresión y su necesaria subordinación a las exigencias epistemológicas. De este modo los instrumentos lógicos del razonamiento científico cumplen la función de enriquecer y ampliar la capacidad de aprehensión problematizadora de la razón. Por esto se requieren conceptos que sirvan para organizar los pilares de la aprehensión y la consiguiente transformación de la configuración problemática en situaciones delimitadas, convertibles en contenidos dentro de una teoría”, (Zemmelman 1992; 206).

2) En consecuencia, como señalamos al principio de este párrafo¹³, otra veta de conocimiento sobre la resistencia es aportada por reflexiones emanadas desde la misma práctica de la capoeira angola y de su ámbito cultural, lo que da lugar a aportaciones que provienen de:

- Estudios que, desde la antropología y la sociología abordan la problemática de la cultura negra en Brasil, entre ellos los de Roberto da Matta (2002) y Clóvis Moura (1988), a partir de sus reflexiones sobre la resistencia a la esclavitud y la colonia nos permiten enfocar el tema en un contexto más amplio.
- Investigaciones que, como las de Carlos Lenkersdorf (1999) sobre los indios lacandones o los de Ana María Prieto Hernández (2001) sobre los léperos mexicanos, nos aportan información acerca de prácticas sociales y culturales que, en otros contextos socioculturales, podrían ser asimiladas con lo que nosotros denominamos micropolíticas de resistencia. En particular, constatamos nuestra afinidad con ciertos postulados de Carlos Lenkersdorf, que desarrolla toda una concepción filosófica divergente a partir del contacto con la minoría lacandona, desde la cual desarrolla una crítica de parámetros axiológicos y epistémicos occidentales (Lenkersdorf, 1999 y 2002).

¹³ Viene de pag. 17.

- Reflexiones y vivencias de maestros y practicantes de la capoeira angola, que, como *mestre* Pastinha, Jaime Martins dos Santos¹⁴, *mestre* Curió, Néstor Capoeira (1988), Augusto Passos da Silva (2003) y otros, han contribuido a construir conocimiento acerca de la capoeira y sus alcances como arte y lucha de resistencia.
- Reportes y reflexiones acerca de diversas experiencias teórico-prácticas, que han visto en la capoeira un instrumento y un método para desarrollos pedagógicos y terapéuticos, con diversos objetivos. De ellos tomamos especialmente los aportes del grupo *Somaié*¹⁵, que a través de uno de sus fundadores, Rui Takeguma, aplica la capoeira angola a desarrollos psicoterapéuticos y a la práctica anarquista. Ambas líneas de trabajo parten de las investigaciones de: Wilhem Reich, autor de una teoría que fusiona elementos marxistas y del psicoanálisis y su discípulo brasileño Roberto Freire (1990; 1987), quien encontró, específicamente en la capoeira angola, una importante fuente de inspiración para sus estudios sociopsicológicos y su práctica terapéutica emancipadora a la que denominó *somaterapia*. Los manifiestos de la *somaterapia* indican como proceso y meta la praxis anarquista:

No es posible continuar esperando el "paraíso socialista" ni permanecer creyendo que la naturaleza humana tiene un lado anti-social o instinto de muerte. En Soma (nombre del colectivo) sucede frecuentemente que nos encontramos con comportamientos inspirados en estos determinismos científicos que justifican el conformismo, la inercia, la sumisión, el pesimismo, el desencanto, el escepticismo, todos con rigidez ideológica enraizada en el sacrificio del placer y la libertad. Entonces, nuestra propuesta terapéutica es romper con estas "corazas" que limitan la realización de las utopías anarquistas en el aquí y ahora, incentivando la rebeldía frente a la neurosis capitalista y apoyando las iniciativas libertarias" (Freire R y Takeguma, 2000).

Y encuentran en la capoeira angola un instrumento terapéutico de esta propuesta libertario-terapéutica

En una mezcla de danza, lucha y arte, la Capoeira Angola surgió en Brasil para auxiliar en el proceso de liberación del negro de la esclavitud impuesta por los blancos. Hoy en Somaie, ella está siendo utilizada tanto como terapia corporal como para auxiliar al hombre esclavo de la neurosis

¹⁴ Las citas de Jaime Martins dos Santos son preponderantemente tomadas de su discurso directo, a lo largo de años de establecer una relación de discípulo con este maestro de capoeira.

¹⁵ Las citas sobre Somaié son tomadas de su página de internet: www.somaié.org. al igual que las de Rui Takeguma, fundador de ese colectivo y de muchas de sus maestros e inspiradores.

que le impide ser libre y creativo y en la búsqueda de potencializar la pedagogía libertaria en la práctica de sus participantes, incluyendo los promotores de Somaié (Takeguma; www.somaiê.org, traducción propia).

- Por último debemos consignar también las experiencias y reflexiones personales, en tanto investigadores participantes, ya que la práctica y enseñanza de capoeira angola a la que me dedico desde hace más de 20 años, me ha permitido también una cercanía respecto de sus conceptos, prácticas pedagógicas y discursos de sus maestros, así como la necesidad de problematizar y adaptar todo ello a una relación didáctica ejercida en contextos diferentes.

Por todo lo anterior, el presente trabajo propone una particular construcción de conocimiento sobre las micropolíticas de resistencia, que se nutre tanto de las vertientes teóricas consignadas en la primera parte de este parágrafo, como de las vertientes reflexivas y prácticas del mismo arrabal, incorporando también los aportes teórico-prácticos que surgen del ejercicio terapéutico y pedagógico presentados en esta segunda parte. La construcción de conocimiento que proponemos, como peculiar síntesis creativa de estos aportes, se encuentra concentrada en una actividad específica, la capoeira angola, y difícilmente sería posible sin la experiencia personal concreta mencionada.

El hecho de que gran parte de esta experiencia haya tenido lugar fuera del contexto sociocultural afrobrasileño hizo necesario, de hecho, una cierta distancia respecto de la cultura original que permitiera una suerte de traducción de prácticas, conceptos y costumbres a otros ámbitos culturales. Esta relación didáctica implica en sí una particular apropiación teórico-reflexiva de la práctica que permita la docencia y el aprendizaje. Como toda relación inter-subjetiva entre educadores y educandos, se produce no sobre una tabla rasa, sino en un intercambio de intereses, deseos y texturas de discursos sociales y culturales¹⁶.

En suma, la aproximación teórica a un proceso cultural, visto como micropolítica de resistencia, invisibilizada, tanto por factores de poder como por teorías científicas que provienen de esta misma visión mayoritaria, requiere un trabajo epistémico, reflexivo y de construcción de conocimiento que, en primer lugar, permita la aprehensión del fenómeno

¹⁶ Situamos pues los aportes de este trabajo en ese horizonte de la praxis, como potencial aporte de posteriores trabajos docentes o terapéuticos, aunque dentro de una reflexión teórica que permite la construcción de conocimiento sobre una pragmática cultural de resistencia, dentro de su propio proceso histórico concreto, sobre el caso de la capoeira angola.

en su dignidad original, como construcción de actores históricos concretos, y paralelamente, también, el estudio de sus funciones como estrategia de resistencia minoritaria. Esto supone un doble aporte, relacionado primero con el desarrollo del marco teórico apropiado para aprehender y formular este fenómeno de la micropolítica y después, con la construcción de nuestro objeto de estudio, la capoeira angola como parte de una pragmática de resistencia, a través de las propias prácticas y relaciones que surgen del estudio de un fenómeno histórico concreto.

Si bien los estudios citados anteriormente desarrollan aspectos de esta propuesta, el aporte del presente trabajo radica en la síntesis y construcción de conocimiento que permiten la aprehensión de un caso específico, para la comprensión y valoración de las micropolíticas de resistencia cultural emergentes del mismo campo popular, presentes en América Latina y en otros contextos históricos que soportan condiciones de exclusión y marginación sociocultural.

2. Arrabal: el (no) lugar de la resistencia

“La capoeira es un hábito cortés que creamos entre nosotros... Su principio no tiene método y su fin es inconcebible al más sabio de los capoeiristas” *Mestre Pastinha*

“... el rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo, sin General, sin memoria organizadora o autómatas central, definido únicamente por una circulación de estados... No hay nada más bello, más amoroso, más político que los tallos subterráneos y las raíces aéreas, la adventicia y el rizoma.”
Deleuze y Guattari, 2002; 26, 20



El “bodegón” del maestro Valdemar

2.1 Micropolíticas de resistencia

Entrando en el tema del presente trabajo, definido en términos generales como el reconocimiento y la valoración de las formas de resistencia que producen las minorías en su cotidiana y milenaria relación con y contra los centros de poder, se nos impone, como consideración preliminar, determinar qué son y desde dónde actúan estas prácticas de resistencia.

Indagar en la naturaleza de esto que denominamos *micropolíticas minoritarias*, nos permitirá desembarazarnos de ciertos prejuicios y errores epistémicos que dificultan la comprensión de lo minoritario que, subsumido en parámetros mayoritarios o en definiciones que ignoran su esencial movilidad y su estrategia esquiva, aparece a menudo, ante la visión de algunos científicos sociales, como producto de un ansia de emancipación inmadura o de manifestaciones catárticas, sin trascendencia política.

Sobreponiéndose a estas dificultades, algunos autores han advertido el valor político de las manifestaciones culturales, como prácticas sociales transformadoras de su mundo de vida, asociadas con “el arte de la resistencia de los dominados”. Desde esa perspectiva, James Scott (2000), sostiene que, pese a su subordinación, los dominados mantienen un “espacio social independiente”, desde el cual surgen estas prácticas.

“Los esclavos, los siervos, los campesinos y los intocables han tenido muy pocas esperanzas razonables de ascender o evadirse de su condición. Al mismo tiempo, siempre han llevado una especie de vida aparte en las barracas de esclavos, en las aldeas, en los hogares y en las actividades religiosas y rituales. No ha sido posible, ni deseable, destruir completamente la vida social autónoma de los grupos subordinados, que es fundamental para la producción del discurso oculto. Las grandes formas históricas de dominación no sólo generan resentimientos, despojos y humillaciones que les dan a los subordinados, por decirlo así, algo de qué hablar; también son incapaces de impedir la creación de un espacio social independiente en el cual los subordinados pueden hablar con relativa seguridad.(Scott, 2000; 111-112)

Scott reconoce, en consecuencia, que la relación ente “dominantes y subordinados” implica la categoría de la resistencia, que supone “fricciones” –movimiento, tensión, conflicto-, en relación con las instituciones, prácticas y lógicas hegemónicas que, en

consecuencia, deben desarrollar “constantes esfuerzos de consolidación, perpetuación y adaptación” para sostener su control.

“...las relaciones de poder son también relaciones de resistencia. Una vez establecida, la dominación no persiste por su propia inercia. Su ejercicio produce fricciones en la medida en que recurre al uso del poder para extraerles trabajo, bienes, servicios e impuestos a los dominados, en contra de su voluntad. Sostenerla, pues, requiere de constantes esfuerzos de consolidación, perpetuación y adaptación. (Scott, 2000,p.71)

En función de esta configuración social que contraponen dominantes y subordinados, Scott diferencia a los discursos públicos con aspiraciones hegemónicas, que adoptan como punto de partida “el halagador autorretrato de las elites”, de los “discursos ocultos” que, desde fuera del escenario público, suscitan “una cultura política claramente disidente¹⁷”. Como parte de esta estrategia aparece en la obra de Scott el tema del disfraz, que tendrá un lugar central en nuestra argumentación.

“Se trata de una política del disfraz y del anonimato que se ejerce públicamente, pero que está hecha para contener un doble significado o para proteger la identidad de los actores. En esta definición caben perfectamente los rumores, los chismes, los cuentos populares, los chistes, las canciones, los ritos, los códigos y los eufemismos: en fin, buena parte de la cultura popular de los grupos subordinados”. (Scott, 2000, p 43).

Es cierto que una primera y más evidente función del disfraz, el doble sentido, la ironía, los eufemismos y la dimensión estética del denominado discurso oculto de los grupos subordinados, es la de proteger la identidad de los actores. Por ejemplo, yendo a nuestro objeto de estudio, se dice que la capoeira, siendo lucha, “se disfrazó¹⁸” de danza para no despertar sospechas en los amos blancos, que hubieran reprimido duramente alguna práctica que pudiera brindarle armas de defensa y ataque a la población que tenían sojuzgada.

Sin embargo, la capoeira fue, es y sigue siendo al mismo tiempo, arte y lucha, danza, música, cantos y movimientos de ataque y defensa, antes y después de su condición marginal y perseguida. En la persistencia de estas características, aún cuando no parece exigírsela el poder, reconocemos otra función del disfraz sobre la que nos

¹⁷ Scott, 2000; 43.

¹⁸ Pastinha, en Bola Sete, 1987.

parece importante detenernos: se trata de la estrategia, usual en las prácticas de resistencia, de generar otro lugar de enunciación, desde donde pueda ser afirmada otra perspectiva, otro discurso, otra realidad, divergente, o en abierto conflicto con la aceptada por el poder dominante.

Si valoramos correctamente esta capacidad subversiva del *disfraz*, presente por ejemplo, en los carnavales, en los que expresamente se juega una inversión de roles, costumbres y reglas dominantes; podemos advertir que estos discursos ocultos constituyen no sólo una forma de disimular sino también una actitud positiva, creadora y como tal, el disfraz es en sí, un potencial activo de resistencia. Su práctica y desarrollo son en consecuencia, una efectiva expresión de autonomía de las minorías que, a pesar de aparecer subsumidas en parámetros institucionales, leyes y discursos mayoritarios, nunca dejan de ejercer una cuota de poder propio. Para seguir con nuestro ejemplo, la capoeira no constituye –solamente- un entrenamiento para la lucha, sino que en sí misma, como arte, implica una lucha, sólo que no entre individuos, sino contra el poder mayoritario, con el que jugará una sofisticada esgrima de danzas y estocadas, fintas y disfraces, adecuaciones y conflictos.

Dicho de otra manera: la acción de las minorías no es meramente una sub o “infra política de los desvalidos” (Scott;2000,22) que debiera hacerse manifiesta y organizada para ganar una dimensión real, positiva, eficiente. Sostenemos por lo contrario que estas expresiones, resultado de un saber desarrollado y transmitido por generaciones de marginados acerca de su situación de subordinación respecto de las manifestaciones hegemónicas, basan su poder precisamente en su invisibilidad, que permite la manifestación de dos fenómenos que nos interesan. En primer lugar, como vimos, la motivación más inmediata del disfraz es la protección de las minorías involucradas. Cierta mimetismo con conductas mayoritariamente inofensivas o hasta funcionales respecto de los centros de control, permite obtener ventajas y eludir el castigo y la represión. Pero también, la máscara y el disfraz permiten conservar, detrás del aparente mimetismo con prácticas afines o inocuas respecto del poder, un potencial vivo de devenir. Ocurre entonces como si bajo un mimetismo aparente pudiesen atesorarse aspectos de la realidad que son sistemáticamente ignorados o subvalorados por los discursos dominantes.

Dar seguimiento a estas prácticas, a través de su juego de fintas y disfraces nos conducirá hacia los objetivos de este trabajo. En primer lugar, mostraremos qué tipo de territorios se conforman a través de los disfraces y qué tipo de juegos proponen con el poder dominante. La categoría de *arrabal* nos permitirá en este sentido, mostrar toda una colocación divergente, que supone un sujeto minoritario y también un lugar, una perspectiva epistemológica, desde la cual este sujeto produce prácticas, relaciones y discursos en tensión con el centro hegemónico.

Es entonces desde aquí que pretendemos dar cuenta de las *micropolíticas de resistencia*, como flujos de devenir no atados a instituciones ni segmentos ni clases identificables desde el poder que, a través de una pragmática de arrabal, en tensión con el poder dominante, ejerce un continuo efecto de devenir y formación de subjetividad divergente, minoritaria, centrífuga.

2.1.1. Mayorías y minorías: centro y arrabal, agentes y campos sociales de acción¹⁹

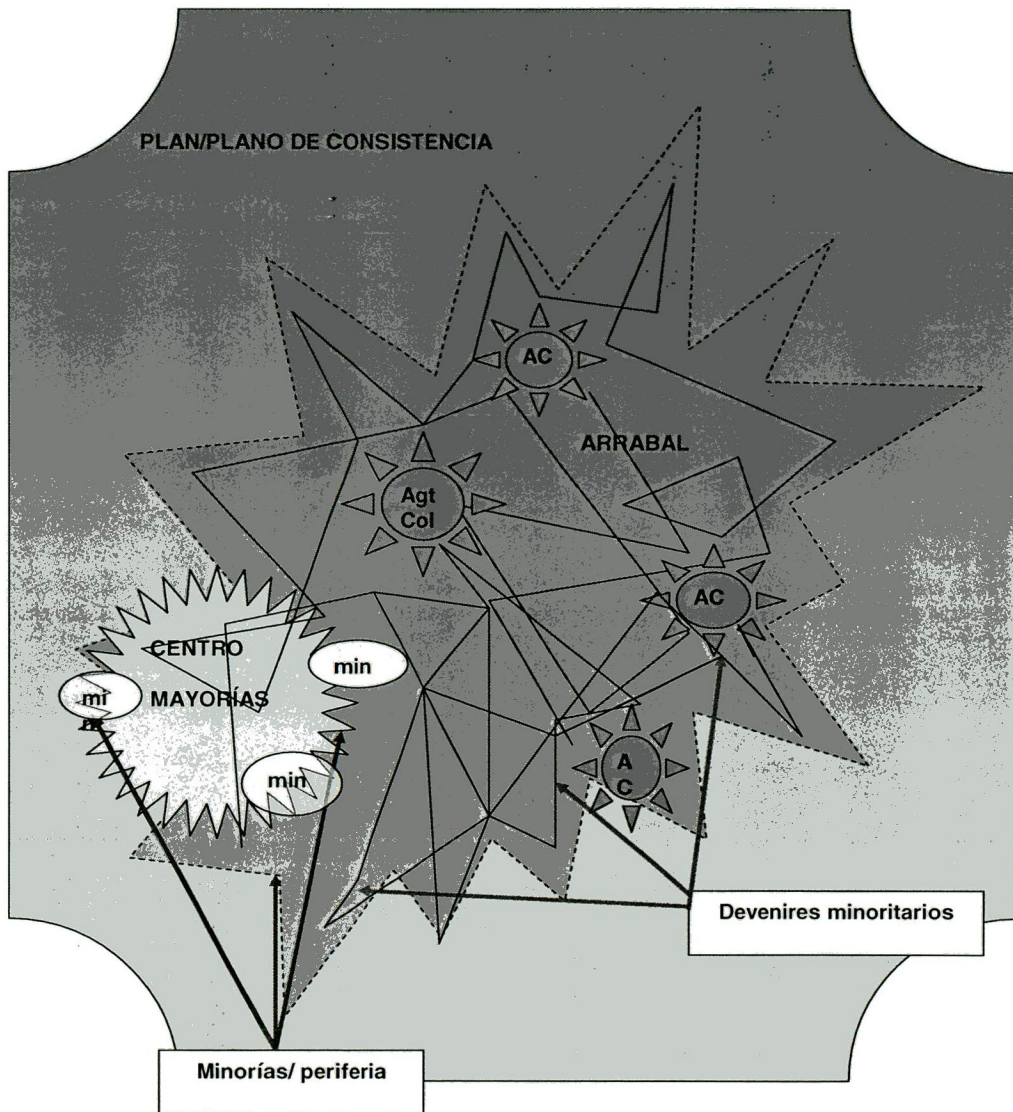
Existe pues una actividad de resistencia que, a través del disfraz, se expresa como micropolítica. Esta noción del disfraz que, como veremos a continuación, aporta un elemento crucial a las prácticas de resistencia, nos permite también pasar de la identidad de una minoría a un campo de des-identificación, donde se produce el devenir minoritario. Veremos a continuación la relación que una práctica de resistencia tiene con su agente, la minoría, que debe abrirse a un conjunto social más amplio, para ser valorada como potencial de devenir.

En primer lugar, creemos necesario definir el sentido preciso que Deleuze y Guattari, los autores que tomamos como referencia en este aspecto, le dan al término *minoría*, en su relación con las *mayorías*, el cual se desentiende de sus implicaciones meramente cuantitativas, para subrayar relaciones de poder y dominación:

“Mayoría implica una constante, de expresión o de contenido, como un metro-patrón con relación al cual se evalúa. Supongamos que la constante o el patrón sea Hombre-blanco-macho-adulto-urbano-hablando una lengua standard-europeo-heterosexual cualquiera... Es evidente que ‘el hombre’ tiene la mayoría, incluso si es menos numeroso que los mosquitos, los niños, las mujeres, los negros, los campesinos, los homosexuales...etc. Y la tiene porque aparece dos veces, una vez en la constante, otra en la variable de la que se extrae la constante. La mayoría supone un estado de poder y de dominación, y no a la inversa. Supone el metro patrón y no a la inversa...” (Deleuze y Guattari, 2002; 108)

¹⁹ Ver diagrama 1

Diagrama 1



Es en este sentido en el que definimos la resistencia como tensión con que las minorías construyen espacios en los que se juega, se negocia y se confronta con y contra las mayorías. No con el propósito de convertirse a su vez en mayorías, sino para formular tendencias minoritarias en las que la emancipación se desarrolla como una potencialidad activa, y en este sentido, una autonomía, de los sujetos minoritarios.

“... hay que distinguir: lo mayoritario como sistema homogéneo y constante, las minorías como subsistemas, y lo minoritario como devenir potencial y creado, creativo. El problema nunca es adquirir la mayoría, incluso instaurando una nueva constante. No hay devenir mayoritario, mayoría nunca es un devenir. El devenir siempre es minoritario.... Por supuesto, las minorías son estados objetivamente definibles, estados de lengua, de etnia, de sexo, con sus territorialidades de ghetto; pero también deben ser consideradas como gérmenes, cristales de devenir, que sólo son válidos si desencadenan movimientos incontrolados y desterritorializaciones de la media o de la mayoría... (Deleuze y Guattari, 2002; 108)

Entonces tenemos dos tipos de movimientos: aquellos que dependen de un centro o variable constante y aquellos centrífugos, que constituyen propiamente un devenir, cuya dinámica supone un sistema excéntrico, de variación continua. A esta última categoría, que estudiaremos luego, se refiere lo minoritario.

...La variación continua constituye el devenir minoritario de todo el mundo, por oposición al Hecho mayoritario de Alguien. El devenir minoritario como figura universal de la conciencia se llama autonomía. Por supuesto, no se deviene revolucionario utilizando una lengua menor como dialecto, haciendo regionalismo o ghetto, utilizando muchos elementos de minoría, conectándolos, conjugándolos, se inventa un devenir específico, autónomo, imprevisto” (Deleuze y Guattari, 2002; 108).

Para comprender este *sentido*²⁰ de la micropolítica, como devenir minoritario, debemos construir un marco teórico que nos permita aprehender los movimientos de resistencia en el campo histórico real, donde las peculiares prácticas de las minorías, son adoptadas y desarrolladas como agentes de devenir, y suscitan así un movimiento minoritario en el sentido de la emancipación y la autonomía.

Por lo mismo, las categorías utilizadas en la presente tesis deben reconocer la textura política resistente -o micropolítica- inherente a fenómenos usualmente considerados como identidad fija desde una perspectiva meramente cultural. Como lo político indica movimiento y subjetividad en relación y tensión, lo dicho implica captar la dimensión

²⁰ Al mismo tiempo, el término “sentido” connota, significativamente para nosotros, las acepciones de: significado (construcción histórica intersubjetiva), dirección (como movimiento hacia) y sensibilidad (afección concreta de una persona-individuo) .

procesual, dinámica, a la vez *dada y dándose* (Zemelman, 1992), de los fenómenos descritos.

En consecuencia, hacemos patente, que nuestro foco en la aprehensión y construcción teórica de la micropolítica es la práctica en sí, como agente de la transformación de un sujeto que no puede ser definido de acuerdo con una identidad fija, sino, como indicamos: en el mismo movimiento, en su pragmática, en su devenir.

Eso nos lleva a diferenciar dos aspectos de lo que se denomina *resistencia*: en un aspecto que llamamos negativo por su carácter esencialmente introvertido, cerrado hacia lo exógeno, el término traduce los esfuerzos de un núcleo cultural por persistir en su identidad, subrayando sus características autóctonas contra la intromisión de una cultura globalizada y fuertemente influida por los criterios del mercado, que presiona para subsumir las alternativas y minorías culturales a una *industria cultural*²¹ dirigida hegemonícamente por los países centrales.

Pero también existe otro efecto de la resistencia -que es al que nos dedicamos en el presente trabajo- que asume características positivas, extrovertidas, centrífugas y contesta la colonización y las clasificaciones mayoritarias con una suerte de virus que subvierte sus parámetros y genera nuevas formas de adaptación, en permanente transformación. Se trata de la creatividad cotidiana que despliegan ciertas redes de sujetos, *sólo parcialmente 'concientes'*²² *de su potencialidad micropolítica, donde circula y se reconoce, sin embargo, un complejo sistema*²³ *intersubjetivo y minoritario que incluye: deseos, costumbres, prácticas, relaciones, expresiones, contenidos. Todos ellos, sintonizados entre sí por afinidades y resonancias diversas; sociales, culturales, raciales, discursivas, que, sin un plan determinado, infiltran, desarticulan, subvierten y aprovechan,*

²¹ "Industria cultural" según la acepción que le dan Horkheimer y Adorno (1969), que adoptamos por subrayar el carácter dominante, globalizado, mercadotécnicamente impuesto y, por decirlo así, prefabricado, de sus productos/mercancías.

²² En la acepción mayoritaria de "conciencia", como construcción que parte de un Yo, concebido como centro. En este sentido la subjetividad misma es, más que punto de partida, una consecuencia: "un efecto, un producto de una cierta práctica social" (Braunstein, 2005; 119)

²³ "No hay enunciado individual, sino agenciamientos maquínicos, productores de enunciados. Nosotros decimos que el agenciamiento es fundamentalmente libidinal e inconsciente....Todo enunciado es el producto de un agenciamiento maquínico, es decir, de agentes colectivos de enunciación...El nombre propio no designa un individuo: al contrario, un individuo sólo adquiere su verdadero nombre propio cuando se abre a las multiplicidades que lo atraviesan totalmente, tras el más severo ejercicio de despersonalización. El nombre propio es la aprehensión instantánea de una multiplicidad. El nombre propio es el sujeto de un puro infinitivo entendido como tal en un campo de intensidad" Deleuze y Guattari, 2000; 42.

distorsionándolos a favor de nuevos sentidos, los discursos redundantes del centro. Para establecer entonces desde una categoría específica esta diferencia y este potencial de los *agenciamientos colectivos minoritarios* respecto de los *centros de enunciación*, los denominaremos *el arrabal*. Así, si la hegemonía, desde sus centros de enunciación, postula permanentemente parámetros y consignas, los arrabales suscitan fugas, si el *centro impone* variables constantes, los arrabales *com-ponen* variaciones continuas, si el centro establece normas de organización, valoración y reconocimiento; los arrabales se mantienen en otro plano –invisible para la lógica mayoritaria que necesita de las categorías de identidad y función o disfunción- que denominamos *plano de consistencia*, donde lo real es todo lo que consiste, aún lo imaginario, aún lo íntimamente subjetivo, aún lo esencialmente fugaz, lo que acaso no sucedió en *los hechos*, lo que se sostiene en un mero potencial o lo que tuvo el equívoco valor de relucir en un momento de peligro, según la famosa frase de Walter Benjamín (1989, 180).

Centro y arrabal son pues dos categorías relacionadas, el segundo indica un subsistema respecto del primero, cuya actividad prioritaria es la de conquistar espacios (política) y producir variaciones continuas a través de las cuales discurren sus líneas de fuga, cambio y transformación. El centro también recaptura permanentemente sus devenires y los funcionaliza, a la vez que opera como difusor y formador de subjetividad mayoritaria, a través de una vasta red de medios que incluyen desde la publicidad hasta la religión o el sistema escolar.

Como subsistema pues respecto de ese centro, denominamos entonces *arrabal* a este campo in-diferenciable en la lógica mayoritaria, capaz de generar ejes alternativos de difusión, creación y fuga de hacia otros horizontes – o cabría decir: *horizontes-otros*. Funciona así como caldo de cultivo de lo minoritario, como devenir y potencial intrínseco del débil, del no formado, no aceptado, ni reconocido por los parámetros del centro²⁴.

Como *espacio de autonomía* o, diríamos nosotros, *red de agenciamientos colectivos minoritarios*, en relación de devenir constante respecto a los centros, el arrabal es por eso potencialmente emancipatorio, como generador de movimientos y tendencias, devenires que transforman toda la conformación centralizada de la cultura, ligada a los parámetros

²⁴ En este sentido, la dimensión estética de la vida cotidiana, la restitución del flujo social del hacer y el sujeto del inconsciente constituyen mediaciones y agentes que estudiaremos más tarde.

centrales del poder hegemónico y sus discursos mayoritarios. Social e individual a la vez, el arrabal elude las estratificaciones de las instituciones y se adhiere a lo más íntimo de una subjetividad –porque en sí mismo es también formador de una subjetividad arrabalera-, allí donde mora lo minoritario en cada sujeto, es decir, donde resulta también afectado por un plan de consistencia, externo y en tensión con y contra sus funciones en los planes de organización que le son asignados por el poder hegemónico. Así, cada sujeto social, individual, grupal excede la funcionalidad asignada por el sistema mayoritario y en su devenir, recurre a sus potencialidades²⁵ que, a la vez, exceden y subyacen las determinaciones sociales como padre, hijo, ciudadano, contribuyente, consumidor, profesional, de clase X, etc.

A través de una resistencia cultural de este tipo, una mera *periferia*, como lugar geográfico y/o minoría social, subsumida en relación con un centro hegemónico, crea escapes, fintas, fugas respecto de ese centro y a la vez, positiva y creativamente, se conforma a sí misma como tendencia minoritaria, devenir y territorio simbólico en cuanto agenciamiento colectivo del arrabal.

Resumiendo: en este trabajo se toman las categorías de: *mayorías*, asociadas con un centro hegemónico que produce discursos dominantes, *minorías* como agentes del devenir y subsistemas en tensión contra dichas hegemonías y *tendencias minoritarias*, como el devenir propiamente dicho, el “hacer de todo el mundo”, el movimiento centrífugo que suscita el arrabal.

Entonces, hacemos desde ya patente esta diferencia entre las *minorías*, que se encuentran en relación periférica respecto de un centro hegemónico y las *tendencias minoritarias*, caracterizadas, precisamente por su capacidad de generar este movimiento, como devenir minoritario y juego de desterritorialización respecto del centro, en nuevos hábitats simbólicos, a la vez imaginarios y reales, subjetivos y objetivos o sociales, que caracterizamos como *arrabales*.

²⁵ En un capítulo posterior, relacionándolas con el ámbito de la capoeira, denominaremos “intrínsecas” estas potencialidades, por oposición a las extrínsecas, o dotadas por los medios mayoritarios como premio por el buen cumplimiento de roles predeterminados. Las capacidades del malandro, que estudiaremos en el capítulo de la capoeira, constituyen un buen ejemplo al respecto.

Volviendo a la característica del movimiento, propia del arrabal, Deleuze y Guattari, son explícitos en su diferenciación entre las minorías y lo minoritario, como proceso o devenir, cuando sostienen:

“...no hay que confundir ‘minoritario’ en tanto que devenir o proceso, y ‘minoría’, como conjunto o estado. Los judíos, los gitanos, etc. pueden formar minorías en tales o tales condiciones; pero eso no es suficiente para convertirlos en devenires. Uno se reterritorializa o se deja reterritorializar en una minoría como estado, pero uno se desterritorializa en un devenir. Incluso los negros, decían los Black Panthers, tienen que devenir negro. Incluso las mujeres tienen que devenir mujer...sólo una minoría²⁶ puede servir de medio activo para el devenir, pero en tales condiciones que a su vez deja de ser un conjunto definible con relación a la mayoría. El devenir-judío, el devenir-mujer, etc. implican, pues la simultaneidad de un doble movimiento, uno por el que un término (el sujeto) se sustrae a la mayoría y otro por el que un término (el medio o el agente) sale de la minoría... Devenir minoritario es un asunto político y recurre a todo un trabajo de potencia, a una micropolítica activa. Justo lo contrario de la macropolítica, e incluso de la Historia, donde más bien se trata de saber cómo se va a conquistar o a obtener una mayoría. Como decía Faulkner, para no ser fascista (después de la guerra de secesión) no había otra opción que devenir negro”. (Deleuze y Guattari, 2002: 292)

Así, en nuestro estudio de caso, aparece cómo la minoría negra se desterritorializa a partir de la extensión de la práctica de la capoeira angola hacia “todo el mundo”. Así, la práctica se constituye como factor minoritario del arrabal y brinda un medio o agente de transformación, no sólo a un grupo, comprendido como minoría, sino a todo un entorno social, contagiado por su *devenir minoritario*. En este sentido, el sujeto afrobrasileño actúa como una minoría –desplazada y marginada- que, a través de prácticas político-culturales se conforma como devenir minoritario, con una capacidad potencial²⁷ de provocar transformaciones en ámbito social más amplio que el de su propio grupo²⁸.

Por supuesto, no negamos el hecho de que las condiciones estructurales de una sociedad pueden facilitar o frenar este proceso; tampoco que existen mediaciones de la transformación social que producen transformaciones a partir de estrategias, proyectos y formas de organización explícitamente políticas. Si nos proponemos aquí estudiar lo político –o específicamente micropolítico- en lo cultural; no es por ignorar el valor de las dimensiones organizativas o proyectivas de los sujetos constituidos como minorías

²⁶ El subrayado es nuestro.

²⁷ Esta “capacidad potencial”, energía de acuerdo con la definición física del fenómeno, es identificado en la capoeira y en general en los pueblos de tradición yoruba, con un concepto místico, religioso: el de axé, al que nos referiremos más tarde.

²⁸ Ver diagrama 2

activas, sino para advertir que existen también otras vías de la transformación y el devenir y que éstas han estado siempre presentes, aunque hayan sido ignoradas, generando más cambios de los que se han advertido.

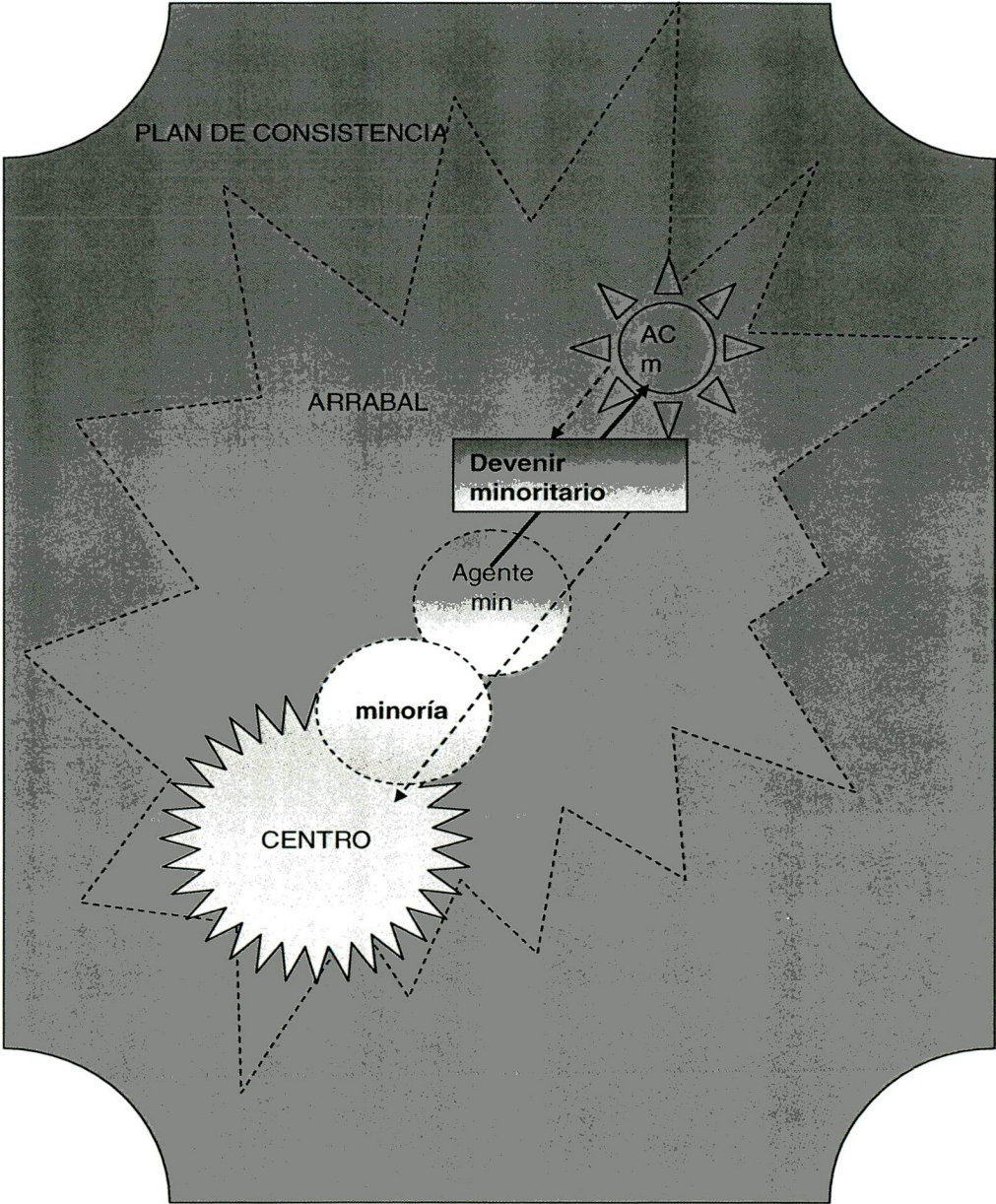


Diagrama 2

En efecto, podemos afirmar que en Brasil, estas prácticas culturales, de las que participan tanto la capoeira como el candomblé, el samba, la música popular y toda la herencia de costumbres, usos, fiestas, bailes del pueblo afro-brasileño, han hecho más por la dignificación, valoración y afirmación de su dignidad que el muy reciente arribo de morenos y mulatos a posiciones de decisión política. Una nueva situación que, en gran parte podemos reconocerle al espíritu inquebrantable, centenario, de esa resistencia en forma de micropolítica social y cultural. Pero además, nuestra reivindicación de lo micropolítico como apertura del devenir y transformación del mundo de vida no se limita al marco de una minoría. Mientras las minorías organizadas producen cambios que afectan principalmente a su situación relativa en las instituciones del centro, las prácticas culturales minoritarias, en su des-organizada fuga y desterritorialización, pasan a través de instituciones y segmentos sociales, generando transformaciones más vastas y permanentes, que afectan a todo el conjunto social.

No sólo la sociedad brasileña, sino toda América Latina en su conjunto, sería inimaginable sin el devenir minoritario suscitado a partir de las desterritorializaciones y descodificaciones provenientes de las minorías de esclavos africanos. De ellas surgió un nuevo sentido del cuerpo, de la fiesta, del cortejo, de la religión, de las relaciones humanas. Su cadencia y su baile se filtraron en los discursos políticos y en las marchas militares, en las cartas de amor, en la Iglesia, en las escuelas. Atacaron como un virus las instituciones más insospechadas de impureza y deformaron desagradablemente –para los cánones mayoritarios- las pautas sacrosantas de las élites eurocéntricas. De nada sirvieron los aparatos de captura y la represión pues, cómo reprimir aquello que se inmiscuye con lo más íntimo, que muta permanentemente y que atraviesa fronteras de identidad, etnia, clase y status, como una virulenta ola de nuevos recursos estéticos, de relación, otra cadencia, una invisible –e inconfesable- sensualidad. Esto es precisamente lo que –de forma consciente o inconsciente- se infiltra en los proyectos y en las organizaciones. Deleuze y Guattari señalan al respecto que más que apelar a una clase o minoría, esta pragmática minoritaria produce sus mutaciones en una especie de red, comunicada por diversas afinidades –adelante veremos cómo se define en este sentido la categoría de “rizoma”- y opera como movimiento de masa.

“Los movimientos de masa se precipitan y alternan (o se difuminan durante algún tiempo, con largos períodos de inercia), pero saltan de una clase a otra, pasan por mutaciones, liberan o emiten nuevos cuantos que van a modificar las relaciones de

clase y volver a poner en tela de juicio su sobrecodificación y su reterritorialización, a hacer pasar nuevas líneas de fuga por otro sitio” (Deleuze y Guattari, 2002, 225)

Por eso, la *macro-política* de las instituciones, en la que ocasionalmente pueden actuar las minorías, no da cuenta de estas transformaciones que pasan a través de sus segmentos de poder, status, clases o grupos organizados, e incluso de los registros periodísticos o históricos.

“La política actúa por macrodecisiones y opciones binarias, intereses binarizados; pero el margen de decisión es muy pequeño. La decisión política está inmersa necesariamente en un mundo de microdeterminaciones, de atracciones y deseos, que ella debe sentir o evaluar de otra manera: una evaluación de los flujos y de sus cuantos, bajo las concepciones lineales y las decisiones segmentarias. Una curiosa página de Michelet reprocha a Francisco I no haber sabido evaluar el flujo de la emigración que empujaba hacia Francia a muchas personas que luchaban contra la Iglesia: Francisco I sólo vio en ello un aporte posible de soldados, en lugar de sentir un flujo molecular de masa que Francia hubiera podido modificar en su provecho, poniéndose a la cabeza de una Reforma distinta de la que se produjo. Así se presentan siempre los problemas. Buena o mala, la política y sus juicios siempre son molares, pero es lo molecular, con sus apreciaciones, quien la ‘hace’” . (Deleuze y Guattari, 2002; 225)

Centrándonos en nuestro caso de estudio, la *capoeira angola*, danza-lucha-tradición musical y poética, podemos decir que nos interesa entonces como dispositivo que pone en práctica una micropolítica para el devenir minoritario de un sujeto —el afrobrasileño—, escapándose de su condición periférica, y construyendo su propio arrabal, generó tendencias minoritarias y devenires que afectaron relaciones de poder y produjeron nuevas subjetividades minoritarias, o en tensión minoritaria respecto de las mayorías.

2.1.2. Lo otro, minoritario, subsumido en lo mismo, mayoritario

¿Desde dónde captar el movimiento y las fintas esenciales al devenir minoritario? ¿De qué manera podemos comprender al disfraz y el mimetismo propio de las micropolíticas de resistencia, más allá que un recurso de sobrevivencia, un lugar divergente de enunciación? En este sentido vale la pena revisar algunos de los errores más comunes en la aproximación de las ciencias sociales a estos temas. Sólo bajo estos preavisos, podremos construir instrumentos teóricos capaces de abrir nuestra visión al potencial minoritario.

Subrayando la importancia de la estrategia mimética y hermética minoritaria, sostenemos que, cuando estas prácticas resultan identificadas por las instituciones dominantes, son subsumidas en la lógica del poder, que, adaptando su funcionalidad, termina moldeando a la larga sus medios y sus fines, aniquilando todo su potencial transformador. Veamos a continuación un ejemplo, en el cual participa la misma institución académica como factor mayoritario y dominante.

Ciertos científicos sociales, que advierten este conflicto entre los discursos dominantes y aquellos de los marginados, intentan explicar éstos con los parámetros de aquellos. Comprendidos desde un sistema mayoritario, los recursos minoritarios quedan como “sub o infra política²⁹” es decir, como una expresión inmadura a la que le falta vigor u organización para llegar a constituirse como praxis revolucionaria, o también, se los dimensiona como aquello que, de forma inconsciente o casual, contribuyó a conformar otra cosa, consagrada *a posteriori*, por los discursos históricos oficiales, legitimados académicamente. Esto constituye a nuestro juicio un error teórico que tiende a *invisibilizar* el potencial de esta política marginal, subsumiéndola a una visión históricamente -o mayoritariamente- consagrada (que viene a ser lo mismo, dada la tendencia de la historiografía a constituirse como la voz de los vencedores).

Este es el caso, por ejemplo, del estudio de Ana María Prieto sobre los léperos mexicanos, en tiempos de la colonia. En el mismo aparece cómo la condición y estilo de vida de esta minoría son percibidos como *defecto* para las clases dominantes.

“La representación del lépero en el discurso dominante era la de un sujeto que poseía rasgos físicos y culturales ‘inferiores’ y ‘atrasados’, los cuales constituían un obstáculo para impulsar el desarrollo y el modelo de nación homogénea. La imagen ideal de ciudadano que se pretendía imponer con una legislación que normaba y disciplinaba, hacía contraste con la vida cotidiana de los léperos... (Prieto, 2001; 229)

La misma autora reconoce sin embargo en esas mismas características de los léperos una práctica de resistencia como minoría:

“En su cotidianidad, los léperos manifestaban una oposición a la tiranía de un poder impersonal que dictaba a cada individuo su comportamiento, su modo de pensar, sus gustos. Con todo, la identificación territorial, social y étnico-cultural

²⁹ Según la expresión citada de Scott J.C. (2000)

de ese sector, le brindaba la posibilidad de agruparse y manifestarse... (Prieto, 2001; 230)

Historiográficamente y en retrospectiva, no es difícil identificar una minoría por sus rasgos específicos, que sin embargo, es infravalorada en su potencial político, cuando - como sucede a continuación-, se subsume en una teorización que prescribe un fin mayoritariamente sancionado desde una presunta legitimidad histórica, por ejemplo, en la figura de un supuesto “ser nacional”:

“Sin embargo, los léperos, a la vez que proveían la mano de obra para el desarrollo de la industria, aportaban una serie de estilos, modos y personajes que contribuían a la construcción de algo que pudiera llamarse un ‘ser nacional’... (Prieto, 2001; 229)

¿Cómo y desde dónde es que este “Ser Nacional” o estos “Desarrollos”, productos - dicho sea de paso- de la explotación de la que fueron objeto los “léperos”, vienen a justificar, dándole un sentido y una supuesta dignidad a estas poblaciones marginadas y excluidas? Más bien creemos que sucede precisamente lo inverso: el valor de los léperos, como resistencia minoritaria, consiste precisamente no en su adecuación funcional –aunque sea como contribución a algún supuesto “Ser Nacional”- , sino en su misma *divergencia* y en haberse atrevido a formular un campo minoritario que, desde el los márgenes de los centros de poder, se atrevió a desafiar cualquier funcionalidad, contra un “poder impersonal – asociado a la conquista y la exclusión de los antiguos moradores del territorio mexicano por los colonizadores- que dictaba a cada individuo su comportamiento, su modo de pensar, sus gustos”.

En el fondo de este problema, subyace el error epistémico que implica el subsumir lo otro en lo mismo³⁰, sobre el que se ha montado una perspectiva de dominio y subordinación de lo diferente. Esto vale, tanto para la filosofía, encerrada en una ontología de lo idéntico, cuanto para la historia, con un efecto político de dominación:

“Lo histórico no se define por el pasado, y lo histórico y lo pasado se definen como temas de los que se puede hablar. Son tematizados precisamente porque ya no hablan. Lo histórico está siempre ausente de su presencia misma” (Levinas, 2000, 88)

³⁰ “La filosofía occidental ha sido muy a menudo una ontología: una reducción de lo Otro al Mismo, por mediación de un termino medio y neutro que asegura la inteligencia del ser. Esta primacía del Mismo fue la lección de Sócrates. No recibir nada del otro sino lo que está en mí, como si desde toda la eternidad yo tuviera lo que me viene de fuera... El conocimiento es el despliegue de esta identidad...” (Levinas, 2000, 67)

En otras palabras: es cierto que una micropolítica minoritaria afecta al conjunto de la sociedad y contribuye a trans-formar las estructuras mayoritarias, aún en estratos institucionales, consagrados y controlados supuestamente desde el poder hegemónico, pero su potencial intrínseco no puede ser valorado a posteriori, desde la perspectiva mayoritaria de la historiografía hegemónica que identifica un *Ser* o un *Desarrollo* dominantes.

Por eso, cuando un científico social rescata una serie de identidades “estilos, modos y personajes” que efectivamente influyeron en la constitución de un “Ser Nacional”... para entonces, el discurso mayoritario ha fagocitado esa diferencia... Los léperos de entonces sólo subsisten como personajes e identidades comprendidas en y desde un *Ser Nacional*, es decir, desde una lógica mayoritaria, oficial, sancionada por las instituciones del poder. Obviamente, esa imagen fija del “espacio independiente del subordinado”, ese mapa que ubica al lépero en la periferia de la colonia, es incapaz de captar su potencial de movimiento minoritario y sólo lo percibe como causa de otra cosa, de una identidad fija, asimilada a un canon mayoritario.

El poder de transformación de las minorías está siempre en otra parte³¹, pertenece como veremos, al ámbito del devenir, de la relación y la dimensión estética, pero lo propio de los discursos institucionales –e incluimos entre ellos el saber historiográfico consagrado oficialmente y convertido en instrumento de formación- es negarlo, menospreciarlo o, en el mejor de los casos, subsumirlo en su lógica mayoritaria. La finalidad de tal lógica es casi obvia. Se trata de una estrategia de captura de lo que subvierte la conformación mayoritaria.

Tenemos pues aquí el reverso de la pragmática del disfraz y la invisibilidad que intentan las tendencias minoritarias. Desde el poder, se busca la identificación de las divergencias, con el fin de neutralizarlas. Identificar –hacer visible- implica en este sentido detener, subsumir, fijar un sentido y funcionalizar.

³¹ En forma provisoria, definiremos esta “otra parte” como un plano de consistencia, una dimensión que trasciende los planes de organización, los parámetros, las normas mayoritarias, y aún las determinaciones de la conciencia yoica, para arraigarse en un potencial indeterminado, infinito, donde se establecen conexiones inesperadas entre niveles de realidad, contenido, expresión, formas y sustancias.

¿Cómo captar entonces el campo potencial de las tendencias minoritarias, sin subsumirlas en identidades establecidas desde otra parte, presumiblemente, la parte de lo ya sabido, es decir, del redundante discurso de la conciencia, cuya luz busca siempre re-conocer un sentido previo, un pre-juicio, y también una función, una causa, un proyecto definidos de acuerdo con pautas pre-existentes? ¿Cómo advertir en cambio, lo potencial, lo ínfimo, lo todavía no formado, ni consciente, ni funcional, que sin embargo contiene el germen del futuro?

Con una idéntica ansia por captar el movimiento y el potencial de los acontecimientos sociales Marx, decía que “en la sociedad, como en la vida, la podredumbre es el germen de la historia³²”. Lo todavía no definido, es lo que está siendo, aún cuando no existen todavía palabras para nombrarlo. Las micropolíticas moran en esta “podredumbre” indiferenciada y descompuesta que es el germen de la historia, en tanto movimiento y devenir.

2.2.1 El disfraz como lugar de enunciación minoritario

Volvemos pues a considerar el disfraz, como un recurso minoritario. Ya no en relación directa con una minoría, sino desde el momento en que ésta, sirviendo como agente a un movimiento, inicia su desterritorialización contagiando su movimiento y su tensión resistente al conjunto social. El disfraz, como juego con lo mayoritario, conservación de la divergencia y atesoramiento de un hermético potencial micropolítico, constituye un factor que estudiaremos a continuación.

Un ejemplo práctico de este juego de asimilación y diferencia de lo minoritario lo constituye la adopción del santoral y las imágenes católicas por las poblaciones indígenas o negras sojuzgadas en América en nombre del Dios cristiano. Detrás de los nombres católicos y a través de ínfimas señales en el vestuario, los colores o los adornos, estas minorías étnicas cifran alusiones a los *orixás* o las deidades prehispánicas, con su “otra” manera de ver el mundo, de percibir relaciones, de nombrar y conjurar presencias, memorias, rituales, prácticas y costumbres, ignoradas por los discursos mayoritarios.

³² Marx, 18 Brumario.

Las minorías utilizan pues estos dobles códigos, tanto en una función mimética, a modo de *camuflaje*, como en una clave hermética, que articula en este aparente mimetismo una forma de preservar intacto lo minoritario, es decir: su poder transformador. Como veremos en el próximo capítulo, este poder del discurso oculto de las minorías guarda relación con el ámbito de lo estético. Se trata de un arte de transformar la mirada, de indicar otros significados, con leves alteraciones en los códigos mayoritarios que, en la movilización de la subjetividad que le es implícita, suscita una dimensión de relación, sensibilidad y trascendencia de los códigos mayoritarios que se traduce en una micropolítica eficiente, que afecta el mundo del sentido, es decir, la construcción inter-subjetiva del mundo de vida de los implicados que indicamos en los primeros párrafos de este acápite.

Como contrapartida, los discursos dominantes, habitualmente denominados “públicos” suelen considerar como parámetros de su mundo de vida a “sujetos”, “hechos” y “objetos”, que, o bien resultan funcionales con las prácticas que favorecen la reproducción de su sistema de dominación o, por lo contrario, son considerados potencialmente peligrosos para la misma.

Su lógica es en consecuencia, binaria y contrastante, reconoce y adopta fácilmente aliados y adversarios, ambos funcionales para su necesidad de demarcar territorios: honestos y delincuentes, ciudadanos y terroristas, adaptados y marginales, pacíficos y violentos, forman dicotomías que facilitan la funcionalidad del sistema, que dispone diligentemente premios y castigos, así como lugares destinados para unos y otros. Esta ontología mayoritaria permanece sin embargo cerrada a expresiones minoritarias que justamente basan su potencial en su invisibilidad³³.

³³ Así, por ejemplo, los periódicos y demás agentes informativos, registran cotidianamente sectores de la realidad que interesan a una supuesta “opinión pública”, pero son incapaces de advertir pequeños movimientos minoritarios, que bajo su óptica, parecen manifestaciones aisladas, aún no identificables como fenómenos públicos, dignos de constituir una “noticia”. Cuando ocasionalmente éstos son tenidos en cuenta, aparecen a menudo como “otra cosa”: excepciones, excentricidades, actos particulares, propios de aparecer en las crónicas policiales, en las páginas de espectáculos o en los reportes psiquiátricos. Muchas expresiones minoritarias pasan así desapercibidas como fenómenos sociales en una primera instancia, hasta que de alguna manera interfieren o ponen en peligro, las estructuras dominantes. Así, podrían ser consideradas como prácticas minoritarias una multitud de conductas anómalas: las corrientes de migración de los países periféricos, ciertos hábitos en el vestir, en el aseo o en el uso de marcas corporales, tatuajes y perforaciones de las tribus urbanas, el incumplimiento de horarios de los empleados, el rechazo a la participación política de los jóvenes, las trampas al fisco en las clases medias, el despilfarro de dinero en las fiestas populares, los argots de los barrios marginales, la forma en que el comercio informal genera

Así, decimos que todas las manifestaciones divergentes de las minorías, implican tendencias minoritarias cuando abren paréntesis en el cerco de control, determinación e imposición de las normas mayoritarias. Su acción elusiva puede derivar o no en una conciencia explícita de la divergencia, pero contiene en sí un germen de devenir, en cuanto abre un espacio de indeterminación y movimiento, en el que las variables constantes del orden ceden su espacio a prácticas no funcionales, anómalas, que permiten burlar el cerco del poder y jugar un juego diferente al que prescriben las reglas del centro. En este espacio de indeterminación, al que contribuye el disfraz y el mimetismo, la misma minoría se libera, por así decirlo, de sus rasgos identitarios, que transfiere a modo de “estilo” a una práctica que gana así, en capacidad de contagio y simpatía. Un estilo es un sistema de variación continua, no impone un modo de ser, sino que se adapta a las variantes individuales y grupales. Estas prácticas, con fuertes componentes estéticos, actúan como factores minoritarios. Son reapropiados por vastos grupos de personas que tienen en común sólo su situación excéntrica, centrífuga respecto del sistema dominante. Hay que decir, al respecto que todo sujeto, en su complejidad es, de alguna medida, excéntrico respecto del poder, que estrictamente hablando, sólo se afirma a sí mismo, como discurso autorreferente y redundante. Así, podríamos indicar que el poder resuena a través de ciertos sujetos –y en alguna medida también estamos todos comprendidos en la incapacidad de sustraernos totalmente al mismo-.

En este sentido, lo que denominamos *prácticas minoritarias*, aún cuando no entran dentro de lo que los parámetros oficiales de organización comprenden como acción política, constituyen el fundamento de una micropolítica que genera efectos centrífugos, y se extiende desde los “espacios sociales independientes” –de los que hablaba Scott- a todo el cuerpo social, pasando a través de las instituciones definidas por las estructuras de poder -actualmente más que nunca influidas o en manos de los centros hegemónicos³⁴- . Por eso actúan su danza en los pliegues de una realidad

espacios de autonomía, la pertinacia con que las mujeres de clase baja encuentran en la religión un escape a los límites sociales, expresivos, estéticos que les imponen sus maridos.

³⁴ Habría que aclarar que “centro” no es utilizado aquí como una territorialidad definida, sino más bien, por su carácter mayoritario, como eje sobre el cual se articulan los parámetros del poder como sistema de redundancia, captura y organizador de variables constantes. Cada centro es así, el núcleo redundante o la

mucho más vasta de la que abarcan las instituciones y estratos identificados y clasificados por el poder central.

No pudiendo adscribir esta micropolítica a una actividad dirigida hacia un fin preciso, decimos que el uso, la difusión y el funcionamiento de este saber tiene lugar a través de una *pragmática* –más que una *praxis*, que supone conciencia explícita, un proyecto definido y una organización montada para un fin determinado- en la que convergen diversos recursos, morales, narrativos, estéticos, políticos y corporales “ocultos” a los detentores del poder. Por lo mismo debemos observar estas micropolíticas en su devenir cotidiano, como un proceso que no apunta a ninguna meta fuera de su propia dinámica, su propio juego de tensiones, fintas y movimientos, no obstante lo cual genera una persistente deriva de los planes, funciones y estrategias dirigidas a la reproducción del sistema del poder.

Sostenemos entonces que las minorías, en su resistencia contra la hegemonía, desarrollan prácticas que utilizan canales y códigos extraños a las mayorías, desde las cuales pueden desarrollar una actividad transformadora, que denominamos *devenir*, por las ínfimas pero constantes mutaciones que implica respecto de la lógica mayoritaria. Este *devenir* se constituye como un movimiento en las subjetividades, que abre espacios de indeterminación en los cotos del poder, dando lugar a la transformación de dichas relaciones.

Esta transformación se experimenta en general como un movimiento cotidiano, casi invisible, y a menudo está relacionado, como veremos en el próximo capítulo, con prácticas corporales que, por debajo de las redes de producción, control y eficacia del sistema mayoritario, apelan a una dimensión estética, sensorial, que convoca a los sujetos a una relación plena, que excede una determinada función o actividad funcional con la reproducción del sistema. Esta actividad estética y relacional produce en consecuencia una reconstrucción inter-subjetiva de los mundos de vida, en marcos más vastos de los que ofrece el estrecho y redundante margen sometido al control

variable constante impuesta por el poder que se inserta en todos los demás discursos y desde allí, los conforma como su parámetro o norma de referencia.

central, y es en estos espacios donde las minorías ganan nuevas capacidades de negociación que subvierten las normas mayoritarias³⁵.

En muchas ocasiones, estas expresiones minoritarias, constituidas como prácticas, aparentan seguir los discursos y las prácticas mayoritarias, tanto en una función mimética y de camuflaje respecto de las instituciones oficiales, como en una estrategia que denominamos *hermética* por su capacidad de atesorar otros sentidos construidos, más que en función de una conciencia o un proyecto, en relación de proximidad y gozo con los semejantes, por lo cual señalamos su relación con una *dimensión estética* y su apelación a recursos que, no siendo del orden de la organización y el proyecto, son sin embargo eficientes como transformadores de la realidad circundante por operar de forma directa sobre las relaciones inter-subjetivas.

Resumiendo: los agentes minoritarios utilizan el disfraz y la *malicia* como parte de una pragmática minoritaria que, lejos de constituir un *defecto* -como se lo considera desde los parámetros mayoritarios- permite construir prácticas creativas, de conquista, promoviendo movimientos que no sólo escapan a las determinaciones y condicionamientos mayoritarios sino que configuran nuevos mundos de vida, desde otros terrenos, lógicas, prácticas y relaciones que permanecen ocultos a los parámetros que utiliza el poder dominante.

A esta capacidad de actuar a través de los disfraces, se refiere Mestre Pastinha, una figura fundamental de la expresión cultural afro-brasileña denominada Capoeira Angola -lucha, juego, música y danza de los libertos africanos en Brasil, cuando enseña en este sentido que:

“...a luta é muito maliciosa e cheia de manhas, a gente tem de ter calma. Não é uma luta atacante, ela espera. Capoeirista nunca dizia a ninguém que lutava. Era homem astuto e ardiloso, como a própria luta, que se disfarçou com a dança para sobreviver depois que chegou de Angola. Capoeirista é mesmo muito disfarçado. Contra a força só isso mesmo está certo³⁶”
Mestre Pastinha (citado por Bola Sete, 45; 1989).

³⁶ “La lucha es muy maliciosa y llena de mañas. Tenemos que tener calma. No es una lucha agresiva, ella espera. El capoeirista nunca le decía a nadie que luchaba. Era un hombre astuto como la propia lucha, que se disfrazó de danza para sobrevivir, después que llegó de Angola. Verdaderamente el capoeirista es muy disfrazado. Contra la fuerza sólo eso vale...”

“Contra la fuerza, sólo eso (el disfraz) es válido”. En nuestras palabras: para las minorías, el disfraz constituye a la vez una pragmática y un fin, en su resistencia contra la hegemonía. El disfraz y la invisibilidad no sólo permiten “contener un doble significado o proteger la identidad de los actores” (Scott, 2000, 43) sino que abren un paréntesis en las normas e identidades mayoritarias, un lugar de enunciación indeterminado, desde donde es posible generar otros territorios, otras apropiaciones, otras realidades. Podemos decir, en consecuencia, que este camuflaje de los discursos de los marginados constituye en sí una forma de resistencia, en la que frecuentemente el arte y la cultura en general, sirven de vehículos para expresiones diversas que ponen de manifiesto el conflicto existente con el centro.

Pero además, el disfraz posee un potencial extra: en su ambigüedad y su recurso a la dimensión estética, trasciende las fronteras de una identidad para postularse, como práctica, en un territorio externo, accesible a los extraños y por lo mismo, intrínsecamente divergente de la identidad de una minoría. Un disfraz no es un uniforme, sino una simulación, un engaño y una fuga. Esta ocultación de la identidad posee un efecto de contagio, a través del cual todas las instituciones hacen patente su carácter ilusorio o construido. Desde esta des-identificación el disfraz convoca a otra dimensión, la estética, desde la cual es posible plantear el no lugar de la divergencia, el no centro, el arrabal.

Aquí aparece uno de los puntos clave de la presente argumentación, donde una minoría se toma agente minoritario y una práctica surge como agenciamiento minoritario, uno de los nudos en el rizoma del arrabal. Para definir en qué residen estas divergencias del arrabal respecto de los territorios e identidades, trabajaremos en la definición más precisa del término.

2.2.2 Arrabal, agenciamiento colectivo minoritario y plano de consistencia’

Si el disfraz, el movimiento y la invisibilidad caracterizan esto que denominamos “arrabal”, lo hacen en tanto un espacio divergente, que se constituye como lugar de formación y enunciación en tensión con relación al centro. Lo que no queda hasta ahora muy claro, es por qué no se constituye como un nuevo centro.

Consideramos anteriormente cómo las prácticas minoritarias de resistencia generan algo así como un *espacio de independencia*, un territorio, a la vez que un potencial y un devenir. Así, cultura (contenido) y política (movimiento), como estilo y expresión (a la vez personales, concretas y sociales, abstractas) se vinculan en la noción de un campo que denominamos aquí *el arrabal*.

El carácter aparentemente inofensivo de la expresión artística le ha permitido generar fuerzas que disputan incluso un dominio concreto, pues como refieren Deleuze y Guattari, citando a Messiaen, compositor conocido por captar el espíritu del canto de las aves, el arte cumple también una función de apropiación y poder.

“...si un intruso quiere ocupar indebidamente un lugar que no le pertenece, el verdadero propietario canta, canta tan bien que el otro se marcha. Si el intruso canta mejor el propietario le cede el sitio” (Deleuze y Guattari, 2002, 323)

Dicho en forma de samba por el intérprete popular Joao Bosco:

“Si te contasse o que pode um cavaquinho
Os homens nao van creer
Si te contasse o que pode um cavaquinho
Para o nego valer

“Veneno o som do cavaquinho
quando estou com ele
encaro todo mundo
Si alguem pisa no meu calo
Pego o cavaquinho, pra cantar de galo...” (Joao Bosco)³⁷

Esta relación entre territorialidad y arte cobra especial importancia si tenemos en cuenta que:

“el territorio no es anterior con relación a la marca cualitativa, es la marca la que crea el territorio”...El territorio sería el efecto del arte. El artista, el primer hombre que levanta un mojón o hace una marca. La propiedad, de grupo o individual, deriva de ahí, incluso si es para la guerra y la opresión. La propiedad es en primer lugar artística, puesto que el arte es en primer lugar cartel, pancarta... Lo expresivo es anterior con relación a lo posesivo, las cualidades expresivas o materias de expresión son forzosamente apropiativas y constituyen un haber más profundo que el ser...” (Deleuze y Guattari 2002, 322 y 323).

³⁷ Si te contase lo que puede un cavaquinho (pequeña guitarra), la gente no va a creer/ Si te contase lo que puede un cavaquinho, para hacer valer al negro/ Veneno es el son del cavaquinho/ cuando estoy con él encaro a todo el mundo/ si alguien me pisa el callo/tomo el cavaquinho, para cantar como gallo...”

La pregunta que surge a continuación es la de ¿Qué clase de territorio constituye el arrabal? Y específicamente: ¿Qué diferencia este tipo de territorialidad minoritaria respecto de las creadas por el poder dominante, formuladas en aparatos de captura tales como la propiedad o el individuo? También, como consecuencia de estas dos cuestiones, tenemos la tercera, central en nuestra argumentación: ¿Qué hace que una minoría abra sus prácticas al resto de descastados que se las apropian como estilo y variación continua en un devenir centrífugo?

En la argumentación, comenzamos por responder que tomamos el término arrabal de ciertas reflexiones realizadas desde el ensayo y la poesía sobre un *estilo de vida de los suburbios*. Así, por ejemplo, Horacio Ferrer, poeta y estudioso del fenómeno –por demás arrabalero- del tango rioplatense, la utiliza diferenciando *arrabal* y suburbio:

Este término proviene del hebreo *rabah*, que significa multiplicarse, desbordar la ciudad, o del árabe *arraba*: extramuro.

Los suburbios, entonces (hace referencia a la ciudad de Buenos Aires hacia fines del siglo XIX) , eran los conventillos, los cuartos de pensión, las casas humildes donde se amontonaban varias familias, los lugares donde las madres cocinaban y lavaban la ropa y los padres tenían un estrecho lugar para echarse después del trabajo o de pasarse horas y horas buscando conchabo y donde los niños se reunían a jugar en las calles o los patios por falta de espacio.. .

El arrabal, en cambio, no tenía una figura geográfica determinada, desde que postula no a un territorio sino a un estilo de vida.

En el arrabal el rigor policial es menos denso. Allí donde la noche es más honda y más protectora.

Al suburbio va a vivir el que no tiene con qué vivir en otra parte mejor. Al Arrabal no se va a vivir, el Arrabal se lleva puesto. Es una fuga. Un esoterismo y una fatalidad. No se perfila tanto en la calificación social como en la moral. Por eso son igualmente arrabaleros compadres y señoritos. (H. Ferrer, 1982: 22)

Tanto en la visión poética y tanguera de Horacio Ferrer, como en la nuestra, el arrabal es exceso: “desborda la ciudad”, sus mapas e identidades y también las clases o estratos sociales. Es también estilo o expresión, poder intrínseco del débil. En el capítulo en el que abordamos el universo de la capoeira, el estilo del malandro, como personaje y efectuator de la potencialidad intrínseca del débil, constituye este estilo (ver 4.4) , al igual que el estilo de los *léperos*, señalados en el estudio de Ana María Prieto, o el del *compadrito* del tango. El arrabal, por ende, se lleva puesto, y este es un rasgo vital, pero también expresa una fuga. Afecta pues factores subjetivos, morales,

expresivos y se percibe en general como un movimiento... Movimiento respecto de qué, podríamos preguntarnos.

Si el presente trabajo versa sobre política y movimiento, supone potencia, energía, velocidades, cadencias, síncopas, trayectorias, fugas. Y también: referencias, segmentos, compases, puntos, anclajes, capturas. Todo movimiento lo es en relación con *Algo*. Todo lo que se mueve, abandona ese *Algo* y se sostiene en una *divergencia* (una condición minoritaria) , en un potencial (la energía latente para efectuar una transformación) , en un devenir (las mutaciones que provienen de ese potencial minoritario). La *minoría*, como *diferencia*, no es suficiente como decíamos en el capítulo anterior, pero conforma un medio, como *agente* de lo *minoritario*.

Esta *divergencia* respecto de un centro de enunciación, factor dominante o formación mayoritaria, este *territorio expresivo centrífugo*, definido más que por variables constantes, por una variación continua, esa cadencia³⁸ y ese devenir, nos permiten advertir una primera diferencia específica del arrabal frente a otro tipo de territorialidad, determinada a partir de parámetros mayoritarios, donde la propiedad define no sólo una extensión determinada, sino un modo de distribución del territorio, junto con las reglas o leyes que establecen –y fijan institucionalmente- el juego de relaciones, exclusiones y márgenes en ese dominio.

El territorio mayoritario nos remite a la propiedad y ésta a una identidad. El arrabal, por el contrario, parece vincularse más con un movimiento y una potencialidad. La apropiación que suscita, tiene que ver con la expresión –recordemos *el estilo* que “se lleva puesto”- y ésta se encuentra directamente ligada a un campo social divergente, abierto por igual a la imaginación y a las relaciones y prácticas, al deseo y a las esperanzas. No es que este territorio no deba contener mediaciones materiales, sino que su ámbito se encuentra más bien en su potencial y en su in-determinación, pues es de ellos que surge el devenir, como fuga hacia delante y conquista creativa, desterritorializante, esencialmente abierta.

³⁸ La definición eurocéntrica del ritmo se refiere al juego de compases o tiempos que se utilizan en una composición musical. En una percepción africana esto no tiene sentido. El horizonte del ritmo es el éxtasis, la eternidad, no el tiempo; el plan de consistencia que trasciende cualquier organización, en el sentido de una composición, desarrollada en un ambiente cerrado, como representación de los factores de poder intervinientes.

Por eso decimos que el arrabal es un agenciamiento colectivo³⁹, en el sentido que lo describen Deleuze y Guattari (2002) como “régimen de signos” que producen movimientos de “sujetivación y significancia⁴⁰”, e implica variables de expresión y contenido, fundiendo y comunicando lo colectivo y lo subjetivo, lo individual y lo social. Sin embargo, no todo agenciamiento es un arrabal. Para serlo precisa ubicarse en una relación de apertura y desterritorialización respecto de un centro de enunciación. Entonces, un arrabal es por definición, un agenciamiento centrífugo, que supone un potencial de devenir.

En este sentido, más que a un territorio, el arrabal podría ser asimilado, a una “tierra prometida”. Ciertos pueblos particularmente antiguos, como el de Israel, que han sufrido la experiencia del exilio y la diáspora -y aún discuten minoritariamente la eficacia del asentamiento geográfico de Israel, como Estado y poder mayoritario-, han construido al respecto un saber particular:

“Rabí Zusia enseñó: Dios dijo a Abraham: ‘vete de tu tierra y de tu patria, y de la casa de tu padre, a la tierra que yo te mostraré’. Dios dice al hombre ‘ primero vete de tu país, que significa la penumbra que te has infligido a ti mismo. Después de tu lugar de nacimiento, que significa la penumbra que tu madre te infligió. Después aún de la casa de tu padre, lo cual significa irte de la penumbra que tu padre te infligió. Sólo entonces serás capaz de ir a la tierra que yo te mostraré’. (Buber, 1990; 92)

Esta tierra prometida supone así un previa desterritorialización, respecto de todos los anteriores parámetros redundantes que señalan determinaciones e identidades fijas. En este sentido, el impronunciable, infinito, inimaginable Dios hebreo constituye un agente del devenir. Más que la ley o el deber, supone un vacío, un abismo en el que se precipita todo sentido previo.

³⁹Desde esta categoría del agenciamiento colectivo, que cruza variables de contenido (materiales) y de expresión (significados), estos autores discuten la primacía de lo que en el marxismo se conoce como mediaciones de primer orden, económicas y de producción, que determinan las de segundo orden (ideológicas y superestructurales). “Un agenciamiento en su multiplicidad actúa forzosamente a la vez sobre flujos semióticos, flujos materiales y flujos sociales ... Ya no hay una tripartición entre un campo de realidad, el mundo, un campo de representación, el libro, y un campo de subjetividad, el autor. Un agenciamiento pone en conexión ciertas multiplicidades pertenecientes a cada uno de esos órdenes...” Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, Ediciones Pre-textos, España, 2002, pag. 27.

⁴⁰ Deleuze y Guattari, 2000, p 90.

Recurriendo a ese espacio indeterminado, la tradición jasídica, que no casualmente se dice *ortodoxa* –recordemos el valor del disfraz- , logra su autonomía respecto de la pesada imposición de un libro sagrado y absoluto como es la *Torah*, a través del ejercicio del estudio, la traducción y la enseñanza de los *rabí*, que abren nuevas vías de interpretación en los viejos textos. En este sentido rechazan también la territorialidad capturada del pueblo de Israel, en paralelo a la de cualquier sujeto, que debe abandonar los segmentos e identidades reconocibles para abrirse a una diferencia, un potencial y un devenir indeterminados.

Aunque quizás nos confunda la figura paternal del Dios de la Iglesia Romana, nada más lejos del *Ain Sof* o potencia indeterminable que postulan los *cabalistas* judíos como imagen –inimaginable- de la divinidad. En cualquier caso, ese Dios que solicita la pérdida del territorio para abrir su potencialidad, evoca, desde su plan de consistencia, un arrabal, una apertura radical de la subjetividad adonde el antiguo Ego, lastrado por su *identidad*, su *narciso* y su *deber ser* mayoritarios (representados por la patria, la tierra y la casa de los padres), jamás podría llegar.

Recordemos que :

“Si los judíos tienen que devenir judío, las mujeres que devenir mujer, los niños que devenir niño, los negros que devenir negro, es en la medida en que sólo una minoría puede servir de medio activo para el devenir pero en tales condiciones que a su vez deja de ser un conjunto definible con relación a la mayoría. ... p 292; Si el devenir es un bloque-línea es porque constituye una zona de entorno y de indiscernibilidad, un no man's land, una relación no localizable ...(Deleuze y Guattari, 2002, 293).

En esta relación, la mística judía recurre a un sistema de traducción, un camuflaje que, a través del disfraz *ortodoxo*, gana la libertad de jugar con un texto sagrado, transformando su carácter institucional, legal, formativo, en un campo abierto para la experimentación y la relación directa con un plano de consistencia, más vasto que las leyes y la costumbre mayoritariamente aceptados. Este plan/plano de consistencia es constituido por una relación esencialmente abierta; un *Tú infinito* e indeterminado-indeterminable, un potencial abierto como el Dios de los *cabalistas*. Por otro lado, el hecho de jugar con lo mayoritario, con la ley y la ortodoxia, no constituye una excepción. Si la minoría es, por definición, un subsistema, el movimiento minoritario se inicia como deconstrucción del sistema mayoritario. Así tenemos, en el ejemplo citado, que:

“Rabi Leví Itzac dijo: ‘ está escrito en Isaías: ‘Pues enseñanza saldrá de mí’. ¿Cómo debemos interpretarlo? Pues creemos con perfecta fe que la Torá, que Moisés recibió en el Monte Sinaí, no puede ser modificada y que ninguna otra será dada. Es inalterable y nos está prohibido cuestionar siquiera una de sus letras. Pero, en realidad, no sólo las letras en negro, sino también los espacios en blanco que las separan, son símbolos de la enseñanza, con la salvedad de que no somos capaces de leer esos espacios. En tiempos venideros. Dios revelará lo que la blancura de la Torá oculta”’. Buber, 1990; 79

Aquí tenemos, de forma explícita, de qué manera un actor/agente, en la figura del profeta Isaías, leída a través de un *ortodoxo*, el jasidim Rabi Leví Itzac, permite vislumbrar espacios vacíos en la ley y en consecuencia, destrabar el parámetro mayoritario para advertir, un campo más vasto, indeterminado como Dios mismo, para abrir un devenir minoritario, en un libro sagrado, como la Torá. Enfatizando este carácter indeterminado, abierto del mandato divino, Gershom Scholem indica:

“La palabra de Dios tiene que ser infinita o, en otros términos, la palabra absoluta carece aún de un significado en sí, pero está preñada de él. Se va desplegando en infinitos planos de sentido, en los cuales adopta, desde el punto de vista humano, el aspecto de las figuras finitas y comprensibles. Con ello se expresa el esencial carácter de clave que corresponde a la exégesis mística. La nueva revelación que le ha sido otorgada al místico, se presenta como clave de la revelación. Aún más: la clave puede perderse incluso, pero siempre queda el impulso que acucia a buscarla”. (Scholem, 1978, 12) .

De este modo, la dimensión mística -que en su recurso a los sentidos, la intuición, la creatividad y su impulso “infinito” por un plano más vasto que el de la redundancia mayoritaria, se emparenta con la dimensión estética, comprendida como apertura hacia un sentido indeterminado- , constituye frecuentemente uno de los recursos del arrabal y se conforma como el plan de consistencia al que, en su trascendencia respecto de los planos de organización mayoritarios, apelan las prácticas minoritarias⁴¹ .

Si bien la profundización de esta potencialidad de la dimensión mística excede los fines del presente trabajo, no podemos negar la proximidad de casi todas las experiencias del arrabal, con una religiosidad de tipo popular y sentido místico, en la que cabe reconocer también una micropolítica de resistencia.

“Para el místico, rendirse ante Dios, al rendir la razón, la palabra y toda posibilidad de control, es también una forma de rendirse ante la divina otredad

⁴¹ “Lo místico abre lo religioso hacia un lugar otro, que hemos llamado de exceso y que rebasa la lógica del poder, rompiéndola sin siquiera proponérselo” (Calveiro, 2005, 167)

del desvalido, del desposeído –en quien se manifiesta Dios mismo-; en consecuencia es la posibilidad de ceder toda pretensión de control para abrirse al otro-otro y escucharlo, desde una dimensión que excede la lógica del poder – controlar o ser controlado. Ciertamente este lugar, de total impotencia, aunque no se lo proponga, resulta sin embargo amenazante para el poder” (Calveiro, 2005, 167) .

Como veremos, la capoeira no es una excepción en esta recurrencia a la dimensión mística, presente en muchas prácticas de resistencia, sin embargo por la complejidad del tema, nos conformaremos con mencionar esta proximidad de lo místico con dos categorías en las que intentaremos indagar sus vínculos con el arrabal: la dimensión estética de la vida cotidiana que exploraremos en el próximo capítulo y el plan o plano de consistencia, que como trascendencia radical respecto de todo plan de organización merece una mención aparte.

2.3. Plan de organización y Plano de consistencia

Muchas veces, desde los movimientos de izquierda, se critican los fenómenos de masa por carecer de proyectos claros y una organización determinada. La crítica sin embargo, es incapaz de ignorar su potencial transformador, como devenir minoritario. Ocurre en este punto que, los movimientos micropolíticos que analizamos pasan más frecuentemente por otros planos que no son los de organización, conciencia y proyecto. Más aún, podríamos incluso oponer dos dimensiones de una práctica emancipadora por ser esencialmente distintos. Deleuze y Guattari oponen en este sentido un *plano de organización* a uno que denominan “ *de consistencia*”.

“Puede que haya dos planes, o dos maneras de concebir el plan. El plan puede ser un principio oculto, que da a ver lo que se ve, a oír lo que se oye..., etc... Siempre se podrá exponer el plan, pero como un fragmento aparte, que no está dado en lo que se da. Plan de vida, plan de música, plan de escritura... Y luego hay otro plan completamente distinto, o una concepción del plan completamente distinta. Aquí ya no hay en modo alguno formas o desarrollos de formas, ni sujetos y formación de sujetos. No hay ni estructura ni génesis. Tan sólo hay relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud entre elementos no formados, al menos relativamente no formados, moléculas y partículas de todo tipo. Tan sólo *haecceidades*, afectos, individuaciones sin sujeto, que constituyen agenciamientos colectivos. Nada se desarrolla, pero tarde o temprano suceden cosas... Es pues un plano de proliferación, de doblamiento, de contagio... Como dice Cage, lo propio del plan es que falle. Precisamente porque no es de organización, de desarrollo o de formación, sino de transmutación no voluntaria... En este caso, el plan, plan de vida, plan de escritura, plan de música, etc, sólo puede fallar, puesto que es imposible ser fiel a él, pero los fallos forman parte del plan, puestos que éste crece o decrece con las dimensiones de lo que desarrolla cada vez (plenitud de n

dimensiones). Extraña máquina, a la vez de guerra, de música y de contagio-proliferación.”(Deleuze y Guattari, 2002; 268)

De manera un tanto libre, comprendemos este plan último, a la vez trascendente de las formaciones mayoritarias, pero inmanente en una consistencia interna de la vida, de lo social y cultural, a través de las nociones de indeterminación, deseo, relación e infinito que encontramos en E. Levinas, puesto que:

“Lo infinito no es ‘objeto’ de un conocimiento –lo que lo reduciría a la medida de la mirada que contempla-, sino lo deseable, lo que suscita el Deseo, es decir, piensa más de lo que piensa. (Levinas, 2000, 85).

Si este plano es pues inasequible a la luz del conocimiento, sólo puede ser captado, - no inducido, ni intervenido-, en una intuición de tipo estético o místico, como otro orden, con el cual se entra en un universo de relación, más que de clasificación, designación, organización, proyecto y/o dominio.

Según Deleuze y Guattari, estos dos planes, de organización y de desarrollo, sostienen una conflictiva relación pues:

“El plan de organización no cesa de actuar sobre el plan de consistencia, intentando siempre bloquear las líneas de fuga, detener o interrumpir los movimientos de desterritorialización, lastrarlos, reestratificarlos, reconstituir en profundidad formas y sujetos. Y a la inversa, el plan de consistencia no cesa de extraerse del plan de organización, de hacer que se escapen partículas fuera de los estratos, de embrollar las formas a fuerza de velocidad o de lentitud, de destruir las funciones a fuerza de agenciamientos, de microagenciamientos”(Deleuze y Guattari, 2002; 272).

El plan de consistencia, vinculado entonces al deseo, como horizonte ya que “El devenir es el proceso del deseo” (Deleuze y Guattari, 2002, 2), indeterminado e infinito, constituye el motor siempre móvil de todo devenir, que hay que señalar también, más vinculado con el horizonte del gozo que con el de la necesidad:

“Así, las cosas son siempre más que lo estrictamente necesario, forjan la gracia de la vida... Los actos de la vida no son rectos y como dirigidos hacia su finalidad. Vivimos en la conciencia de la conciencia, pero **esta conciencia** de la conciencia no es reflexión. No es saber, sino gozo...” (Levinas, 2000, 131).

Por ello, pese a adolecer de formas de organización ostensibles y de metas y métodos, definidos, resulta indudable el potencial emancipatorio del plan de consistencia. Su

abierta apelación a la relación y la sensorialidad sin mediaciones mayoritarias o institucionales, constituye tanto la espina dorsal de la mística y la estética, como el eje de muchos movimientos revolucionarios populares. Al respecto no hay que hacer un rastreo muy exhaustivo por la historia latinoamericana para advertir la importancia de los mitos y los símbolos religiosos en las revueltas populares. Los marginados y excluidos de cualquier sistema no deben hacer gran esfuerzo para trascender los parámetros y pautas de los planes de organización impuestos por quienes los marginan y excluyen, en pos de Otra configuración secreta, sagrada, minoritaria, indeterminada, arrabalera.

Esto también ocurre en el ámbito privado. En su estudio acerca de las relaciones de poder en el seno de la familia, Pilar Calveiro, advierte cómo la religiosidad popular, de cuño místico, genera espacios *fuera de lugar*, del lugar determinado por el poder, que operan, paradójicamente, desde sus supuestos lugares de impotencia.

“De hecho, podría decirse con Sotelo (1994; 45) que ‘la experiencia religiosa, cuando no se ha negado a sí misma identificándose con el poder, tiene siempre algo de marginal’. Este permanecer en el margen es el fuera del lugar del poder que hay que analizar profundamente en el caso de los actores sociales porque es fundamentalmente salida, “huida” hacia una zona de impotencia no para religión, sino para el poder instituido dentro o fuera de ella... La idea de fuga o escape no tiene por lo tanto una posición secundaria con respecto a lo que clásicamente se llama resistencia. Por el contrario, inaugura una posibilidad clave: encontrar los márgenes del poder, sus puntos y líneas de impotencia que permiten saltar hacia otra dimensión”. (Calveiro, 2005, 167, 168) .

De la misma forma en que contraponemos la visibilidad de las instituciones a la invisibilidad y el camuflaje de la resistencia minoritaria, oponemos *el plan de organización*, fijado en estratos, que Deleuze y Guattari denominan *molares*, identificables y articulados en relación con organizaciones y proyectos, y la acción *molecular, micropolítica*, de las *prácticas arrabaleras*, definidas por su versatilidad, su constitución rizomática, molecular y masiva y su horizonte infinito, indeterminado, en la perspectiva, estética y colectiva del gozo.

2.4. Aruanda, el arrabal en la nostalgia

Repasemos lo dicho: hasta el momento hemos expuesto a las micropolíticas de resistencia cultural como prácticas que, saliendo del contexto de las minorías, en

tensión con el poder, suscitan, a través de su apariencia disfrazada, en clave estética, un campo de indiscernibilidad donde no tienen vigencia los aparatos de captura dominantes.

Dimos a estos campos de movimiento, enunciación estética, disfraz e indiscernibilidad en relación con los parámetros mayoritarios, el apelativo de arrabal, a través del cual nos referimos a la vez a un territorio y a una fuga, a una construcción colectiva y a un estilo “que se lleva dentro”.

Nos parece propicio aquí adelantar algo de lo que esta categoría nos permite entrever del campo en que surge la práctica minoritaria de la capoeira, es decir, del arrabal afroamericano, que también contiene su tierra prometida, su excéntrico lugar de enunciación y su imantado poder centrífugo, en la nostalgia, más comúnmente denominada *saudade*.

Así es como, llegamos a *Aruanda* en la tradición afrobrasileña de la capoeira. Aruanda es Luanda, capital de Angola, que muchas veces se menciona en canciones y crónicas. Hay que ver, sin embargo, que Aruanda no constituye en sí, ningún territorio geográfico preciso, sino más bien un mito y, como tal, un factor minoritario. Aruanda genera en quien la nombra desde una cantiga, una nostalgia, un sentimiento, una relación con algo externo, otro, que permanece en esta dimensión de tensión con un presente de exclusión y de insatisfacción.

Así también, en el candomblé, la religión africana, el *terreiro* es considerado, simbólicamente *suelo africano*. Por eso, entre otras cosas, cuando a alguno de los presentes le *baja un santo* es decir, entra en comunión, relación íntima, mística, trascendente de cualquier estado de conciencia yoica, -y podríamos decir, desde nuestro punto de vista, mayoritaria- se le quitan los zapatos –símbolo occidental de los amos, pues los esclavos iban normalmente descalzos- y se le permite sentir, de un modo directo, ese otro territorio, sólo accesible desde otra dimensión y otra conciencia.

En la capoeira, la filiación africana pone en cuestión todas las normas y formaciones mayoritarias. “La capoeira es africana –dice Curió- y la capoeira tuvo muchas cosas para darle a Brasil. Pero Brasil no ha tenido nada para darle a la capoeira”.

Naturalmente aquí no se está hablando de historia o de geografía, se está hablando de relaciones de poder y de una configuración del mundo que prescinde de una territorialidad impuesta para buscar sus raíces más allá o más acá de los límites del Estado. La capoeira, como práctica, es también una convergencia de mitos, tradiciones, costumbres, actores, memorias. Ese tejido se conecta con esta tierra prometida de la que, a su vez, obtiene legitimación y también alimenta a través de sus cantos. Ese espacio indeterminado sugiere un infinito –como lo entiende Levinas- , un no lugar, un *no man's land* que abre, contagia, y en determinadas condiciones, como las que veremos a continuación, suscita el devenir minoritario.

Es patente en este sentido que esta dimensión –posteriormente analizaremos con estos antecedentes la categoría de dimensión estética- implica tanto una apropiación específica, una relación vital, un movimiento de la subjetividad; como una tensión respecto de la “realidad limitada”, por la letra, por el discurso dominante y por las prácticas y normas que definen una territorialidad central y una periférica.

Esta tensión se resuelve en diversos tipos de lucha. Vimos entre los rabí del jaidismo, como se abandonan los territorios fijos y dominantes para conquistar los *espacios en blanco* del texto y de la ley. En la capoeira, existe también un campo, la *roda*, que dará lugar a un profano, un territorio donde se abre, como práctica minoritaria, una expresión del arrabal. Significativamente, en ese territorio, acontece el *jogo*, juego, la *vadiacao*, el vagabundeo y la lucha, es decir, la confrontación entre dos oponentes que deben construir desde esa tensión, un campo minoritario.

Pero la lucha, en el arrabal –como vamos a verificar más tarde en el caso estudiado de la capoeira angola- no se da entre dos individuos, en el que uno intente prevalecer sobre otro. Se trata más bien de un fin en sí mismo, como parte de su propia variación continua o “revolución permanente”. La propiedad, en este sentido, constituye un movimiento de apropiación, es decir de variación continua, no una cosificación de lo dado ni, menos aún, una relación de dominio.

Podríamos decir que todo lo que sucede en la roda de capoeira: los engaños, las fintas, la malicia, la confrontación, es parte del mundo cotidiano, de un espacio mayoritario transido por diversos planos de organización en conflicto y sus pautas de

dominio, poder, territorialidad... Sin embargo, su colocación en el centro de un espacio ceremonial, ritual, alterado por una dimensión estética y una congregación comunitaria, traslada esa confrontación a un plano de consistencia que, además de trascender los parámetros cotidianos, del mundo literal, relativiza este mundo introduciendo factores minoritarios y abriendo un espacio lúdico, donde el conflicto deviene juego, las normas son dictadas por el contexto y la relación y toda confrontación se diluye en un nos-otros expresivo, comunitario..

Así también, las luchas populares son frecuentemente transidas por elementos estéticos, rituales y aún místicos. Imágenes, cánticos, fiestas, ceremonias son parte de los recursos minoritarios, pues abren los sentidos y las relaciones hacia un más allá. Más allá incluso de la praxis, comprendida como práctica revolucionaria⁴², organización o proyecto. Estos factores, usualmente infravalorados en las prácticas emancipatorias que subrayan el carácter científico de sus proyectos, son, desde nuestro punto de vista, los únicos capaces de transponer los circuitos cerrados del ego, y sus correlativos impulsos hacia la apropiación, la manipulación y la visión centrada en parámetros fijos, identidades, propiedades, y márgenes determinados que frenan todo devenir minoritario.

Lo mismo sucede en la educación, donde los planes de estudio constituyen fatalmente aparatos de captura mayoritarios si no interviene en ellos un maestro que, como agente minoritario, abra cada tema hacia ese ámbito indeterminado del cual surge, como deseo y devenir, la pregunta⁴³.

“Sólo lo absolutamente extraño nos puede instruir. Y sólo el hombre me puede ser absolutamente extraño –refractario a toda tipología, a todo género, a toda caracterología, a toda clasificación- y en consecuencia, término de un ‘conocimiento’ que penetra más allá del objeto”. (Levinas, 2000, 97)

⁴² Podríamos decir que hasta discursos científicos como el marxismo presentan ese más allá en la figura de un comunismo ideal, como horizonte indeterminado –tranhistórico- hacia el cual tiende la acción revolucionaria.

⁴³ “El maestro posee respecto de los aprendices como único privilegio el que tiene que aprender todavía mucho más que ellos, a saber: el dejar aprender. El maestro debe ser capaz de ser más dócil que los aprendices. El maestro está mucho menos seguro de lo que lleva entre manos que los aprendices. De ahí que, donde la relación entre maestro y aprendices sea la verdadera, nunca entra en juego la autoridad del sabihondo ni la influencia autoritaria de quien cumple una misión... (Heidegger, 1978, 20).

La categoría de arrabal entonces expresa para nosotros un territorio cuyos límites no son siempre físicos, sino antes que nada, expresivos. El arte del arrabal sirve al devenir como marca y apropiación, y la cultura que genera, tal como se ha visto de forma casi pura en los quilombos o asentamientos comunitarios de africanos cimarrones, en toda América Latina y también de forma mestiza en las periferias urbanas, constituye un fenómeno de fuga y movimiento de la subjetividad en tensión con los dispositivos de captura de los centros.

Visualizar este territorio como identidad constituye un error epistémico, tanto como el de asignarle un lugar como periferia o una relación de sometimiento respecto de un centro. El arrabal es a la vez sujeto de enunciación, agenciamiento colectivo y agente de devenir minoritario. Un potencial, una divergencia, un movimiento. Se conforma como estilo, es decir, “procedimiento de variación continua (Deleuze y Guattari, 2002;101)” e implica un modo de infringir el orden o de suscitar otros órdenes. Se apropia de determinados medios: rituales, cantos, movimientos, mitos, a través de los cuales recrea sentido y belleza, como movimiento de una subjetividad minoritaria, campo energético donde circula el deseo. La *auto-conciencia*, surge como factor intrínseco, no desde un yo individual, sino desde un nos-otros, transido por la memoria de la minoría con la que nos identificamos. Este movimiento posterior, reflexivo, pone al agenciamiento en la posibilidad de apropiarse de ciertos territorios, pero también lo expone a constituirse en un nuevo centro, a ligarse con lo dado e ignorar el potencial, a cosificar y detener los procesos de apertura y devenir minoritario, que pugnan por trascender estratos, identidades, segmentos, instituciones, costumbres.

Así, la capoeira por ejemplo, tanto como el son jarocho, el tango o tantas otras prácticas del arrabal, comienzan como agrupación, juego, festividad, ritual y poco a poco van transformándose en el sentido de una especialización, un virtuosismo y en la apropiación y marca distintiva de un colectivo. Este agente colectivo puede cerrarse en sí mismo o abrirse como devenir minoritario al resto del conjunto social. Nosotros decimos que sólo en este último caso, tendrá el efecto minoritario que destacamos como micropolítica de resistencia.

2.4.1. Redes del arrabal

Las creaciones *de los arrabales urbanos*, pasando de boca en boca, de cuerpo en cuerpo y reproduciéndose en flujos de miles de individuos, subvierten y transforman los discursos mayoritarios. Estas articulaciones colectivas de prácticas, relaciones, sujetos, expresiones y contenidos suponen, además de esta territorialidad simbólica en fuga, que denominamos arrabal, también puntos nodales constituidos por grupos e individuos que producen campos o canales en los que circula y se formalizan afectos y valores, tanto en discursos como en visiones del mundo y mediaciones materiales. Como habíamos visto, la diferencia de los agenciamientos minoritarios es que conectan líneas de devenir, fugas en relación con los discursos dominantes o agenciamientos mayoritarios.

El maestro Curió, afirma por ejemplo, cómo la capoeira, en cuanto práctica de las clases subalternas y desposeídas, poseía una afinidad con el candomblé como la religión africana en América. “Las dos eran perseguidas –señala- y cuando un *terreiro* (templo) era acosado por la policía, los capoeiras lo defendían. Al igual, cuando un capoeirista era perseguido, recurría al candomblé, en busca de refugio”. Esta relación no era evidente y manifiesta en las prácticas y rituales. De hecho, no se exige a ningún capoeirista, la práctica de ninguna religión. Lo que los unía era su posición en el arrabal, como prácticas que generaban tendencias minoritarias en relación con las formas de control mayoritarios.

De este modo el arrabal actúa como una red de resistencia en juego -con y contra la red del poder-. De forma no externa, sino como subsistema, esta red constituye rasgos de una determinada coyuntura, tanto en sus actitudes, prácticas o relaciones como también -debido a esta conexión de expresión y contenido-, en los cuerpos y formas materiales que caracterizan una determinada época y cultura.

Pero no olvidemos que lo que la caracteriza es el movimiento múltiple, descentralizado y vital de la expresión del arrabal, que introduce variaciones en prácticas y relaciones desde la interacción entre enunciados y realidades. El fenómeno es bien captado por la teoría del *rizoma* de Deleuze y Guattari (2002), autores que a partir de la etimología

botánica de esta categoría⁴⁴ desarrollan una perspectiva epistemológica que pone en tela de juicio las posturas tradicionales (duales o arborescentes, ramificadas) del pensamiento crítico, que terminan subsumiendo lo diverso en un marco de totalidad conceptual o teórica, oponiéndole un carácter heterogéneo con base en múltiples conexiones definidas tanto por su dinámica interna como por su relación con el exterior, en “líneas de fuga o desterritorialización según las cuales cambian de naturaleza para conectarse con otras”.

“Un ‘rizoma’ no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos...” (Deleuze y Guattari, 2002, 13).

Los rizomas son parte entonces de una totalidad del hacer que conecta continuamente lo imaginario con lo material en sus más diversas expresiones.

Así es como, fluyendo por encima de las formaciones históricas estratificadas en segmentos duros como instituciones, partidos y clases han suscitado desde bandas y pandillas hasta movimientos de masa, que:

“...se precipitan y alternan (o se difuminan durante algún tiempo, con largos períodos de inercia), pero saltan de una clase a otra, pasan por mutaciones, liberan o emiten nuevos *cuantos* que van a modificar las relaciones de clase y volver a poner en tela de juicio su *sobrecondición* y su *territorialización*, a hacer pasar nuevas *líneas de fuga* por otro sitio”. (Deleuze y Guattari, 2002, :225)

Resumiendo; en el arte y la cultura del arrabal, tendríamos pues una escuela de resistencia siempre viva, múltiple y que abarca diversos tipos de expresión, recabando, reciclando y pasando para nuevas generaciones el saber atesorado y puesto a prueba por sus antecesores.

Su politicidad, su capacidad de transformar relaciones y prácticas, no se desarrolla de forma organizada según una estrategia, ni se dirime en una confrontación abierta contra el poder hegemónico, sino que cumple con una tarea más minuciosa: la de desarmar sus segmentos, minar sus estratos, abrir nuevos campos, provocar

⁴⁴ El término “rizoma” proviene del griego y es utilizado para designar cierto tipo de raíces que proliferan en forma desordenada, como en las gramíneas, cuando las circunstancias exteriores brindan la oportunidad de que el tejido vital se arraigue en forma de bulbos.

movimientos imprevistos y también, a partir de esta incesante virulencia, convocar, conectar, catalizar, coagular y hacer converger diversas líneas de sentidos en subjetividades alternativas, diversas formas de pararse ante el mundo, más allá de la ontología hegemónica y sus coloniales referencias.

Si somos capaces de ver el arrabal como *estilo* y forma de vida, comprendemos que, a la vez que un territorio simbólico, constituye también una conformación de la subjetividad que “se lleva puesta” y como tal, elude definiciones identitarias o fijas como las de raza, clase social, filiación política o ideológica. Se difunde pues por lazos que caracterizaremos más adelante cuando hablemos específicamente de la capoeira, como afinidades por calco, simpatía y contagio, relacionadas por la proximidad, la relación afectiva, la fuga de las funciones, hacia las pasiones, la apertura de una dimensión estética cotidiana, en un mundo de imposiciones y normas. Así, el rizoma une multiplicidades, donde se conjugan individuos y masas, moléculas e intensidades o líneas de fuga, en un mismo devenir des-centrado, como queda claro en la capoeira, donde existe una tensión y una armonía entre la práctica, como conjunto de tradiciones, rituales y formas y cada uno de los sujetos, que sin perder su particularidad, se integran en un quehacer colectivo, que los vincula con una memoria y una forma de plantarse en el mundo.

Esta actividad, esencialmente des-centrada, que surge de esta posición *arrabalera* se estructura en el rizoma de las minorías y desarrolla lo que definimos como *devenir* minoritario que se observa como movimiento y fuga, pero constituye también una actitud creativa frente al poder y una apertura hacia una auto-conciencia que circula y muchas veces burla y elude los parámetros y consignas de las instituciones y el poder dominante.

Como señalamos antes, para abordar este campo potencial del devenir minoritario, debemos prestar atención a categorías que den cuenta de su movimiento y no lo fijen en relación con parámetros mayoritarios. En relación con la identidad y la redundancia, que prevalecen como parámetro general de las instituciones mayoritarias, el arrabal es otro lugar y tendremos que acotarlo de acuerdo con categorías que permiten acercarnos a la otredad y a ese territorio indefinido donde campea en general la falta y de-formidad –para los discursos mayoritarios que, nunca dejan de ser los que

manejamos- : relación, proximidad, deseo, diferencia, inconsciente, movimiento, transformación.

“Tanto para los enunciados como para los deseos, lo fundamental no es reducir el inconsciente, ni interpretarlo o hacerlo significar según un árbol. Lo fundamental es producir inconsciente y con él, nuevos enunciados, otros deseos. El rizoma es precisamente esa producción de inconsciente” (Deleuze y Guattari. 2002, 23) .

En este sentido, nos valdremos de instrumentos teóricos que, por un lado, -como los de *dimensión estética, devenir, agenciamiento colectivo, sujeto del inconsciente, flujo social del hacer*, nos permiten una aproximación al fenómeno de la *otredad* como diferencia irreductible y por el otro, cometeremos la imprudencia, absolutamente necesaria, de convocar, hacer hablar y escuchar a la *otredad* en sí, en la voz de la misma capoeira angola, como expresión del arrabal.

Procuramos así acercarnos también a la experiencia de la resistencia cultural de las minorías más castigadas en América Latina, las cuales conforman una verdadera herencia histórica al respecto.

Debemos entonces abrir los horizontes teóricos para percibir cómo la capoeira angola por ejemplo, -que como otras expresiones afro-americanas se constituyó en el contexto de la resistencia cultural del pueblo afrobrasileño en un contexto de exclusión socioeconómica- permite heredar estrategias para contrarrestar las influencias mayoritarias de los centros que subordinan toda expresión a la formación de subjetividades funcionales con la lógica del mercado, sus clasificaciones, sus identidades, su axiomática definida por la competencia, la productividad y el consumo como parámetros universales del éxito individual.

Para comprender dentro de nuestro contexto teórico esta estrategia emancipadora de ciertas tradiciones, nos conviene primero ahondar en dos factores que identificamos en los movimientos de devenir minoritario: el *nos-otros* desde el *flujo social del hacer*⁴⁵ y la

⁴⁵ “El hacer es, en otras palabras, la **constitución material del nosotros**, el entrelazar consciente e inconsciente, planificado y sin planificar de nuestras vidas a lo largo del tiempo. Este entrelazamiento de nuestras vidas, este hacer colectivo, implica, si se reconoce el flujo colectivo del hacer, un reconocimiento mutuo de cada uno de los otros como hacedor, como sujeto activo. Nuestro hacer individual recibe su validación social a partir de su reconocimiento como parte del flujo social”. (J. Holloway, 2002; 123)

dimensión estética de la vida cotidiana. Acometemos este último en primer lugar, como una forma de colocar la propuesta y delimitar desde allí el sentido en el que nos referimos términos tan imprecisos y polisémicos como los de *arte*, *cultura* y *dimensión estética*.

3. Factores minoritarios

“Lo *tzamal*⁴⁶ es bello
(en lacandón) y como tal
quiere hablarnos del corazón
y no de la vista
desinteresada y objetiva”
Lenkendorf, 1999; 146.

*“La belleza introduce en efecto una
nueva finalidad –una finalidad interna-,
en este mundo desnudo...”*
Levinas, 2000; 97



Roda de maestros

⁴⁶ Palabra lacandona que significa, a la vez, lo bello y lo que nos sirve.

El arrabal y el devenir minoritario constituyen el *qué* del presente trabajo, el cual intenta exponer la acción micropolítica de la capoeira angola. Indagamos ahora acerca de las mediaciones necesarias para el desarrollo de estas expresiones que denominamos también *de resistencia*, pues implican estrategias que subvierten los discursos e instituciones dominantes y procuran fugas y movimientos en conflicto o tensión con los centros de poder.

Al respecto, nos referimos anteriormente a una *pragmática*, fundada no sobre un plan de organización, sino a partir de ciertas prácticas guiadas por lo que vamos a denominar *factores minoritarios*, catalizadores del devenir minoritario que, por su *divergencia* respecto de las lógicas y los discursos mayoritarios, constituyen un denominador común de ciertas micropolíticas de resistencia, desarrolladas en los arrabales de nuestro continente.

Así, la *dimensión estética de la vida cotidiana*, la constitución de un *nos-otros* como restitución del flujo social del hacer, y el libre juego, creativo y relacional, del *sujeto colectivo minoritario* en su divergencia respecto de la conciencia del Yo mayoritaria, son, como veremos a continuación, algunos de los factores que nos permiten exponer teóricamente la acción de estas pragmáticas de resistencia que, como la capoeira angola, desarrollan su micropolítica en los arrabales de América Latina.

Abordamos en primer lugar, lo que denominamos *dimensión estética de la vida cotidiana* pues constituye, según nuestro punto de vista, un buen punto de partida para visualizar estos factores minoritarios, ya que reúne en sí elementos de los dos otros factores enunciados (restitución del flujo social del hacer y sujeto minoritario). De hecho, esta otra *dimensión*, puede percibirse como una apertura del mundo de vida cotidiano hacia otra colocación del sujeto que, excediendo y trascendiendo la visión estandarizada de un mundo de objetos destinados al cambio y el uso, influye, estéticamente, sobre la percepción, la inteligencia y las relaciones del sujeto con sus semejantes y con su hábitat.

Tomamos la categoría de dimensión estética de Hebert Marcuse (1980; 2001), autor que la contrapone a la del *hombre unidimensional*, inmerso en la lógica de la mercancía y sometido a las leyes de productividad y eficiencia que promueve el

Capital. El agregado de *la vida cotidiana* constituye, sin embargo un elemento para nosotros crucial, que desmarca esta idea del entorno de las *Bellas Artes* y la ubica, -según las palabras que usan Deleuze y Guattari (2002) para definir lo minoritario- “como devenir de todo el mundo”, en contraposición al “Hecho de Alguien”, capturado por la lógica del sujeto mayoritario. A partir de esta perspectiva es que desarrollamos la categoría de *dimensión estética de la vida cotidiana*, que, frente al mundo de la función, la eficacia y la productividad, sometidas a la reproducción de un sistema hegemónico, nos señalan, como dijimos antes, una fuga hacia la dimensión del potencial humano, de la relación y del arrabal.

Este territorio íntimo, marcado por acontecimientos estéticos, no será el de una identidad cerrada, a la manera de una minoría, pero sí se conformará como un recurso, un estilo, un arrabal, disponible en el sujeto como otra dimensión, paralela a su *unidimensional* vinculación al sistema mayoritario –producción-consumo-fisco-propiedad-ciudadanía-. Parafraseando a Caetano Veloso, cantautor a quien citaremos frecuentemente a continuación, este territorio ya no será la *patria* del sujeto, sino tal vez su *matria* o mejor, su *fratria*⁴⁷.

Para ubicar estos factores minoritarios en el contexto de este trabajo, podemos decir que si una minoría es conformada básicamente por una diferencia sostenida, asumida y defendida por un colectivo humano; el devenir minoritario se debe a la capacidad de ese sujeto colectivo para generar una forma que exprese esa divergencia, de la cual surge al mismo tiempo un matiz expresivo, como estilo y un potencial de transformación, como pragmática y virus mutante, centrífugo, que contagia otras minorías en forma de un rizoma minoritario que denominamos anteriormente *arrabal*. Ese potencial expresivo de los colectivos humanos, es lo que estudiaremos a continuación, bajo la categoría de *dimensión estética de la vida cotidiana*.

Como una forma de hacer patente que la teorización *marcusiana* de la *dimensión estética* es, en el mejor de los casos, una traducción académica de lo que ocurre como pragmática de resistencia minoritaria, pasaremos, más adelante, a desarrollar otras teorizaciones provenientes, esta vez, del arrabal, donde su carácter rizomático, probará

⁴⁷ A língua é minha patria, mais eu nao tenho patria, tenho matria, eu quero fratria...”*Lingua*, Caetano Veloso.

además, según lo expusimos en el capítulo anterior, su función como devenir y transformación trascendiendo incluso su condición de minoría, para extenderse, en *conexiones simpáticas* y por *contagio*, en una extensa red social.

3.1.1 La dimensión estética como apertura hacia el arrabal

Como decíamos, tomamos la categoría de *dimensión estética* de Herbert Marcuse (1980), quien la utilizó para designar el campo autónomo de la actividad artística que, trascendiendo la racionalidad instrumental, ligada al sistema capitalista, genera una potencialidad política, emancipando la conciencia y la sensibilidad de los sujetos. De su análisis rescatamos, en primer lugar, su afirmación de la subjetividad rebelde, una categoría que nos parece asimilable a nuestra *subjetividad minoritaria*. Valoramos también su visión de lo estético como apertura de esa otra lógica que cuestiona la racionalidad hegemónica a través de la inversión que se opera en la forma estética respecto de lo dado, como contenido. Este otro campo signado por la dimensión estética implica –tanto para Marcuse como para nosotros– otros horizontes de relación, goce, sensibilidad, valoración cualitativa y conciencia divergente respecto de la funcional hegemónica.

La relación de la *dimensión estética* con el arrabal será parte de nuestra forma de lidiar con los argumentos del autor, junto con la apreciación de que la dimensión estética excede los márgenes restringidos del *arte* –como ha sido comprendido por la modernidad burguesa y eurocéntrica– donde la ubica Marcuse, y, en cambio, es dable extender su lógica divergente a todo el arrabal donde se manifiesta en el devenir de la vida cotidiana. En suma, la dimensión estética, que en Marcuse significa *contraconciencia*, constituye también, para nosotros, una fuga respecto de las prácticas y relaciones hegemónicas y por lo tanto, en sí, una forma de práctica o pragmática minoritaria.

Pero vamos paso a paso, valorando argumentos de Marcuse. El autor da continuidad a las críticas que propone la escuela de Frankfurt sobre el marxismo economicista. Es en ese marco que reconoce “el potencial político en el propio arte, en la forma estética como tal” (Marcuse , 1980; p.55) para lo que desarrolla una revaloración epistémica de la

mirada del artista, a la que atribuye cierta autonomía respecto de las relaciones sociales dadas.

Sostengo que en virtud de su particular forma estética, el arte es en gran medida autónomo frente a las relaciones sociales dadas. En su autonomía, el arte tanto manifiesta su protesta ante tales relaciones como a su vez las trasciende. Por esa razón el arte subvierte la conciencia dominante, la experiencia normal. (Marcuse, 1980,p.56)

Buscando los factores que permiten esta trascendencia del arte respecto del condicionamiento histórico que el marxismo atribuye a las relaciones de producción, Marcuse rescata el problema de la subjetividad, subvalorada en la ortodoxia marxista como mera expresión de la conciencia de clase.

La subjetividad de los individuos, su propia conciencia e inconciencia, tienden a quedar disueltas en la conciencia de clase. Sin embargo, se minimiza con ello un importantísimo requisito previo de la revolución; a saber, el hecho de que la necesidad de transformación radical debe enraizarse en la subjetividad de los individuos mismos, en su inteligencia y sus pasiones, sus impulsos y sus metas propios. (Marcuse, 1980; p.63)

En estas “inteligencia, pasiones e impulsos” de los “individuos mismos” encuentra pues un último recurso “concreto, histórico y material” que le brinda un hilo conductor con la teoría marxista de la *aufhebung*, o superación de la enajenación, pues, vista de esta manera, como explica el autor: “La subjetividad se convirtió en un átomo de la objetividad: incluso en su forma rebelde fue entregada a una conciencia colectiva. (Marcuse, 1980;p.63) Este cambio de perspectiva, que implica la revaloración de una dimensión *subjetiva*, le permite entonces a Marcuse explicar por qué, dentro de un contexto de enajenación, el arte puede desarrollar otra lógica que, al mismo tiempo, cuestiona el sistema dominante y abre alternativas hacia otras prácticas y relaciones.

La lógica interna de la obra de arte culmina con la irrupción de otra razón, otra sensibilidad, que desafían abiertamente la racionalidad y sensibilidad asimiladas a las instituciones sociales dominantes. (Marcuse, 1980; p.67)

Esa “otra razón y otra sensibilidad” son, en definitiva, las que nos permiten avizorar en el arte un factor de transformación a través de un cambio que comienza en un campo subjetivo, como reconocimiento de una subjetividad rebelde y ruptura con una “objetividad reificada”:

La trascendencia de la realidad inmediata hace añicos la reificada objetividad de las relaciones sociales establecidas y abre una nueva dimensión de experiencia: el reconocimiento de la subjetividad rebelde. Así, sobre la base de la sublimación estética, tiene lugar una *desublimación* en la percepción de los individuos – en sus sentimientos, juicios, pensamientos; una desautorización de las normas, necesidades y valores dominantes. Con todos sus rasgos afirmativo-ideológicos, el arte continúa siendo una fuerza disidente. (Marcuse, 1980:p.67-8)

Así, el arte cumple según Marcuse, una función negativa del status quo, en tanto contradiscurso que, a semejanza del discurso crítico, pone de manifiesto la enajenación en cuanto tal:

La forma estética constituye la autonomía del arte frente a *lo dado*. Sin embargo, esta disociación no origina *falsa conciencia* o mera ilusión sino por el contrario una *contraconciencia*: la negación del pensamiento real conformista. (Marcuse, 1980, p.69)

Pero también –y esto es lo que para nosotros tiene más relevancia, ya que el contradiscurso puede quedar atrapado en la relación dialéctica con el discurso mayoritario-, genera un efecto positivo, liberando esta subjetividad rebelde en relación con “Eros y los impulsos vitales” en su lucha “contra la opresión instintiva y social”.

... La solidaridad y la comunidad tienen su base en la subordinación de la energía destructiva y agresiva a la emancipación social de las pulsiones vitales. (Marcuse, 1980; 78-9)...El marxismo ha ignorado durante demasiado tiempo el potencial político y radical de esa dimensión, puesto que la revolución de la estructura instintiva constituye un requisito previo para un cambio radical en el sistema de necesidades...(Marcuse, 1980; 79)

Tenemos pues, en la dimensión estética -visualizada por Marcuse, de forma casi exclusiva, en el arte de autor-, una oportunidad de develar ciertos factores que, desde nuestra óptica denominaríamos *minoritarios*. Estos se refieren a la capacidad del arte de incidir sobre la conciencia y la sensibilidad a través de esta apertura de alternativas implícita en una actividad que desarrolla otra dimensión, la estética, en la que lo lúdico, lo erótico, la sensibilidad y la crítica de lo dado, se oponen a las relaciones y prácticas dadas, que reproducen a través del trabajo y el consumo enajenados, un sistema injusto, desigual y opresivo.

Además de apelar a otros factores, los subjetivos, ligados al instinto, a la sensibilidad, a la vida concreta de cada sujeto, enraizadas en su potencialidad lúdica y creativa, Marcuse afirma que la dimensión estética opera una “diferencia cualitativa” en tanto implica un

movimiento radical de la racionalidad, que, según el autor, se basa en la autonomía de la forma estética frente a lo dado.

De acuerdo con esta inversión que produce la dimensión estética, el arte quiebra “el monopolio de la realidad establecida” (y de quienes la establecieron) para re-definir lo que es real o sustantivo para cierto grupo. A través de esa ruptura, que consiste en el logro de la forma estética, el mundo ficticio del arte aparece como la verdadera realidad. (Marcuse, 1980,p.69)

“el arte esta comprometido con esa percepción del mundo que enajena a los individuos de su existencia funcional y de su representación en la sociedad – está comprometido pues con la emancipación de la sensibilidad, de la imaginación y de la razón en el conjunto de las esferas de la subjetividad y de la objetividad. La transformación estética se convierte en un vehículo de reconocimiento y acusación. Pero esta realización presupone un grado de autonomía que separa el arte del poder misticador de lo dado y lo libera para que de este modo exprese su propia verdad. Puesto que el hombre y la naturaleza están configurados por una sociedad no libre, sus potencialidades reprimidas y deformadas sólo pueden ser representadas de forma *enajenada*. (p.70) El mundo del arte es el de otro Principio de Realidad, el de la enajenación – y sólo como enajenación cumple el arte con una función cognitiva: informa de verdades no comunicables en ningún otro lenguaje; *contradice*, en definitiva. (Marcuse, 1980,p.70)

Esta capacidad de quebrar el “poder misticador de lo dado” es atribuido entonces por Marcuse a la forma estética que, participa de la realidad dominante pero, sin embargo, desde allí, se pronuncia frente a la misma. Es allí donde cita a Nietzsche.

“El precio de ser un artista consiste en experimentar que aquello que quienes no lo son llaman forma es el contenido “la cosa real”. Entonces uno pertenece a un mundo invertido: puesto que ahora el contenido, nuestra propia vida incluida, se convierte en algo meramente formal”. (Marcuse, 1980; p.106)

Precisamente esta *inversión* planteada por Nietzsche y por Marcuse, equivale para nosotros, a una deconstrucción de los cánones mayoritarios y desvinculación de los aparatos de captura de la productividad, el consumo y la moral, como deber ser instituido por la vía mayoritaria.

Si el *qué*, el contenido, es lo dado, en la forma, en el *cómo* se ubica la humana, subjetiva y minoritaria forma de actuar sobre *lo dado* para tornarlo vivo, relacional, presente, significativo y, por lo tanto y como consecuencia, *bello*. A través de esta práctica, históricamente, las minorías han atacado las instituciones desde el lenguaje, el ritual, la fiesta, las ceremonias, las costumbres; embelleciendo y a la vez

apropiándose de lo dado, en un continuo juego de trans-formar el contenido, re-significando lo dado. La dimensión estética no es, ni podría ser el privilegio de una *elite* de creadores, sino, de la forma más extendida, el recurso de toda subjetividad en tanto desarrolla su potencial minoritario.

Desde la comida hasta los dichos populares, el trabajo, la memoria, los utensillos, todas estas manifestaciones cotidianas reciben a través de este afán estético una descodificación que los retira de la mera circulación como objetos de uso y cambio, para convertirlos en mediaciones del juego, el goce, el sentido y la belleza. Todo lo que, por ejemplo, es tocado por una canción popular, se torna un instrumento del arrabal para generar guiños y relaciones que exceden lo dado, para encajarse en un sentido comprendido por aquellos que participan del arrabal. Lo interesante es que, en esta actitud cotidiana, no se encuentra sólo una función de disfrute, sino también, a partir del mismo, de poder.

En este sentido, poniendo el énfasis de lo estético en el sujeto y emancipándolo de la obra, como proponen ciertas teorías del arte particularmente conservadoras y elitistas, Katiya Mandoki, establece la teoría de que lo estético tiene afinidad con un *prendamiento*, categoría que define una actividad más que una actitud, que nos vincula con la vida a través de la relación afectiva y el disfrute.

“No sólo desde que nacemos, sino desde que despertamos cada mañana buscamos oportunidades de prendamiento: escuchar el canto de los pájaros al amanecer, sentir la frescura de una ducha, oler el perfume del jabón, palpar la ropa limpia, saborear un café... así vamos prendándonos a pequeños placeres cotidianos para ir tejiendo nuestra existencia como la abeja se prenda de flor en flor. Si nuestra aptencia estética dependiera de las obras maestras del arte, difícilmente sobreviviríamos al elemental y a veces tan difícil acto de ponernos de pie cada mañana” (Mandoki, 2006; 90)

A través del ejercicio común, natural o mejor dicho, profundamente cultural –y político-, de la dimensión estética nuestra vida cotidiana, el trabajo, los afectos, la comida, todo, deviene a la vez forma y contenido, motivo de gozo, deseo y disfrute, aproximación al prójimo y celebración de la comunidad. Así como el artista se sirve de las formas, para expresarse a través de los contenidos, también la cultura, como un agente estético social, atribuye sentidos a los objetos de la experiencia, con-formando a la vez

direcciones de lectura y apropiación de las vivencias, de acuerdo con un con-texto que es a la vez, político, estético y colectivo.

Según Mandoki, la vinculación al placer estético unifica y vigoriza al sujeto, lo que, sustenta nuestra tesis relacionada con la función cotidiana –y vital- de lo estético, en relación con lo político.

“La condición de estesis en el prendamiento, lejos de ser desinteresada, se realiza para extraer fuerza vital. Un sujeto puede prendarse a la música para sentirse energizado, conmovido, maravillado o consolado, a una novela para enriquecerse con las situaciones que narra y con la forma en que son narradas, pero también a la religión para sentirse acogido por el mundo que le ofrece, a la medicina para tener esperanza en la curación y activarla con su cuerpo o a la profesión para satisfacer su vocación de servicio o necesidad de reconocimiento. Lo que busca es fuerza, no sólo placer”. (Mandoki, 2006:95)

Esto no es difícil de comprender para quien, como los excluidos de cualquier relación de poder, intuyen que todo orden constituye una impostura maldita y que detrás del mismo campea una dimensión más vasta, abierta y disponible de goce y relación. A través de su puesta en práctica de la dimensión estética en la vida cotidiana, el arrabal, destituye la parquedad de un mundo de objetos para in-vestirla de la dignidad de un mundo vivo. Entonces, como dice Nietzsche del artista, el *qué*, impuesto como precario ordenamiento mayoritario, cede ante una trans-formación, o devenir minoritario⁴⁸.

En este sentido, *lo dado* conforma no solamente la materia prima, el contenido del hecho estético, sino más bien un campo lábil donde circulan afectos y valores, prácticas y técnicas, definiciones y potenciales –está dado y dándose a la vez- y como tal, constituye una materia dispuesta para ser con-formada y trans-formada. Pero esto deberemos estudiarlo y confirmarlo en los siguientes capítulos, en los que, necesariamente, deberemos visualizar la concreción de la dimensión estética en la vida cotidiana. Para esto nos será de mucha utilidad verificar su aplicación en casos concretos.

3.1.2 La dimensión estética como autoconciencia y movimiento de la subjetividad

⁴⁸ Numerosos modismos populares dan cuenta de esta trans-formación. Se dice, por ejemplo: “En el pedir está el dar”... Es decir, “en la forma, en el modo, en el cómo” está la clave de la relación. Y la relación, como veremos adelante, es la clave del flujo social del hacer y de la trascendencia, respecto de toda cosificación o reificación mayoritaria.

De modo que podemos reconocer teóricamente la acción política de la dimensión estética como poder transformador de la realidad. Falta saber ahora cómo opera. ¿Se trata sólo de enunciar otra realidad, en la forma de una utopía? Aquí hay una diferencia: la utopía, será siempre una representación y como tal, una extensión de lo mismo en la historia. Según vimos, el aspecto crítico del arte, como denuncia o contraconciencia, no alcanza a agotar la función de la dimensión estética como creadora de otros mundos posibles.

Con Marcuse, afirmamos que la dimensión estética constituye una relación con otra lógica, de lo cual da testimonio, autoconsciente, la canción de un cantautor brasileño contemporáneo llamado Chico César:

*A beleza Zabele, e uma forma de saber
De acreditar e ser, a beleza beleza beleza mano⁴⁹.*

Beleza mano, Chico César.

“La belleza sabe leer”, dice Chico César, hábil para generar significativos juegos de palabras, que poseen un efecto minoritario -en virtud de una mecánica de producción metonímica de sentido que según veremos en el próximo capítulo tiene relación con el sujeto del inconsciente lacaniano-. Esto es algo que ya aceptan las ciencias sociales, en su difícil independización de los prejuicios positivistas: la belleza, o más bien, la actividad estética, supone una forma de construir conocimiento... Pero Chico ahora dice más aún: “es una forma de saber, de creer y de ser”. ¿A qué forma de ser, se refiere el autor? ¿Por qué esta “forma de saber” de la belleza, constituye algo para ser cantado, como expresión y consigna de un cantautor que gusta hacer evidente su lúdica posición excéntrica, arrabalera y jugar con su “poder transformador”? Intentamos ahora indagar desde una perspectiva filosófica, estos rumbos de la actividad estética, tan sustanciales, a nuestro juicio, con el devenir minoritario.

Schopenhauer, en su confrontación con la racional y totalizadora visión hegeliana, había afirmado ya en el siglo XIX que la belleza constituye menos un atributo de un objeto, que un movimiento del sujeto, que lo extrae del dominio de la representación,

⁴⁹ “La belleza Zabelé (sabe leer)/es una forma de saber/ de creer y de ser, belleza/belleza, belleza, mano...”

BIBLIOTECA UACM

para acercarlo a algo que bien podría ser asimilado como un *plano de consistencia*, que es a lo que se refiere Schopenhauer (1985) cuando evoca las ideas platónicas: una realidad que está más allá del individuo y del principio de razón.

“Cuando decimos de una cosa que es bella, lo que expresamos de ese modo es que es objeto de nuestra contemplación estética, lo cual indica, por una parte, que su vista nos hace objetivos, es decir, que contemplándola, dejamos de tener conciencia de nosotros mismos como individuos, y sólo la tenemos en concepto de puros sujetos conocientes y sin voluntad, y por otra parte, que vemos en aquella cosa, no el objeto individual, sino una Idea, lo cual sólo puede efectuarse cuando nuestra contemplación no se halla sometida al principio de razón, ni busca las relaciones del objeto con algo exterior a él (relaciones que en definitiva van a parar siempre a nuestra voluntad) sino que permanece fija en el objeto mismo” (Schopenhauer, 1985; 43)

Esta contemplación estética significa, en consecuencia, una relación de conocimiento, una dimensión donde el sujeto concreto excede los cánones de la subjetividad mayoritaria -cuyo último fin es siempre la racionalidad instrumental, con parámetros que la hacen, según Schopenhauer, títere de la Voluntad. En nuestro caso, esta voluntad no es metafísica, sino histórica, hegemónica y mayoritaria. En el capitalismo, esta voluntad va ligada a la lógica de la mercancía y la eficacia en la reproducción del sistema. Volviendo a Schopenhauer, el “sujeto puro cognoscente”, liberado de los principios de la razón, puede arriesgar otros valores, otros compromisos y otro tipo de relación con el mundo y sus semejantes, que parten de la misma inter-relación, intuitiva, con el plano de consistencia de las ideas platónicas.

A partir de nuestra divergencia acerca de la historicidad del poder, concordamos con Schopenhauer en que consideramos que la belleza –o la actividad estética- constituye una manera de conocer, de creer y de ser. Ésta se diferencia diametralmente del método positivo, que en beneficio de una representación supuestamente objetiva hace a un lado toda perspectiva sospechosa de subjetividad, para reemplazarla por fórmulas, constantes y diversos parámetros de cientificidad.

Entonces, si la belleza conforma un saber, este tendrá que estar relacionado con una relación presente, inter-subjetiva y mutuamente transformadora es decir, como lo sabía también Marcuse, con el goce. Tanto el sujeto que descubre la belleza, como el objeto que la porta poseen una dignidad subjetiva, por así decirlo.

La acción de ad-mirar, en la que se fundamenta la dimensión estética, implica entonces un encuentro entre lo visto y el que ve, en el que ambas partes toman partido. El que ve ilumina su objeto y éste a su vez, se abre a esa peculiar forma de ser des-cubierto.

Un verso de los *Cantares* de Antonio Machado, brinda luz sobre esta facultad iluminadora de la mirada:

“El ojo que ves
no es ojo
porque lo veas
Es ojo
Porque te ve”.

El ojo “que te ve” constituye al mismo tiempo un síntoma de esta otredad radical de lo mirado, la incapacidad de –al igual que sucede con un poema, una pintura, o con un sujeto- agotarlo de un vistazo, la imposibilidad de aprehenderlo, definirlo y fijarlo en un mero concepto, pero también, la apertura de una nueva forma de acercarse al mismo, a través de una relación mutuamente transformadora. Schopenhauer denomina “contemplación” a esta relación de conocimiento que implica una trascendencia del mundo cosificado por la capacidad representadora de la “mera razón”, que asocia al individuo y por lo tanto a la conciencia del yo y que, tal como nosotros, percibe como una conformación capturada por una lógica mayoritaria.

Esta capacidad de trascendencia de la actividad estética, constituye el potencial que nos permite deslindarnos del mundo unidimensional –como indicaba Marcuse aludiendo a la reproducción del sistema capitalista- que posee un carácter impuesto y dominante, “mayoritario” en nuestros términos. Por ello, suscita un movimiento hacia un plano de consistencia -más allá de los racionales planes de organización- en el que el sujeto minoritario recupera su dignidad creadora por encima de la cosificación a la que lo somete al sistema del capital, en el que sólo se obtiene reconocimiento, trabajo o bienes a cambio de la cosificación de las prácticas y relaciones, del propio trabajo y del fruto del mismo.⁵⁰

Estas vinculaciones entre la micropolítica minoritaria, la subjetividad y la dimensión estética explican por qué aparecen en nuestra argumentación elementos de la crítica marxista de la mercancía, el fetiche y el capital, relacionados con conceptos del

⁵⁰ En esto consiste precisamente la *venta de la fuerza de trabajo* enunciada como categoría por el mismo Marx(2000).

psicoanálisis -cuyo objeto es, precisamente, el estudio del sujeto-; como parte de una concepción de la estética que surge de este arrabal, conformado por las canciones populares y la capoeira angola.

La *dimensión estética de la vida cotidiana* constituye así una categoría que une la formulación de un saber en relación, con la superación del fetiche y la enunciación de un sujeto que, como agente de la transformación, no se encuentra capturado en la lógica dominante, que sigue siendo –o tal vez es cada vez en mayor medida- la de la producción, el capital y la mercancía. En nuestra formulación teórica, estos factores, asimilados en una micropolítica minoritaria, dan cuenta de la pragmática trazada por la capoeira angola, como resistencia y arrabal.

A partir de esta dimensión estética vamos a reflexionar sobre los factores micropolíticos de los excluidos: el sujeto minoritario y la restitución del flujo social del hacer, como poder intrínseco del débil y piedra de toque del arrabal. Nos adentramos pues en ese campo, para que desde allí, se nos muestre, en acción, la pragmática de la dimensión estética, ya no en una *obra de arte sublime*, sino en las prácticas cotidianas.

3.1.3.La dimensión estética en el arrabal afro-brasileño

Como vimos con la canción de Chico César, uno de los temas recurrentes en la poética popular brasileña es el de la belleza. Claro que este tópico no es utilizado de forma ingenua, sino que significativamente, aparece como toma de partido en una discusión en la que se contraponen dos modelos. Se presenta, por un lado, una belleza que proviene del dinero o de recursos externos, como los cosméticos o los salones. Ésta aparece como algo artificial y sujeto a los caprichos del mercado, la moda y el poder. Frente a esta belleza artificial y vana, se levanta otra, “verdadera” belleza, que podríamos caracterizar como intrínseca al sujeto, pero que también puede ser considerada un don, una gracia y constituye además, un ejercicio cotidiano. “Mulher, para ser bonita, nao precisa se pintar...a pintura é do diabo, a beleza é Deus que dá...”⁵¹ sintetiza al respecto una letra de capoeira.

⁵¹ “La mujer, para ser bonita, no precisa pintarse, la pintura es del Diablo, la belleza, es Dios quien la dá”

Además de referirse a atributos corporales, la belleza, como gracia, constituye en el espíritu del arrabal, la fuente de inspiración artística y, como tal, es también un poder, un *axé*, relacionado con los orixás -frecuentemente con Oxúm, como diosa de la belleza-. De allí surge la misma expresión artística como parte *natural* de la belleza de la vida en todos sus sentidos: artísticos, naturales y también físicos, corporales, o sociales, como podemos constatar en el rito, en la fiesta, en los momentos de reunión y convivencia, siempre amenizados con música, baile y expresiones estéticas que expresan y a la vez profundizan esta comunión. En este sentido, constatamos también, como todo lo que mana de un plano de consistencia es concebido como *natural*, en contraposición con los planes de organización que son claramente percibidos como *artificiales e impuestos*.

En particular, este tema de la belleza intrínseca, natural, versus la belleza impuesta, como veremos a continuación, es antiguo y hunde sus raíces en una actitud de resistencia de la minoría negra hacia todo lo que la elite colonizadora europea consideraba como digno, real y bello⁵², excluyendo de tajo toda influencia africana como parte de un sustrato turbio, bárbaro, absolutamente impropio de cualquier buen gusto o aceptación social.

Este conflicto que, desde su expresión estética guarda relación con problemáticas, históricas, políticas, étnicas y clasistas es aún una constante en un país como Brasil, donde los rasgos físicos constituyen aún un factor de exclusión que se constituye como discurso mayoritario, como lo constatan los censos en los que a través de cientos de subterfugios, individuos con obvia ascendencia africana, evitan clasificarse como *negros*, recurriendo a eufemismos.

El sociólogo Clovis Moura cita al respecto el censo de 1980 donde los no-blancos brasileños, al ser preguntados sobre su color respondieron con una variedad de matices (“acastañado”, “claranegra”, “quemada por el sol”, “canela”) sumando un total de ciento treinta y seis colores de piel, lo que, según Moura:

⁵² “Lo bueno, lo bello y lo verdadero” comparten una correlación significativa para occidente cristiano, al menos desde que San Agustín atribuyó a Dios, en forma absoluta, estas tres cualidades.

“...demuestra bien cómo el brasileño huye de su realidad étnica, de su identidad, procurando, a través de simbolismos de fuga, situarse lo más próximo posible del modelo tenido como superior...” (Moura 1988, 63).

No es de extrañar entonces, que contestando estas tendencias mayoritarias, la cultura y las prácticas estéticas hayan sido, no sólo una marca de identidad, sino una trinchera de lucha, desde la que las minorías enunciaban sus consignas de resistencia desde tiempos de la colonia.

Actualmente, las expresiones artísticas de origen afro han ganado terreno en muchos sentidos –también han sido capturadas en muchos campos, como veremos, por el poder mayoritario- pero a través de su continuo movimiento, han mantenido aún vigente toda una corriente estética que vindica como dijimos, desde las formas expresivas africanas –las síncopas, los tambores, los coros-, hasta los atributos físicos negros, pasando por la gastronomía, el vestuario y las costumbres culturales afrobrasileñas.

Existe al respecto una clara autoconciencia, labrada a través de siglos de resistencia, tanto de esta identidad minoritaria, como de su expresión a través del arte y, en consecuencia, de la utilización de los recursos estéticos en las mismas. Podemos citar como ejemplo al mismo Chico César que, en un juego de palabras de los que es afecto, ha denominado a una canción y un disco suyos: *Respeten mis cabellos, blancos...* Aquí, no sólo se invierte irónicamente el sentido de una frase mayoritaria, como lugar común –de un individuo blanco, mayor que, señalando sus canas, reclama el respeto por su edad-, sino que –desde un ejercicio estético, como lo es una canción- se reclama el derecho a la utilización de rasgos raciales negros, los cabellos rizados, los peinados de estilo afro, *dreadlocks*, estilo rasta, o en trenzas, como expresión de esta minoría y diferenciación identitaria respecto de “los blancos”, como fuerza mayoritaria.

Como primer argumento a favor de considerar las expresiones estéticas afroamericanas en Brasil como una micropolítica de resistencia, podemos alegar entonces, la autoconciencia generada en torno al tema. Recordemos que, como vimos en el capítulo anterior, la autoconciencia, no corresponde a la conciencia capturada del yo, sino a la acción de la “belleza que sabe leer” y que implica, en sí misma, una forma

“de saber, de creer y de ser” que es, a la vez, relacional, colectiva y trascendente respecto de los parámetros y planes de organización que, como la lógica instrumental y los argumentos del mercado, se encuentran funcionalizados por el poder.

Dentro de esta otra sabiduría de la belleza, podemos encontrar diversas manifestaciones culturales, que van desde letras de samba anónimas hasta canciones de cantautores contemporáneos, existen alusiones explícitas al “poder transformador” que implican las expresiones artísticas y culturales de origen afro, puestas en juego tanto en una historia de luchas, como en la tensión de la vida cotidiana.

Podemos poner por ejemplo una cantiga anónima de capoeira que expresa:

“Hay veces que me llaman negro
pensando que me van a humillar
sólo que ellos no saben
que eso me hacer recordar
que vengo de aquella raza
que se consiguió libertar

Gusto del maculelé (danza afrobrasileña)
Creo en el candomblé (religión africana)
Tengo la sonrisa en el rostro,
La cadencia en el cuerpo
Y el samba en los piés...

Capoeira poderosa,
Lucha de liberación
Sólo que hoy, aquí en esta rueda
Quiero jugar con mi hermano”

Cabe señalar aquí que, desde una expresión de origen afro -como lo es esta ladainha tradicional de capoeira- y del reconocimiento de un origen, no se insiste sin embargo en una identidad, sino que se busca derivar el tema hacia una dimensión estética -la capoeira, la religión, el samba y la sonrisa, como manifestación de ese pueblo que se libertó-, que, a la vez, diluye la marca de una minoría en expresiones difundidas en toda la sociedad y se afirma como una herencia negra vertida hacia el conjunto social, a través de la última estrofa que, trascendiendo la raza, llama a la inclusión de sus hermanos (entre los que se incluyen por lo menos, a todos los presentes, sin distinción, en el momento en que se canta).

De esta versión tradicional y popular, no es más que un eco la canción de Caetano Veloso, uno de los pioneros del tropicalismo, movimiento musical que, en los años '70, marcó una significativa toma de partido por las raíces africanas en Brasil. Caetano se muestra explícito en nuestro tema, cuando afirma:

“El samba es hijo del dolor
Y padre del placer,
Un gran poder transformador...”

Obviamente, el dolor está impreso en la historia de la raza africana esclavizada y en su presente de exclusión social, desvaloración profesional, marginación escolar, etc. Lo que parece provocar sorpresa y hasta desconfianza para la visión occidental, es que el cotidiano ejercicio del placer pueda convertirse en poder transformador. Por supuesto esto no es una excentricidad de Caetano, sino que, como muchas de sus letras, parte de una idea fuertemente arraigada en el alma popular. No otra es la concepción de *Candeia*, una escola do samba tradicional de Río de Janeiro, cuando canta:

“Abre la ventana del pecho y deja mi samba pasar
La samba no tiene prejuicios y ya te va a liberar
Yo te digo y hasta puedo afirmar
... Vive mejor quien samba...”

El “poder transformador” de la música y el baile aparece pues ligado a algunos de los elementos claves de la dimensión estética como factor minoritario: a) constituye el recurso de una minoría para, a través de la forma estética, *ganar autonomía respecto de lo dado* (Marcuse, 1980). b) A través del movimiento de subjetividad implícito en la contemplación de la belleza (Schopenhauer, 1985) : el sujeto trasciende su carácter como individuo sometido al *principio de razón*, es decir, se emancipa de su conciencia capturada y c) se relaciona con un sustrato anterior a toda representación que denominamos aquí plano de consistencia (Deleuze y Guattari 2002) que tiene en común su carácter colectivo y accesible sólo a través de una intuición o relación directa –como el reino de las ideas platónicas pero también como el inconsciente de Jung- . A través de esa dimensión, es posible pues, eludir las funciones capturadas del yo y moverse hacia un territorio donde incluso aparece otra belleza: la de la propia minoría, en sus rasgos étnicos, su dignidad cultural y su poder inalienable, intrínseco. En el siguiente capítulo veremos cómo esta divergencia respecto del mundo capturado reconoce en la belleza un instrumento emancipador.

3.1.4 Dinero vs. Belleza: la enunciación colectiva de una divergencia política y cultural

Como veremos más detenidamente en el capítulo en el que hablemos del malandro, como figura popular; dentro de los factores minoritarios presentes en la capoeira, una de las características que se discute a partir de la problemática de la belleza es el de las cualidades intrínsecas del sujeto, que no pueden ser enajenadas ni dependen de un sistema dominante. Frente a ellas se levanta toda una serie de aparatos de captura, trampas y redes que, mayoritariamente, son expuestas como objetivos sociales con la finalidad de disuadir alternativas y cautivar la atención hacia objetivos mayoritarios que permitan la reproducción de prácticas funcionales con la producción y el consumo. En este sentido, el poder simbólico está concentrado en el dinero, como instrumento de control y sometimiento.

¿Qué es lo que no consigue el poderoso caballero? ¿Cómo podría un arrabalero discurso negarse a ser acariciado por las promesas de lujo y bienestar? Sin embargo, otra vez vemos aquí erigirse la fuga: las canciones populares parecen sostener una batalla para relativizar su poder y atesorar otros dominios, inaccesibles para el poder del dinero. ¿De dónde proviene esta práctica que el sentido común burgués creería ingenua, risible o francamente necia?

El cantautor Caetano Veloso se afirma en una diferencia étnica para defender el encanto de la belleza frente al poder del dinero.

“Nao me amarra dinheiro não
Beleza pura
dinheiro não
mas a cultura
dinheiro não
a pele escura...⁵³”
(Beleza Pura, Caetano Veloso)

El mismo autor, teorizando acerca de su música, indicaba su inspiración en una canción de Elomar, autor popular de un pequeño pueblo del estado de Bahía que

⁵³ “No me amarra el dinero, sino la belleza pura, no el dinero, sino la cultura, no el dinero, la piel oscura...”

expresa directamente, en un lenguaje que deja pocas dudas acerca de su forma arrabalera:

“Apois pro cantadô
i violero
so hai treis
coisa nesse mundo vão
amô, furria, viola, nunca dinheiro
viola, furria, amô,
dinheiro não”⁵⁴.

(Elomar, 1937)

“Viola, furria, amô”: guitarra, fiesta y amor, tanto como la belleza, la cultura y la piel oscura, rimadas por Caetano, constituyen la enunciación de una dimensión estética trascendente y la afirmación de una divergencia.

A diferencia del satánico poder del dinero, externo, fascinante, pero tan aleatorio como peligroso -en el sentido de que inmoviliza a quien captura, alienándolo de sus propios afectos, potencialidades y capacidades-, los poderes intrínsecos son la natural fuerza del débil y como tal, constituyen una efectiva potencialidad cultural, estética, pero también política.

Comentando estos versos, el mismo Caetano Veloso (2003), advierte esta potencialidad de la dimensión estética:

“En los años 70 , en gran parte por influencia de los movimientos negros americano y sudafricano, pero también por desarrollo del mundo y de Brasil, los negros se apropiaron de la ciudad de Bahía de otra manera y “Belleza Pura” es una salutación al inicio de ese acontecimiento”. (Veloso, 2003. p 27)

El hecho de que esta “apropiación de la ciudad” fuera realizada en gran medida por medio de la danza, la música, la capoeira y las comparsas, brinda una elocuente medida de la politicidad potencial de las expresiones artísticas y culturales para transformar un ámbito de vida como “reconocimiento de una subjetividad rebelde” que no es la de un individuo inmortalizado en su obra maestra, sino la de una comunidad en movimiento, a través de la expresión cotidiana de su dimensión estética. El hecho de citar acontecimientos tan lejanos como los movimientos negros sudafricanos y

⁵⁴ Además, para el cantador y el guitarrero, sólo hay tres cosas en este mundo, amor, fiesta, guitarra, nunca dinero...”

americanos, no hace más que confirmar su condición rizomática, capaz de trascender fronteras y vincularse por *simpatía* y *contagio*, más allá de cualquier plan de organización, en un plano de consistencia que abarca el mundo entero.

Como indicamos anteriormente, lo propio del arrabal es sostenerse en esta dimensión estética de la vida cotidiana, que implica de suyo, un devenir minoritario, en relación con – y contra- los parámetros y valores mayoritarios que predicen la eficacia, la competencia y el mercado.

Así, la lógica la mercancía como común denominador de sujetos y objetos en términos de uso o cambio, resulta socavada por esta otra dimensión que, como expresión político-cultural, recupera una dimensión del sujeto que la instrumentalización y cosificación mayoritarias ignoran o procuran anular.

En este sentido el dinero y la belleza sirven como símbolos de dos dimensiones irreconciliables que, significativamente, aparecen a menudo en muchas expresiones del arte de arrabal como afirmación de su íntimo y profundo compromiso con la capacidad autónoma de la belleza en contra del poder externo, corruptor, de eso que se denomina “dinero” y representa la suma de los aparatos de captura del capital, impuesto como poder mayoritario.

En este sentido, deseamos subrayar también la importancia que el dinero tiene como mercancía a la que todas las otras se remiten⁵⁵ y, en este sentido su relación, a través de su fetichización, con la ruptura del hacer social, un elemento sustancial en la cosificación del sujeto que constituye uno de los focos donde se libra la resistencia desde el arrabal.

En esta oposición entre belleza y dinero identificamos un tema a través del cual el mismo arrabal da cuenta de una resistencia respecto de lo que provoca la ruptura del hacer social y la contrapone con un poder intrínseco del sujeto minoritario que, como la belleza por todo lo que se ha dicho sobre ella como dimensión estética, resume la superación del fetiche y la restitución del hacer.

⁵⁵ “Pero es precisamente acabada del mundo de las mercancías –la forma dinero- la que vela de hecho, en vez de revelar, el carácter social de los trabajos privados, y por tanto las relaciones sociales entre los trabajadores individuales” (Étienne Balibar. La filosofía de Marx, Nueva Visión, Buenos Aires, 2000, p 68)

Pero aún falta mostrar en acción un factor más de este “poder transformador” de la dimensión estética, y es su capacidad para ejercer lazos de simpatía y contagio, eludiendo las trampas y los aparatos de captura, pasando por encima de segmentos e instituciones y constituyéndose como factor diversificador y desterritorializador, tanto de la mayoría, como de la misma minoría que, como vimos debe también moverse de su cerco identitario, para asumir su función de agente social minoritario.

3.1.5. El rizoma y el devenir minoritario de la minoría negra

Buscamos pues el rizoma, como constatación de la existencia de un arrabal que, generado a partir de la expresión de una minoría que sirve como agente –en este caso la minoría negra-, genera un movimiento de contagio que trasciende sus fronteras en forma de algo que podríamos denominar, siguiendo a Deleuze y Guattari, un “devenir negro” es decir: un profundo y extendido contagio viral, molecular, invisible, que opera en todos los terrenos en virtud de su propia invisibilidad y de la capacidad de suscitar sim-patías⁵⁶.

El devenir es, para quienes lo padecen, un feliz movimiento de la subjetividad hacia el plano de consistencia del arrabal. Nada que ver con la conciencia, ni con la identidad o los valores. Cuando las instituciones registran este proceso, lo advierten más bien, como podredumbre y decadencia. Como el imperio romano percibió, con ineluctable dolor y repugancia, la intromisión del bastardo sentimentalismo católico.

Al respecto del devenir, Deleuze y Guattari, además de afirmar su carácter molecular, nos advierten que “no es imitar algo o a alguien, no es identificarse con él, tampoco es proporcionar relaciones formales” sino, más bien, un movimiento, ligado al deseo, que supone una zona de entorno o copresencia, una corporalidad que sobrepasa toda

⁵⁶ Recordemos que, según vimos en el acápite 2.2.3 (Redes del arrabal), los rizomas atraviesan estratos y segmentos, sociales, conectan eslabones semióticos, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. También que todo esto se produce en una pragmática que, al menos en principio, no se constituye como organización consciente y, en consecuencia no pasa por cuestiones de identidad o identificación, sino que, más bien, teniendo muy en cuenta nuestro caso específico, tiene lugar como fugas y movimientos que sacuden las identificaciones con contagios que podríamos asimilar a una infección viral, donde básicamente, una información divergente es inoculada dentro de un organismo y, en consecuencia, el organismo comienza a des-centrarse respecto de su funcionalidad a-propiada.

organización y en estas zonas de indiscernibilidad, compone un mundo (2002; 275-280), podríamos decir, a nuestro modo, un arrabal.

Son muchos los terrenos en los que en Brasil se constata este *devenir negro*: uno de los más importantes es sin duda, el de la espiritualidad, donde la religión africana, el candomblé, ha dado lugar no sólo a sincretismos donde por ejemplo, los orixás se identifican con santos católicos –Xangó con San Jerónimo, Iansá con Santa Bárbara, Omolu con San Sebastián- para introducir en el culto católico mayoritario una religiosidad divergente, donde el hombre es reflejo de los dioses y participa de su energía en tanto se sintoniza con su particular energía a través de sacrificios rituales y puntuales ofrendas. Esta religiosidad divergente, que tiene en los tambores y los cantos una relación con nuestra acepción de la dimensión estética y desarrolla una búsqueda abierta de la alteración de la conciencia a través del trance; ha suscitado movimientos divergentes de la subjetividad que hace mucho trascienden la minoría negra. En el siglo XX ha ganado las clases medias a través de su heterogéinización en la umbanda, donde el sincretismo entre santos católicos, africanos y deidades indígenas es explícita (Frigerio; 1989). También ha extendido su alcance acogiendo entusiastamente los ritos espiritistas de origen kardecista que llevaron a Brasil profesionales franceses contratados en obras de ingeniería a fines del siglo XIX. La familiaridad del candomblé con estados alterados de conciencia favoreció del auge espiritista que hizo de Brasil el centro mundial de esa práctica, le proporcionó personalidades notorias de gran influencia pública e hizo posible la filtración al lenguaje cotidiano de algunos de sus términos, permitiendo por ejemplo, que uno pueda preguntar por el *astral* de una persona si pretende conocer su carácter.

La sensualidad, el gusto por lo festivo, la afinidad musical y rítmica y el sentido de comunidad, son entre otros, rasgos que resultaron al menos reforzados por prácticas, creencias y costumbres de origen negro en Brasil. De todos modos, acercándonos a nuestro objeto de estudio, vamos a aproximarnos de forma más minuciosa al devenir suscitado en la música a través de un movimiento que, como el tropicalismo, tomó como antecedentes el samba y la bossa nova, recodificando el valor de lo africano y extendiéndolo como parte de una cultura pop de vasto alcance.

Para brindar un encuadre histórico al caso aquí estudiado diremos también que las dictaduras nacionalistas que surgieron a partir del ejemplo del gobierno de Getulio Vargas en Brasil, produjeron una captura de expresiones de origen local en el molde de folklorismos e identidades autóctonas que fueron incorporadas como propaganda oficial a los discursos y manifestaciones del gobierno.

En los años 60's, bajo una de esas dictaduras, comienza a surgir en Brasil el movimiento tropicalista, con epicentro en el estado de Bahía, donde se localiza el eje de la cultura afrobrasileña. En ese momento, tanto los nacionalistas de derecha como los de izquierda, le reprochan sus hibridaciones y ambigüedades, producto de su utilización de expresiones marcadamente africanas, mezcladas con expresiones modernas atribuidas a la cultura "pop", en la que sólo se veía su relación con el colonialismo cultural estadounidense.

Caetano Veloso, historiando este movimiento, del cual ha sido protagonista, es explícito cuando afirma que su arremetida tenía como uno de sus objetivos "asesinar" el Brasil folclórico de los carnavales, ya capturados por los discursos nacionalistas⁵⁷, de elites que, por otra parte estaban ligadas al capital internacional, a través de la venta de una cultura cosificada y exótica al turismo.

"De hecho, habíamos percibido que para hacer lo que creíamos necesario teníamos que destruir el Brasil de los nacionalistas, teníamos que ir más profundo y pulverizar la imagen de Brasil Carioca... el Brasil con su modito y su carnaval. El nuevo carnaval de Bahía, electrificado, rockificado, cubanizado, jamaicanizado, popificado, dominado por el pésimo gusto de la clase media provinciana, es resultado de ese asesinato del Carnaval brasileño, asesinato, cuyos autores intelectuales fuimos nosotros, pero también la incomparable vitalidad de ese nuevo Carnaval –en parte debida a esa misma clase media provinciana- y, sobre todo, a la energía propiamente creativa que se ve en actividad en la Banda Olodum, en el desfile de Ilé Aiyé, en Timbalada o en la figura única de Carlinhos Brown, que reúne en sí los elementos de reafricanización y neopopización de la ciudad... (Caetano Veloso, 1999 ;50)

La forma en que se da este devenir, traza para nosotros sugestivos paralelos con la ruptura de una visión del mundo cosificada y la apertura hacia una dimensión estética que trasciende a la vez, el mundo reificado y las barreras de etnia y de clase, abriendo,

⁵⁷En los años 70 el nacionalismo era además la marca de una dictadura militar, represiva y antidemocrática.

a través de la nueva tendencia “afro-popizada”, una vinculación con este vasto arrabal, un horizonte abierto a la dignificación de un lugar diferente, en el cual participa no sólo una minoría, sino, a través de ella –porque es imposible negar la importancia de los valores étnicos y culturales en esta transformación- toda una sociedad que se deshace de un molde nacionalista para derivar hacia otros horizontes estéticos.

Obviamente el tropicalismo fue un mero eslabón en este devenir minoritario y sólo pudo incidir en él por su resonancia con un plano de consistencia planteado como arrabal desde hace mucho tiempo. Este arrabal se gestó como expresión de una minoría que, deshaciéndose de su caparazón identitario, se proyectó en una fuga creativa y generó –como medio y agente- un movimiento minoritario y un devenir.... La prueba de ese devenir es el mismo rizoma, - la red que se extiende a toda la sociedad, trascendiendo fronteras de clase, etnia, cultura- y su poder transformador que, desde una primera masa crítica –como minoría agente- extendió su onda expansiva, su resonancia negra, hacia todo el conjunto social.

De forma paralela a la desterritorialización que produce el capitalismo, extendiendo el padecimiento de una minoría, al conjunto del cuerpo social y abriendo nuevas brechas de exclusión, marginalidad, pobreza y discriminación en amplios sectores sociales (campesinos, obreros, desempleados y hasta la clase media pauperizada, más allá de toda frontera de étnica o cultural), un tema de una minoría, expuesto aquí como la confrontación entre la belleza mayoritaria y la belleza negra (3.1.3.), se transforma en un devenir minoritario, para hacerse extensivo al conjunto social.

Esta desterritorialización de un tema de minoría, nos permitirá acercarnos pues a la forma en que la dimensión estética sirvió como soporte de un devenir minoritario, donde la minoría abrió sus barreras identitarias para volcarse hacia el conjunto social a través de expresiones y prácticas culturales.

En este marco, resulta para nosotros significativa toda una corriente de la música y la poesía brasileñas que en forma desafiante, a partir de sintonizar formas expresivas de origen afro, comienza a buscar la belleza en la cotidianeidad, desafiando aquella otra belleza de la publicidad, los productos de belleza y las portadas de las revistas y la TV. Así, este antiguo recurso de la defensa de la dimensión estética vuelve a surgir

nuevamente como tema, pero esta vez más allá, tanto de la identidad de las minorías que le dieron origen, como de todo discurso ideológico o folklorismo. Al respecto citamos al joven cantautor Zeca Baleiro, quien –en 2002- no pretende ser muy original utilizando a la mujer como vehículo de su tematización de la belleza.

Baby você não precisa de um salão de beleza
Ha menos beleza num salão de beleza
A sua beleza é bem maior do que qualquer beleza de qualquer salão
Mundo velho e decadente mundo
Ainda não aprendeu a admirar a beleza
A verdadeira beleza
A beleza que põe mesa
E que deita na cama
A beleza de quem come
A beleza de quem ama
A beleza do erro do engano da imperfeicao...⁵⁸

“(Baby, tu no precisas un salón de belleza
Hay menos belleza en un salón de belleza
Tu belleza es mayor de la belleza de cualquier salón.
Mundo viejo y decadente mundo
Todavía no aprendió a admirar la belleza
La verdadera belleza
La belleza del que pone la mesa
Y el que se echa en la cama
La belleza de quien come
La belleza de quien ama
La belleza del error, del engaño, de la imperfección”)

Como vemos, otra vez se hace presente aquí el antiguo tema de la belleza cotidiana, natural o intrínseca, frente a la belleza del dinero, la moda y los salones. Dos elementos llaman sin embargo la atención: una es la invocación de “el error, el engaño o la imperfección” como fuente de la misma. La otra es el hecho de que Zeca Baleiro, no constituye en modo alguno un ejemplo de cantante étnico ni identificado con una minoría determinada, sino que más bien, canta para un público amplio, de clase media.

Ni Zeca Baleiro ni sus colaboradores son negros... Más aún, se trata de un cantante pop, que, si bien, en cuanto a su propuesta rítmica y temática, mantiene una cercanía con la omnipresente cultura negra, no pretende ninguna identidad definida sino que busca extender su público a todo lo largo y lo ancho de la multifascética sociedad brasileña y aún más allá de sus fronteras. Su apelación “baby”, al principio de la canción parece explícita al respecto, pero entonces: ¿Cómo se entiende su prédica, su

⁵⁸ Salão de Beleza, Zeca Baleiro, 1994, contenido en el L.P. “Por onde andaré Stephen Fry?”

manifiesto, entonces? ¿No eran estas expresiones la atribución de una minoría? ¿Cómo alcanzaron entonces las capas medias sociales? ¿Cómo se tornó un discurso de minoría en una tangente, una divergencia de la subjetividad que permite reconsiderar una belleza que desdeña los parámetros de los salones, y obtiene su legitimidad a partir de la cotidianeidad, buceando aún en el engaño, el error y la imperfección, las fuentes de otra sensibilidad?

Nuestra respuesta está en el *rizoma*. La canción de Zeca Baleiro, se extiende en sus ramificaciones y se pliega a un arrabal, proporcionando a la vasta sociedad brasileña y aún más allá de sus fronteras, las contraseñas que la vinculan con el tema de una minoría, su lucha y su capacidad de dignificar sus rasgos y trascender su condición de exclusión y marginalidad. Esta práctica de resistencia constituye todo un síntoma de lo minoritario como devenir.

Como vimos, el movimiento tropicalista brasileño, con genial intuición, trazó en los años 70 líneas de fuga hacia un devenir negro, en el que tanto rasgos étnicos, el pelo ensortijado y las caderas anchas, como variables culturales como el gusto por el baile, la fiesta, la sensualidad en el cortejo, los colores en el vestuario, la prescindencia de maquillaje, etc, pasaron a ser valoradas por obra y gracia de canciones, obras de teatro y otras expresiones que abren la expresión minoritaria negra hacia un devenir minoritario de tipo pop, trascendiendo fronteras de clase, identidad e ideología.

Con este antecedente, la obra de Zeca Baleiro puede retomar el tema de la belleza intrínseca en un *devenir negro* que no se queda en la marca de identidad de una minoría. Más allá de esas fronteras, como devenir minoritario, amplía su resonancia hacia todo un campo del quehacer cotidiano y del mismo sujeto, que es menospreciado o inadvertido, por aquellos que se encuentran capturados por discursos que sólo reconocen lo bello como objeto-mercancía, aunque este objeto mercancía sea el cuerpo, el trabajo o las relaciones humanas.

Por eso mismo, se explica que este “viejo y decadente mundo” resulte incapaz de admirar la belleza de quien “pone la mesa, se echa en la cama, come, ama...la belleza del error, del engaño, de la imperfección”. Recordemos las dificultades de la mayoría para advertir -reconocer, valorar y admirar- lo minoritario (ver 2.1.3. y 2.2.1.). Lo

todavía no formado – o conceptualizado como in-forme o de-forme en los cánones mayoritarios- aquello quizás excesivo o carente, pero en todo caso atribuido a un sujeto concreto y a su existencia cotidiana, se contrapone entonces a la otra belleza, definida como objeto -y mercancía-, constituida de acuerdo con los cánones que valora el mercado, la moda y el dinero.

A través de la acción desterritorializante del capital, lo que era un conflicto étnico y cultural se ha convertido en un problema mucho más abierto: la exclusión social no es ahora sólo un tema vinculado a la etnia, como en tiempos de la esclavitud, sino también, de la forma más generalizada, una consecuencia de la ruptura social del hacer, de la separación entre propietarios y sujetos que deben vender su fuerza de trabajo al mejor postor y en consecuencia, una de las raíces de la desigualdad, la cosificación de las relaciones humanas y la desvalorización del sujeto como ser en sí, en toda su dignidad creativa y expresiva.

La batalla por defender un modelo de belleza –o más bien, como veremos, una dimensión estética como apertura del ser hacia la creatividad y la auto-valoración de divergencias intrínsecas- se torna entonces en un conflicto en el que participa no sólo una minoría, sino toda una sociedad.

Al mismo tiempo, no podemos olvidar que el capital –de cuya capacidad mimética y desterritorializante no caben dudas- también mueve sus piezas: los discursos y recursos bellos son apropiados y capturados por la publicidad y permanentemente las fronteras se desplazan, incorporando nuevos estilos y captando minorías –jóvenes, mujeres, negros- que responden identificándose con propuestas difundidas por los medios. En un país con los mejores cirujanos plásticos del mundo, los modelos se presentan de forma mayoritaria e insistente por los medios de comunicación y hasta el mismo cuerpo resulta afectado por esos cánones mayoritarios.

Resumiendo: el germen de este rescate de la cotidianeidad y la imperfección⁵⁹, que para nosotros, no es ni más ni menos que la huella de una acción minoritaria desde la óptica de este mundo mayoritario, “viejo y decadente”, se encuentra, como dijimos, muy atrás en la historia. Se trata, como vimos, de la antigua y siempre presente, reivindicación de una belleza intrínseca del sujeto, frente a la impostada del dinero y sus raíces se remontan a la reivindicación de la belleza de los colonizados frente a la de los colonizadores.

Recordemos que una minoría siempre es agente de una transformación, pero debe para ello, saltar su barrera identitaria y abrirse en un devenir minoritario. De esa manera, el tema de la belleza negra, es trascendido por la poética popular brasileña, en esta dimensión estética que se abre hacia nuevos conjuntos sociales, generando un “devenir negro” que traspasa las barreras de clase, los prejuicios étnicos y las normas y prejuicios morales y estéticos.

3.2 Sobre el sujeto del devenir

El subtítulo puede llamar a engaño: ya creemos haber fundamentado la sospecha de que el devenir no parte de ningún sujeto. Antes bien, el sujeto padece el devenir, de la misma forma que un organismo padece un virus, que inocular una información divergente respecto de su ser aunque, en este caso, en relación con su conciencia, su yo y su estructura funcional e identitaria. No obstante, también es probable que, a través del contagio del devenir, el humano experimente también una *simpatía* por el *agenciamiento colectivo* que lo provoca y una liberación respecto de las formas capturadas del *yo en las que permanecía alineado con el poder del centro*. Vale entonces la aclaración previa: el capítulo no supone que el sujeto realiza el devenir, sino más bien todo lo contrario: el devenir suscita un sujeto que tendrá que componerse como sujeto minoritario, del arrabal. Exponemos en consecuencia, la siguiente argumentación⁶⁰.

⁵⁹ La misma bossa nova utilizaba esta apariencia de imperfección en un devenir minoritario, como se observa de los comentarios de Caetano Veloso sobre el tema “desafinado” de Joao Gilberto afirmando, que además de necesitar un intérprete afinadísimo, el nuevo estilo constituía “una lección de cómo el samba puede estar entero, aún en sus formas más aparentemente descaracterizadas; un modo de, radicalizando el refinamiento, reencontrar la mano del primer negro pegando al cuero del primer tambor, en el nacimiento del samba...” (Veloso, 1999; 40)

⁶⁰ Ver diagrama 3

A diferencia de Marcuse, a quien atribuimos, entre otros, el mérito de efectuar algunas interesantes relaciones entre marxismo y psicoanálisis -como la búsqueda de recursos emancipadores en pulsiones eróticas y lúdicas-, no creemos que ninguna de las figuras de la conciencia – ni siquiera la *contraconciencia* por él postulada- se presenten como punto de partida para el *sujeto minoritario* que buscamos como *agente del devenir*.

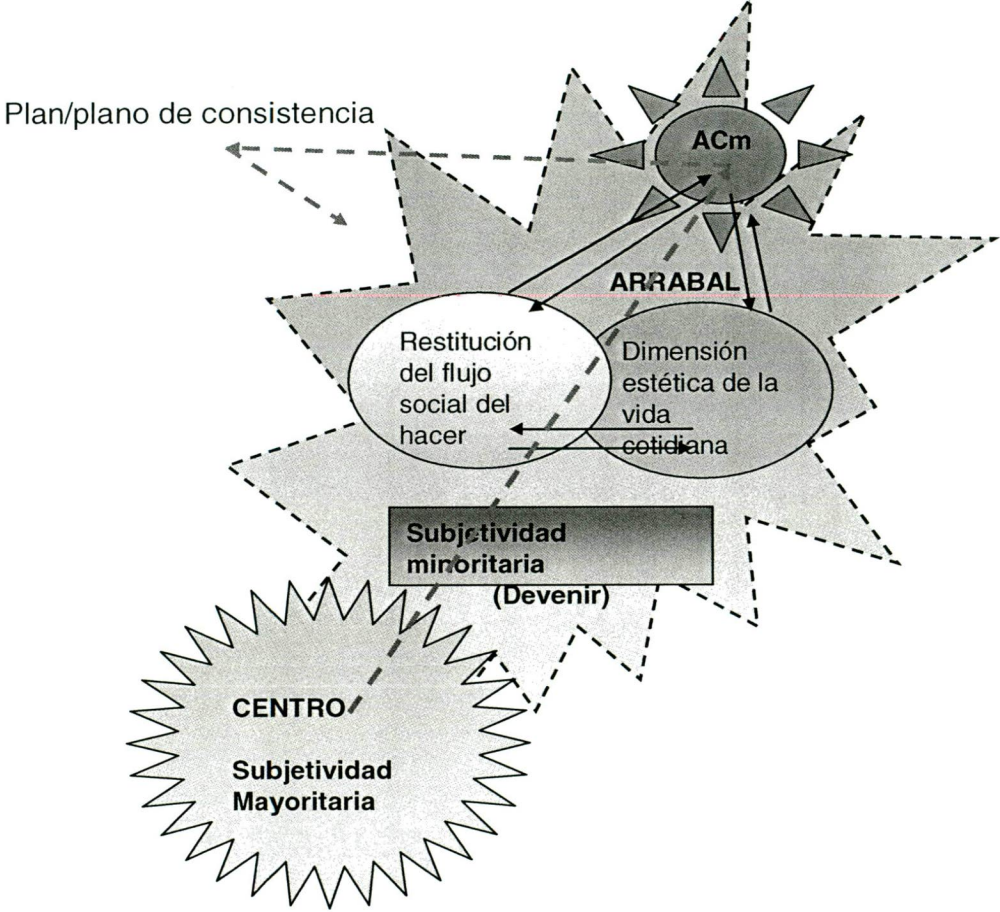


Diagrama 3

Esto ocurre por dos razones: por un lado, la sombra del Yo se encuentra capturando la conciencia a través de los variados recursos formativos del sistema. En este sentido se apela, desde la misma promoción social, la propaganda y la publicidad al *yo ideal* o redundancia narcisista en circuito cerrado. En forma semejante, el *ideal de yo*, como reproducción del constructo mayoritario al que respondemos en forma de programas funcionales con la reproducción del sistema, también resulta un efectivo aparato de captura.

Desde el psicoanálisis se deja sentado que el Yo individual -que constituye el foco de las apelaciones del sistema mayoritario, desde la publicidad, hasta la educación formal- “implica un lugar de desconocimiento en el que el sujeto se aliena, se enajena, transformándose en otro que es su imagen”. (Carbajal1984; p 89).

Por otro lado, tal como el materialismo histórico y el psicoanálisis han establecido, el sujeto no es sino el resultado de un contexto desarrollado a través de prácticas y discursos a través de los cuales es hablado el individuo (Braunstein, 2005).

Sin embargo, de acuerdo con lo que venimos comprobando a partir de la existencia de un rizoma minoritario en la música afrobrasileña (3.1.4), aún cuando no se presenten programas y organizaciones destinadas *conscientemente* hacia la emancipación social de las minorías, el sujeto minoritario y la restitución del flujo social del hacer son suscitados por la dimensión estética, que se transforma en el principal poder intrínseco del débil, la piedra de toque el arrabal, factor micropolítico de los excluidos. ¿Cuál es pues el sujeto de esta pragmática de resistencia? Acercarnos al mismo a través de una reflexión sobre algunos argumentos del psicoanálisis –como ciencia del sujeto- es la finalidad del presente acápite.

Como señalamos antes, la *dimensión estética de la vida cotidiana* es nuestra llave. Bajo su influjo todo se re-dimensiona en el contraste con un plan de consistencia más vasto que toda organización racional, instrumental y, por lo tanto, limitada bajo la forma de la reproducción de un orden dominante. Las jerarquías se relativizan, lo instituido se torna blando, todo lo fijo, capturado, fluye y deviene, el mismo sujeto se des-subjetiviza de sus aspectos centrípetos, yoicos e ideales, para ponerse a merced de una relación presente, contante y sonante.

Se trata del poder *de en-cantar el mundo*, de reconstituir nuevos tejidos y, por debajo de las corazas, exclusiones y escisiones que establece el poder, abrirle curso a la creatividad que se cuele entre los redundantes discursos dominantes. Postulamos pues la hipótesis de que la dimensión estética de la vida cotidiana, como fuerza intrínseca del débil y como actividad de una minoría, puede desencadenar un devenir minoritario que afecte al conjunto social. Según vimos en el acápite citado, ese devenir se constituye como micropolítica, cuando se desarrolla como rizoma y en consecuencia contagia y enciende afectos y simpatías, en un vasto arrabal minoritario que trasciende fronteras étnicas, de clase, religión, grupo social, etc.

Ahora nos toca aproximarnos al tipo de sujeto del que estamos hablando, cuando nos referimos al agente de este devenir minoritario que vemos reflejado, en nuestro estudio de caso, en la capoeira angola. Profundizando en la *docta ignorancia*⁶¹ del arrabal, del cual la capoeira constituye un campo fértil, queremos exponer nuestra colocación desde una frase que se atribuye a Vicente Ferreira Pastinha, uno de los maestros de capoeira angola y teóricos del saber popular, más activo y lúcidos del siglo XX. Dicen, que dijo el maestro:

“En la capoeira angola no se trata de saber mover el cuerpo, sino de dejarse mover por el alma”⁶².

Tratándose la capoeira, esencialmente, de una danza y una lucha, llama la atención su negativa a enfatizar los aspectos físicos y técnicos del movimiento y, en cambio, la formulación de ésta como algo pasivo, del orden de lo espiritual y de la relación. El no saber, la ausencia de un control consciente y la vinculación con aspectos relacionales inconscientes del capoeirista, son sin embargo constantes en la concepción de Pastinha que, enfatizando estos rasgos, afirmaba que:

⁶¹Recordemos el no saber de los místicos, en particular, de San Juan de la Cruz que explícitamente proclama: “Este saber no sabiendo/ es de tan alto poder./que los sabios arguyendo /jamás le pueden vencer;/ que no llega su saber/ a no entender entendiendo /toda ciencia trascendiendo”. Una vía por la cual se llega lógicamente a la negación del yo que, previamente se siente y se espera: “Vivo sin vivir en mí, y de tal manera espero, que muero porque no muero...” (S. J. De la Cruz, 1993; 21)

⁶²No podemos probar que esta frase, tomada de una página de internet, haya sido pronunciada efectivamente por Pastinha, pero en todo caso, represente cabalmente su estilo y cabe en el contexto desde el cual el maestro concebía el arte de la capoeira que, por demás, se trata esencialmente de danza y lucha, por lo que llama más la atención su negativa a fincar su quid en un saber técnico o corporal.

“La capoeira es un hábito cortés que creamos entre nosotros. No tiene principio ni método y su fin es inconcebible para el más sabio de los capoeiristas” Citado por Bola Sete, 2000;

En pocas palabras el maestro desarma a quienes, desde las trincheras del nacionalismo cultural o del mercantilismo deportivo, pretenden llevar agua a su molino con el tema de la capoeira.

Frente a aquellos que reclaman un saber, una elite o un sujeto protagonistas, una eficacia competitiva, un objeto identificable y susceptible de compra-venta, Pastinha indica que la capoeira es del orden de la cortesía, es decir, de la relación. Además, es “un hábito”, es decir, se refiere a una comunidad y a una herencia de costumbres y tradiciones... y lo que más nos atañe aquí: no consiste en un conocimiento... por lo menos, no un conocimiento que pueda reclamar un sabio, pues, se trata en todo caso de un saber “in-concebible”, in-conceptualizable.

Para situar esta reflexión, recurrimos a Jacques Lacan, quien tuvo el mérito de quitar al ego del centro de la conciencia y el conocimiento.

El sujeto del inconsciente significa que el sujeto está dividido, carenciado, incompleto. El inédito de Lacan fue presentar al sujeto como no completable ni por la historia, ni moral ni por el poder ni por el saber. El sujeto tal como lo diseña Lacan, indica que el saber no es patrimonio consciente del sujeto, que la percepción unificante no se forma en la captación que el sujeto no es unidad, que el sujeto no es yo. Presentar al sujeto como dividido y efecto del lenguaje es presentar una nueva forma de concebirlo. Es presentarlo como inacabado y dependiente de una estructura simbólica que lo constituye, es derrocarlo del centro. (Morales H, 1993; 329).

En primera instancia, esta visión nos permite nos permite dudar justamente de del saber del sujeto, ya que:

“La conciencia, como el sujeto, no es un ser, sino una operación marcada por el olvido y la repetición, empresa desesperada que alcanza siempre lo contrario de lo que se tiene en la mira y sobre todo cuando se enfrenta con el lenguaje. Digo “yo” o “esto” apuntando a una singularidad concreta y sólo alcanzo una universalidad abstracta⁶³...(Morales H, 1993; 104)

⁶³ Bertrand Ogilvie. Lacan. La formación del concepto de sujeto. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2000.

Prevenámonos pues al respecto. El sujeto y su correlato cartesiano, la conciencia, son sospechosos de captura. No obstante, algo sabe el que no sabe. Como vimos, ya San Juan de la Cruz, habló de la “docta ignorancia” y el mismo Pastinha afirmó un saber pasivo, más propio del alma que del Yo. Desde nuestra perspectiva capoeirista⁶⁴, sólo podemos contestar que pareciera haber diversos tipos de significantes, unos más redundantes, más referidos directamente a los usos del lenguaje mayoritarios y otros que mantienen, por decirlo así, su potencial abierto para suscitar el devenir. Este tipo de significantes *abiertos* son los propios de la dimensión estética, donde el orden simbólico aparece trastocado por relación presente con el *plano de consistencia*⁶⁵. Una relación cuyo síntoma es el goce, a través de una *conciencia* que no es la del orden sino, en muchos casos, la que aparece como filtración, subversión y transmutación del orden. Esa conciencia que suscita el arte que ha sido llamada a veces como: *contracultura* (Marcuse; 1980) *contraambiente* (Mc Luhan; 1969), otras como *puro sujeto cognoscente* (Shopenhauer, 1985) aparece, en sus connotaciones micropolíticas en nuestra categoría de *dimensión estética de la vida cotidiana*.

En este sentido, podemos decir, también, que el arrabal entero es, a través de su dimensión estética, un juego con este tipo de *significantes abiertos* para suscitar alternativas en los discursos. Alternativas que, postulamos aquí, tienen efectos corporales, relacionales y políticos.

Para argumentar, desde el mismo psicoanálisis, la existencia de estos significantes *abiertos* consideramos la discusión psicoanalítica sobre *el chiste* –eminente recurso de todo arrabal- como factor de producción de significado desde el inconsciente⁶⁶.

Lacan afirma que, a través de la metáfora y la metonimia⁶⁷ propias del chiste popular, se genera un espacio de producción de significantes en relación con el inconsciente,

⁶⁴ Por supuesto, no es nuestra intención entrar en una discusión “lacaniana”, en la que indiscutiblemente el sujeto resulta condicionado por el significante y es despojado de su condición cartesiana de centro de la razón, para ser devuelto “a su sujeción, determinada por el lenguaje” (Ogilvie, 2000;115).

⁶⁵ Lo que habitualmente llamamos realidad no es lo real sino que es efecto del orden significante y de las cristalizaciones que impone lo imaginario. Una introducción a Lacan. Por Eduardo Carbajal, Rinty Dángelo y Alberto Marchilli. Lugar Editorial, Buenos Aires, 1984

⁶⁶ Al respecto Lacan indica que “el chiste es la forma más brillante bajo la cual Freud indica la relación entre el inconsciente y el significante” (Carvajal, D’Angelo, Marchilli, 1988, 47).

⁶⁷ Metáfora como identificación que se produce al relacionar de forma literaria un objeto con otro, lo que producen juegos de desplazamiento y sustitución. Metonimia, como tropo que designa una cosa por otra

que nos parece sugestivamente autónomo en relación con los discursos redundantes del centro.

Por su relación con la verdad y su capacidad de “decir más de lo que habitualmente se puede decir... (el chiste) nos permite hablar de una palabra verdadera, puesto que hay producción de sentido que nos abre la dimensión propia del inconsciente”. (Carvajal, D’Angelo, Marchilli, 1988, 50).

Los significantes abiertos que tienen lugar tanto en el chiste como en la dimensión estética de la vida cotidiana, pertenecen al ámbito social y constituyen recursos frecuentes en las prácticas que estamos estudiando.

Gran parte de las canciones, los gestos, las mañas y mandingas tan apreciadas en la capoeira, entran en este campo que, para nosotros, se constituye como un arrabal - tensión, estilo, devenir y agenciamiento colectivo minoritario- en relación con los centros de poder.

Todo esto nos permite apoyar dos argumentaciones que no sabemos si sustentaría el mismo Lacan –que no conoció a Pastinha ni se internó en el mundo de la capoeira- : la primera es que el *Yo consciente*, la parte mayoritariamente reclamada como protagonista de la *historia oficial*, y también la primera capturada por los sistemas educativos como núcleo de la formación, tal vez sea la parte más falaz, relativa y superficial de un sujeto. Al respecto, Lacan llegó a decir que “el yo es la teología de la libre empresa” (Braunstein, 2005; 171). La segunda es que, en ese gran campo denominado *inconsciente* -el *alma* que según Pastinha mueve al capoeirista-, encontramos un factor del devenir⁶⁸, conformado no sólo por el sustrato lingüístico entrevistado por Lacan como estructura misma del *sujeto del inconsciente*, sino también por configuraciones ligadas a la cultura, costumbres y prácticas sociales –como entrevistaron los marxistas-, pasando por la compleja gama de sensaciones y percepciones que, aún innombradas, el cuerpo atesora como su inconcebible sabiduría. ¿Qué otro nombre podríamos darle a esta realidad, más allá de lo fenoménico que, el de plano de consistencia?.

relacionada con ella (muchas veces su efecto) lo cual genera producción de sentido en un efecto de concatenación, continuidad y continuación de la cadena de significantes. (Carvajal, D’Angelo, Marchilli, 1988, 54).

⁶⁸ Esto es lo que permite que Deleuze y Guattari afirmen, directamente que “Rizoma es producción de inconsciente” (2002; 22).

Este es pues el sustrato de nuestro sujeto minoritario, que, expresa una divergencia respecto de los discursos redundantes que cumple tres funciones fundamentales que atribuimos al campo del arrabal: su juego subversivo con los discursos redundantes, su carácter colectivo –o trasnindividual- y su efecto potencial, como una verdad que excede el marco de lo definible o conceptualizable.

Así el sujeto minoritario se constituye como núcleo, nudo, masa crítica del rizoma arrabalero ligado en simpatía y contagio no a una clase, ni a una identidad, sino a una minoría en tensión con un sistema mayoritario, que a su vez se constituye como agente del devenir minoritario cuando se abre en prácticas adoptadas por el conjunto social como horizontes alternativos a los usos y costumbres impuestos desde los centros de poder.

De esta forma, a través de las minorías como agentes y a las prácticas donde se involucran factores minoritarios, se constituye el rizoma de agenciamientos minoritarios que denominamos aquí arrabal, una de cuyas características es pues esta facultad de generar contagios y simpatías para abrirse a otros grupos y segmentos sociales a la vez que los abre, cuestionando su misma raíz, su identificación, su sujeción a parámetros cerrados en clases y grupos que constituyen la identidad yoica y su sistema de controles y jerarquías, todas vinculadas con una lógica de organización, subordinaciones y jerarquías.

Resumiendo: Cuando desde la capoeira se indica que su saber, del orden de la relación, vinculado con cierta facultad receptiva del alma, es “inconcebible para el más sabio”, lo que se subraya es que el individuo no es ni dueño, ni referencia para este saber, sino que, cuando mucho, lo recibe y lo pone en práctica, a través de la relación. A través de esa práctica y ese saber colectivos, se constituye el sujeto minoritario como parte del agenciamiento colectivo del arrabal, y ésto, a través de un proceso de formación que implica el adelgazamiento de su yo -como yo ideal e ideal de yo- y el sometimiento del individuo a las relaciones y prácticas del arrabal, donde se encuentra cifrado ese saber.

El sujeto minoritario pues, aquel que podemos desligar del yo y sus funciones de captura y desconocimiento, es un sujeto que se reconoce como una trama colectiva de afinidades.

“El núcleo esencial de la idea de una individualidad concreta se encuentra en el concepto de reciprocidad. Concreto es el ser singular que se encuentra inmerso en un proceso en que él , con su estar ahí y actuar, se encuentra “haciendo” a los otros, alterando u existencia, y ñeque, al mismo tiempo, se encuentra también dejándose hacer por ellos, asumiendo de un modo u otro los intentos de cambiarlo que provienen de ellos. Concreto es el individuo que está comprometido en una historia de interacciones en la que se constituye como tal”. (Bolívar Echeverría, 2001; 128)

Más allá, en su deconstrucción del papel del individuo, en su confrontación con un plano de consistencia irreductible, llegan los místicos. Citamos a Juan de la Cruz cuya *idea del saber del no saber*, se aproxima mucho a la inconcebibilidad y el dejarse mover por el alma, de Pastinha.

Esto es así porque el sujeto no adopta los compromisos a través de una suma de decisiones conscientes y racionalizadas, a semejanza del *pacto social* que pretendían los autores de la Ilustración. Este *compromiso con la historia*, por inmersión en la misma , se parece entonces, más bien, a un *contagio*, relacionado con cierta *simpatía*, es decir, con sintonías, interacciones, afinidades y padecimientos comunes.

Para determinar con precisión este vínculo simpático y de contagio, entre el sujeto y el agenciamiento colectivo del que recibe su carácter concreto, lo denominamos *afecto*. Distinguimos pues esta relación de la del deseo, que usualmente utilizan Deleuze y Guattari, como una forma de desvincularla de la *falta* y la *necesidad*, aunque concordamos con estos actores en que éstas dos capturas del deseo constituyen prácticas mayoritarias, que en sí, el deseo no tiene que transitar necesariamente, como veremos en el capítulo siguiente.

En conclusión, tenemos que el sujeto minoritario no constituye de forma alguna un punto de partida de saber del arrabal, ni significa un ente autónomo, ni menos, un centro o detentor de la conciencia, pero sí, designa el devenir de un humano que ha transitado un proceso de contagio en el que, relativizando su conciencia yoica, resulta afectado por el arrabal y subrayando factores relacionales, colectivos y estéticos, se constituye como parte –holística- del arrabal.

En este sentido debemos subrayar que el ser concreto de cada sujeto minoritario es individual en tanto núcleo divergente y poseedor de una muy particular sub-versión de lo colectivo. El dicho de Pastinha “cada cual es cada cual”, vale también para distinguir las características personales, a través de las cuales se expresa de forma peculiar un arrabal, una tradición y un estilo, sufriendo también transformaciones que son también necesarias al perpetuo movimiento del devenir. Al respecto ya habíamos visto esta necesidad cuando abordamos la dimensión estética (3.1.2) y la necesaria tensión que se establece entre el colectivo y el individuo, entre la tradición, su traducción a cada contexto y la variación necesaria⁶⁹; que constituye en sí una parte ineluctable del arrabal en su movimiento esencial. Vale aclarar también que esta tensión entre lo mayoritario y lo minoritario es permanente y no se resuelve sino con la muerte... en la que, presumiblemente, vence lo mayoritario, como en el famoso texto de Jorge Luis Borges.

“...Yo he de quedar en Borges, no en mí, si es que alguien soy. Pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros, o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él. Pasé de la mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y el infinito. Pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así, mi vida es una fuga. Todo lo pierdo y todo es del olvido o del otro. No sé quién de los dos escribe esta página”.

Para dar un ejemplo de esto último, aplicándolo a nuestro objeto de estudio: en la práctica de la capoeira en condiciones de lejanía respecto de su suelo natal, suele suceder que ciertos capoeiristas brasileños subrayan su discrepancia respecto de la adopción de modismos regionales o individuales que, según ellos, desvirtúan la esencia del arte. A partir de lo dicho, podemos comprender su reacción, pero también señalamos su error: todo agenciamiento colectivo tiende a su devenir y de ninguna manera puede ser capturado en una forma fija, menos aún, en nombre de una identidad o pureza. Obviamente, esto vale para aquellos capoeiristas que, en el extranjero, procuran aprender sinceramente su arte sumergiéndose en el devenir de su experiencia estética y no lo utilizan como mera reproducción folklórica u objeto de consumo. Los que pretenden *tener* el arte, de este modo o de cualquier otro, lo cosifican y esto es bien sabido por los verdaderos maestros, que toman precauciones para no hacerse objeto de captura a través del saber y para ello, ponen de por medio, precisamente, al plano de consistencia: todo un abismo de ‘docta ignorancia’: “Nadie

⁶⁹ “Traduttore, tradittore” (Traductor, traidor) dirían al respecto los copistas medievales.

es dueño de la cocada negra”, dicen y también, como Curió: “ yo tengo 56 años de practicar capoeira, y todavía no sé nada...”

3.2.1. El plan de consistencia como recurso del arrabal frente a la captura mayoritaria del sujeto a través de la relación carencia/consumo

La *pasiva actividad* de este sujeto minoritario -de la cual tenemos una prueba fehaciente en expresiones que, como el candomblé o la capoeira, nacieron propiamente en la esclavitud- contrasta con la apreciación crítica del marxismo y el mismo psicoanálisis, que no parecen encontrar respuestas teóricas para fundamentar la *aufhebung*⁷⁰ en medio de condiciones históricas y materiales desfavorables.

Nos queda entonces preguntarnos: ¿Cómo, desde esta actitud eminentemente pasiva, inacabada, inconsciente –de acuerdo con los parámetros conciencia del Yo-, invisibilizada y marginal del sujeto minoritario, es posible cualquier acción política? Al respecto, cientos de movimientos políticos encabezados por líderes carismáticos, iluminados, profetas, o enarbolando símbolos místicos y religiosos, podrían dar un testimonio concreto de la capacidad movilizadora de estos instrumentos que actúan no sobre un plan de organización definido, ni sobre una axiomática determinada, sino más bien, sobre el *sujeto del inconsciente y el plan de consistencia*.

Se trata de otro plano de acción y conciencia más vasto, acaso demasiado indeterminado para la ansiedad organizativa de un revolucionario que busca respuestas en la *concientización de las masas*, pero históricamente efectivo, a pesar de la poca importancia que le ha atribuido el pensamiento de *izquierda*, que casi invariablemente ha visto en estas expresiones “inconcebibles”, una sospechosa vinculación con ideologías retrógradas y apegos delirantes, vástagos extirpables de un arcaico culto a la personalidad o a un enfermizo afán mesiánico en las poblaciones poco o mal *formadas*.

⁷⁰ Palabra alemana que utiliza Marx para designar la superación de la enajenación causada por la cosificación del sujeto por la lógica del fetiche de la mercancía.

Sin embargo, esta fuerza que en el capítulo anterior atribuimos al afecto -como designamos al deseo liberado de la captura de la necesidad- es reconocible desde otras perspectivas teóricas:

“Nosotros decimos que el campo social está inmediatamente recorrido por el deseo, que es su producto históricamente determinado y que la libido no necesita ninguna mediación ni sublimación.... Sólo hay el deseo y lo social y nada más” (Deleuze y Guattari, 2002: 36)

Esta in-conciencia sólo se traduce como *falta* cuando se la relaciona con la conciencia del Yo, porque su esencia radica precisamente en no ser nada dirigido por el yo. Sin embargo, como vimos, en nuestro capítulo relacionado con la dimensión estética (3.1.1) constituye un saber que se vincula a lo que Schopenhauer (1985) denominaba *estado contemplativo*, que consiste básicamente en la humana capacidad de transformar la mirada subsumida en el principio de razón, para tornarnos *objetivos*, como *puros sujetos conscientes*. Desde nuestro particular punto de vista, en dejar nuestro Yo capturado para fluir, con el devenir minoritario, hacia un vasto plano de consistencia, donde, a falta de conceptos claros y distintos, acontece la relación directa, por definición intuitiva, gozosa y presente.

En esta condición radica su potencial liberador respecto de las determinaciones del principio de razón y también de la ansiedad narcisística e identificadora, unificadora, de la conciencia individual, es decir, del ego.

Tenemos entonces que, a pesar de que ciencia positiva sostiene que no hay nada más allá de la capacidad representadora de la razón, de esa in-conciencia in-determinada surge una inédita capacidad creadora, el juego y también, la fuente de todo afecto real, de toda relación íntima –a la vez individual y colectiva, y por ello-, profundamente transformadora.

Desde la lógica de las mayorías, podríamos decir que, tal como lo enunciamos, el sujeto minoritario encuentra en el vacío –al menos el vacío de parámetros mayoritarios- su potencial. Movimiento dirigido a un fin im-preciso, más que hacia objetivos determinados por la voluntad unificadora y clasificadora del ego. Tendencia que se ejerce como variación continua y fuga –más que como redundancia o variable constante en una

determinada rutina-, como radical apertura a lo inédito en cada cosa y momento, como capacidad de poetizar sobre cada instante y de dejarse permear por los afectos en cada paso.

Fuera del centro y la conciencia cerrada en la racionalidad, se establece el horizonte a la vez cultural, social y vital, del cuerpo y del goce. Esta plenitud del arrabal, esta potencialidad minoritaria, arrasa en su dinámica con todo escrúpulo.

"El ser objetivo del deseo es lo Real en sí mismo"⁷¹. No existe una forma de existencia particular que podamos llamar realidad psíquica. Como dice Marx, no existe carencia, existe pasión como 'ser objeto natural y sensible'. No es el deseo el que se apoya sobre las necesidades, sino al contrario, son las necesidades las que se derivan del deseo: son contraproductos en lo real que el deseo produce" (Deleuze y Guattari, 1974; 34.)

¿A qué se debe entonces la idea de la falta, de la carencia, de realidad ilusoria que acompaña al inconsciente y a las producciones del deseo?. Si esta carencia de la cual manan los fantasmas, no es propia del sujeto minoritario, entonces debe ser una trampa, un intento de captura. En este sentido hay que reconocer que, aunque la 'ciencia de la educación' ignora soberanamente este espacio del *sujeto del inconsciente*, sujeto minoritario e invisible de acuerdo con sus parámetros mayoritarios, existen otros factores morales, religiosos y publicitarios que sí ejercen una positiva influencia, conectando cuerpo, deseo y palabras.

Esta influencia tiene muchas veces la expresa función de detener el devenir minoritario, prevenir los encuentros y capturar en suma el sujeto del inconsciente para la reproducción del sistema mayoritario.

Como postula el pedagogo Peter Mc Laren;

'El capitalismo genera una dialéctica del deseo socialmente construida - una especie de economía libidinal- en la que la fantasía se pone en movimiento en busca del sustituto de una 'falta', esto es, para dar con un objeto material que reemplace a un objeto mítico que en realidad nos falta y que sentimos que necesitamos para completar nuestra subjetividad' (Mc Laren, 1994; 96)

⁷¹Cita de Deleuze y Guattari, *Antiedipo*, pag 34. "La admirable teoría sobre el deseo de Lacan creemos que tiene dos polos: uno con relación al 'pequeño objeto-a' que define el deseo por una producción real, superando toda idea de necesidad y también de fantasma; otro en relación al 'gran Otro' como significativo, que reintroduce una cierta idea de carencia. Podemos ver clamramente la oscilación entre estos dos polos en el artículo de Lecleire sobre 'La Réalité du desir'" (en *Sexualité Humaine*, Aubier, 1970).

Dicho de otro modo, la carencia y la necesidad provienen de una formación de la subjetividad mayoritaria:

“Es el arte de una clase dominante, práctica del vacío como economía de mercado: organizar la escasez, la carencia, en la abundancia de producción, hacer que todo el deseo recaiga en el gran miedo a carecer, hacer que el objeto dependa de una producción real que se supone exterior al deseo (las exigencias de la racionalidad), mientras que la producción del deseo pasa al fantasma (nada más que al fantasma). (Deleuze y Guattari, 1974; 35).

A través de esta diferenciación entre el deseo, expresión del sujeto minoritario, enraizada en su inconsciente y la necesidad, construida por los aparatos de captura mayoritarios, podemos entonces liberar el deseo de los prejuicios que pesaban sobre él concibiéndolo como fuente de una efectiva creatividad, pues:

“Si el deseo produce, produce lo real...El deseo no carece de nada, no carece de objeto. Es más bien el sujeto quien carece de deseo, o el deseo quien carece de sujeto fijo; no hay más sujeto fijo que por la represión...” (Deleuze y Guattari, 1974; 34).

Esta lógica permite concebir, en oposición al *sujeto fijo*, capturado por las mayorías, otro sujeto que se mueve hacia su potencialidad —el que no está fijo o fijado por los parámetros mayoritarios— en suma, del sujeto minoritario, que implica pues el goce del afecto —como deseo liberado— y, lo que es tanto o más importante para nosotros: la lógica del encuentro, de la proximidad, de la convivencia y de la relación, de donde proviene un horizonte de lo social no preformado desde los vínculos de la necesidad y la productividad. Un horizonte cotidianamente visible en la fiesta, en el rito, en la memoria, en la leyenda y el en-canto.

“Los revolucionarios, los artistas y los videntes se contentan con ser objetivos⁷², nada más que objetivos: saben que el deseo abraza a la vida con una potencia productiva, y la reproduce de una forma tan intensa que tiene pocas necesidades...” (Deleuze y Guattari, 1974; 34).

En este sentido, este sujeto móvil y minoritario genera también a partir de la relación, la posibilidad de desarrollar, atesorar y transmitir conocimiento a partir de la construcción de

⁷²En este caso, “objetivo” significa lo mismo que para Schopenhauer, una liberación respecto de los parámetros mayoritarios que captura al sujeto, vinculándolo con una perspectiva de conocimiento.

acuerdos, necesariamente participativa y social, política, en un sentido aristotélico del término.

Este deseo vuelto relación y práctica que denominamos aquí *afecto* y no la acumulación, son la clave de la relación didáctica del sujeto minoritario. La escucha y no la saturación, son su método. El asombro y no la redundancia son los síntomas de su evolución y las divergencias en el camino –*fracasos* en términos mayoritarios- pueden ser consideradas como verdaderas oportunidades de ahondar aún más su percepción que no parte de un objeto externo, sino de sí mismo, en su radical objetividad creadora.

Así, el psicólogo Rubem Alves poniendo en el foco de sus cuestiones, justamente las contradicciones de la enseñanza propugnada por el sistema mayoritario se pregunta por qué ningún técnico en educación jamás pensó en evaluar la alegría, el asombro o el afecto de los estudiantes.

En vez de ello, la educación transforma los cuerpos a través de lo que el psicólogo describe como un enorme hechizo:

“y los hechiceros fueron muchos: padres, madres, profesores, gurús, líderes políticos, libros, televisión. Mi cuerpo es un cuerpo hechizado porque aprendió las palabras que le dijeron y olvidó otras que ahora, permanecen mal...dichas⁷³” (Alves, 2001; 38)

En efecto, si el sujeto del inconsciente está ‘dividido, carenciado, incompleto y no es completable por la historia, el saber ni el poder’ (Morales, 1993; 341), esto no significa que sea inaccesible, pero sí que resulta imposible llevarlo de nuevo al centro sin desnaturalizarlo y convertirlo en un títere del yo cosificado. Esto es lo que propone el accionar de la propaganda y la publicidad, vínculos del sistema mayoritario con este sujeto del inconsciente que intentan vincularlo con estructuras significantes, simbólicas o imaginarias, que lo atan a la tarea de Sísifo, la imposible misión que postula el aparato de captura publicitario; la trampa del mercado en general: crear la falta y construir una ilusión ad hoc, ponerlo en la insensata misión del éxito y el consumo, como una forma de acceder al objeto del deseo.

⁷³ “Mal-ditas”, en portugués.

Por ello, las verdaderas fugas a este aparato de captura, tienen que ver no con la fortaleza de su ego⁷⁴, que como demostró Lacan, constituye un juego de espejos, fantasmas e ilusiones, ni con su adscripción o identificación con una determinada axiomática, sino con una liberación respecto de la lógica de la falta, aparato de captura mayoritario cuyas instituciones paradigmáticas son la publicidad y el marketing. En contraposición, se propone una didáctica sensible, activa, reflexiva y afectiva, que a través de la deconstrucción de esos parámetros –el olvido como diría Rubem Alves- y la conexión con el otro mundo del prójimo, del cuerpo y el goce, nos permita actuar en una pragmática permanente, es decir, en una atención constante a los afectos y relaciones que constituyen el itinerario de cada sujeto, de acuerdo con un devenir que no supone necesariamente ninguna adscripción forzosa, ni identificación, ni parámetros. No se refiere pues a una axiomática ni a un plan de organización, sino a lo que Deleuze y Guattari mencionan como *plano de consistencia*:

'Un constructivismo, un diagramatismo, actúa en cada caso mediante la determinación de las condiciones del problema, mediante las relaciones transversales de los problemas entre sí: se opone tanto a la automatización de los axiomas capitalistas como a la programación burocrática...' (Deleuze y Guattari, 2002;476).

Se trata de conectar, con-jugar, continuar, unir trazos materiales, sociales, comunitarios, de memoria: oponer todo un diagrama que utilice todas los instrumentos posibles, incluyendo los tecnológicos, en el horizonte del goce y del encuentro, de la dimensión estética y de la potencia de la poiesis, frente a los parámetros que nos anclan en la repetición burocrática o la reproducción de la axiomática mayoritaria.

Por eso, Rubem Alves (2001) postula para los maestros la tarea de: "romper el hechizo. Hacer olvidar, para hacer recordar..." Es así como, a contrapelo de la educación de los técnicos, postula otro tipo de aproximación al sujeto, donde es preciso, incluso, saber administrar el olvido, -de lo mayoritario-, inculcado a través de una educación que Paulo Freire (1983) denominaría *bancaria*, para despertar en el estudiante otro tipo de relaciones:

'A ese poder mágico por el cual la palabra despierta los mundos adormecidos se le da el nombre de educación. Educadores son todos aquellos que tienen ese poder. Es en

⁷⁴ Como proponen muchas escuelas pedagógicas y métodos de intervención centrados en la formación de líderes, fortalecimiento de sujetos a través de metodologías de organización que favorecen la reproducción de las lógicas de poder y exclusión que provienen del centro hegemónico.

el lugar donde la palabra hace el amor con el cuerpo donde comienzan los mundos...”
(Alves; 2001; 55)

Es en este sentido que Rubem Alves contrapone pues a la lógica de la productividad, la del juego:

“Felicidad es jugar. En el juego nos encontramos con aquello que amamos. En el juego el cuerpo hace el amor con objetos de su deseo.... Amar -a su vez- es jugar. No lleva a nada. Porque no es para llevar a nada, quien juega, ya llegó... La única finalidad del saber adulto es permitir que el niño que hay en nosotros continúe su juego”(Alves, 2001; 85).

Toda una concepción de la dimensión estética y los afectos -que constituyen tanto el arrabal como el sujeto minoritario-, que deberemos tener en cuenta cuando nos adentremos en el mundo de la capoeira cuyo fin último es, precisamente, el juego. Es esta relación con la realidad y con el prójimo en la que el sujeto minoritario abre el juego de la vida y se sostiene en esa tendencia hacia el devenir. Esta es pues su estilo, su sistema de variación continua, en el juego de la vida, en la vida del juego, en la fiesta, en el rito, en el lugar exacto donde el trabajo se libera de su yugo y se transforma en poiesis, creación, restitución del flujo social del hacer en el ejercicio de un *nos-otros inter-inventivo*.

Antes de sumergirnos completamente en nuestro objeto de estudio, la capoeira angola, como ejemplo cabal de las posibilidades y recursos de una resistencia minoritaria en un contexto periférico y marginado, esta capoeira que, de todos modos, de forma tácita, ha sido el sujeto omnipresente en estas reflexiones, queremos profundizar un poco en la posibilidad misma de que el arrabal, como estilo y agenciamiento minoritario, “se lleve puesto”, como parte integrante de un sujeto minoritario, que forma parte constitutiva de nuestro nos-otros, de la misma manera que también estamos constituidos por las prácticas capturadas por el capital, en una tensión, mayoritariamente impuesta que, como veremos en el próximo capítulo, indica nuestra permanente conflicto entre una identidad, como clase, y una des-identificación, como devenir y arrabal.

Intentaremos así fundamentar la categoría del *nos-otros* desde otro lugar, que no sea el de la mera crítica y la dialéctica -que han probado sus limitaciones en la historia reciente- ni tampoco el de la identidad a secas, incapaz de dilucidar la divergencia necesaria respecto del sujeto mayoritario. De los ejercicios críticos, dialécticos e

identitarios, podemos tomar la necesidad de la restitución del hacer social, y la valoración de las minorías, pero es a través del reconocimiento de las micropolíticas minoritarias, de la dimensión estética, presente en pragmáticas arrabaleras, donde podremos construir una mirada que valore su constante eficacia.

Se trata entonces de enfocar una mirada que nos permita observar desde otro lugar las relaciones y potencialidades que encontramos en el juego, la fiesta y el rito, en la dimensión estética cotidiana, prácticas descentradas en relación con la lógica de la productividad, el consumo y el mercado, minoritarias sin duda en nuestro actual régimen capitalista, pero dueñas aún de una capacidad efectiva para generar el devenir minoritario y la autonomía, como consta en las prácticas que durante siglos, mantuvieron los arrabales latinoamericanos en resistencia.

3.3. Superación de la ruptura del hacer social a través de la dimensión estética: relación vs. repetición

Aquello que se llama *arte* desde el dominio del capitalismo, constituye en buena parte, una labor condicionada por prácticas que, al igual que cualquier tarea productiva, está destinada a generar mercancías y ganancias, desarrollando formas de reproducir el poder mayoritario. Estos mecanismos han sido bien definidos por el marxismo, utilizando categorías como fetichización y cosificación de las relaciones, ruptura del hacer social y división entre propietarios de los medios de producción y sujetos que deben vender su fuerza de trabajo. En consecuencia, en el presente estudio, consideramos importante discutir en qué medida la actividad estética que postulamos como micropolítica del devenir, se contrapone con esa lógica de mercantilización y apunta en cambio a una restitución del hacer social, lo que consideramos constitutivo del arrabal. Para definir este *hacer social* recurrimos a John Holloway que lo vincula con el tema marxista del *fetichismo de la mercancía*.

“El hacer es, en otras palabras, la constitución material del nosotros, el entrelazar consciente e inconsciente, planificado y sin planificar de nuestras vidas a lo largo del tiempo. Este entrelazamiento de nuestras vidas, este hacer colectivo, implica, si se reconoce el flujo colectivo del hacer, un reconocimiento mutuo de cada uno de los otros como hacedor, como sujeto activo. Nuestro hacer individual recibe su validación social a partir de su reconocimiento como parte del flujo social”. (Holloway, 2002; 123)

El capitalismo, impuesto como sistema mayoritario, se fundamenta en la separación del hacer de lo hecho y la enajenación de los hacedores del producto de su trabajo que, como el trabajo mismo, adopta así el cariz de una mercancía más, sujeta a precio y compraventa. La consecuencia directa de estas prácticas es la ruptura del nosotros:

“una ruptura entre los hacedores y el hacer. Su hacer es transformado de activo en pasivo, en sufrido o ajeno. El hacer se convierte en trabajo enajenado” (Holloway, 2002, 134).

Así, la ruptura de lo colectivo deviene en una cosificación de las relaciones humanas, funcional con los criterios técnicos y mercadológicos de los discursos mayoritarios, y el trabajo capturado, se constituye como una negación de la dimensión estética, del goce y de la comunidad. Esta captura tiene relación directa con el atrapamiento del deseo en la lógica de la falta y la necesidad ya que un sujeto empleado, desconectado del hacer social e incapaz de disfrutar siquiera del producto de su trabajo no tiene otro vínculo con el placer que el consumo.

La resistencia a este estado de captura surge del propio sujeto minoritario, agazapado en el inconsciente de cada empleado. Pero depende del contagio con los agenciamientos colectivos minoritarios el que su tiempo libre sea o no recapturado a través de la lógica de la carencia y el consumo o liberado por su propio devenir centrífugo. Así, si el sistema de educación formal, cada vez más, a través de una *pedagogía de las capacidades* busca formatear mayoritariamente los sujetos, éstos oponen la micropolítica de los afectos a esa cosificación mayoritaria. La fiesta, el rito, las tribus pueden ser parte de su arrabal, que, como agenciamiento colectivo minoritario, se constituye a partir de esos flujos de afectos no capturados.

Sin embargo, no es prudente consagrar sin reservas a la actividad artística como una salida romántica a este estado de cosas. Como decíamos antes, la actividad estética, concebida como el arte occidental, no es una excepción en la fetichización de las relaciones realizada por el poder dominante, sino que, históricamente, tiende a legitimarla. Al respecto, resulta interesante verificar los correlatos que existen en general entre el hacer convertido en mercancía y la expresión de esta fractura de las relaciones en el arte occidental capturado por el sistema capitalista.

Desde un análisis contemporáneo, sin dejar una perspectiva marxista, Jaques Attali sostiene que el arte entra a partir del siglo XVII en prácticas que privilegian la representación, como espectáculo, al que se asiste en lugares específicos, donde la música se inscribe por primera vez como valor de uso de una mercancía:

“donde los intérpretes y actores son productores de un tipo especial, remunerados en metálico por los espectadores”, etapa que atribuye al “modo de organización primitiva del capitalismo” (Attali, 1995; 97).

Posteriormente, esta mercantilización se acentúa con el sistema que el mismo autor denomina de *la repetición*, que aparece con las grabaciones y su reproducción como mercancía y crea una relación solitaria del espectador con un objeto material. Attali asegura que esta configuración de la música responde –o prefigura- la producción en serie, repetitiva, de todas las relaciones sociales. Esta producción seriada, no sólo es la de la mercancía sino, como se visualiza en la nueva economía, también la del público y del mercado. Concluye así el fetiche presentado por todos los tipos de arte representativo, que mantenían la ideología del genio, el virtuoso y la obra maestra, los individuos artistas románticamente concebidos como sujetos excepcionales y la obra, como producto excelso del espíritu humano atemporal y esencialmente libre. Posteriormente, en la época de la repetición, se revela que:

“El intérprete no es más que un elemento de la calidad del conjunto; lo que cuenta es la pureza clínica de lo acústico... La nueva estética de la interpretación excluye el error, el titubeo, el ruido. Fija la obra fuera de la fiesta y del espectáculo y la reconstruye y la manipula formalmente con una perfección abstracta...” (Attali, 1995;157).

Actualmente, como sucede en la economía *posfordista* y *tercerizada*, la producción de la demanda genera el valor de uso a través de la posición de un producto musical en el *hit parade*. Esta clasificación no es, sin embargo, el resultado de las preferencias expresadas democráticamente por los consumidores, como insinúa el mito del librecambio. Antes bien;

“La clasificación depende de hecho, principalmente, por una parte de la presión de los productores de discos, impacientes por ver sus novedades abrirse paso en el mercado, sobre los programadores de las estaciones de radio y por otra, de los resultados reales de la venta...(Attali; 1995, 158)”

El autor comprende, por lo mismo que:

“La música conforma así un consumidor fascinado por su identificación con los otros, por la imagen del éxito y la felicidad... Los jóvenes ven ahí la expresión de sus rebeldías, el portador de sus sueños y de sus carencias, mientras que ella es de hecho canalización del imaginario, pedagogía del enclaustramiento general de las relaciones sociales en la mercancía”.

“Se consume para parecerse y no ya, como en la representación, para distinguirse. Lo que cuenta en lo sucesivo es la diferencia del grupo entero con lo que él mismo era la víspera, y no ya la diferencia dentro del grupo”

“La música en serie es pues un poderoso factor de integración de los consumos, de nivelación interclases, de homogeneización cultural. Se convierte en un factor de centralización, de normalización cultural y de desaparición de las culturas específicas. Más allá de eso, es un medio para hacer callar, un ejemplo concreto de mercancías que hablan en lugar de los hombres, de monólogo de las instituciones. Así, cierto uso del transistor hace callar a quienes saben cantar, el disco comprado o escuchado anestesia una parte del cuerpo y se almacena el espectáculo de juglares abstracto y demasiado a menudo insignificantes”(Attali, 1995; 178).

Attali concluye que este estado de cosas está en sintonía con las reglas del poder actual, que define como “tecnocracia”:

“la ausencia de sentido es la condición de la legitimidad del poder de una tecnocracia”(Attali, 1995;181)

Para nosotros, esta “ausencia de sentido” es producto de un sentido redundante, que raya en la repetición automática de una serie de pautas de comportamiento, eficacia, civilidad, belleza, etc, formadas todas en el molde de lo mayoritario, como reproducción del capital, impuesto como patrón mayoritario –axiología, parámetro, formador de subjetividad, objetivos y prácticas- por el poder hegemónico.

Extendiendo este fenómeno al conjunto de las prácticas sociales, John Holloway revisa en la historia del marxismo -vía Frankfurt- las categorías que diversos autores han utilizado para dar cuenta de matices y formas de la penetración del poder en distintas esferas de nuestra existencia (abarcando aspectos estéticos, relacionales, culturales y hasta eróticos). En este sentido *reificación* (Lukacs), *racionalidad instrumental* (Horkheimer), *unidimensionalidad* (Marcuse) *identidad* (Adorno) *disciplina* (Foucault) y nosotros agregamos *colonialidad* (Dussel, Quijano y otros) definen diversos aspectos de esta fetichización o captura del sujeto, su deseo y su devenir en los criterios hegemónicos.

Lo que se advierte cada vez con mayor claridad, es que la fetichización no es simplemente una negación de la subjetividad, es decir, una reducción del sujeto a objeto, sino una muy peculiar formación de subjetividad en la que se destituye al sujeto de algunas de sus capacidades y potencialidades, a la vez que se lo forma como individuo en una suma de parámetros y necesidades que son conformadas desde los centros de poder. Esta subjetividad que denominamos mayoritaria permanece cerrada en el circuito del yo individual, auto-referente, pero con metas externas, con su deseo capturado por el consumo, formulado en parámetros ideales del sistema hegemónico.

Sujeto al deseo, los fantasmas y la falta generados por un aparato de producción social de estas carencias, el yo se vuelca en la reproducción de fórmulas mayoritariamente postuladas como vías de desarrollo individual que, son en suma, parámetros para la reproducción del mismo sistema mayoritario. La formación, entendida como un todo que integra desde la moral hasta el *marketing*, desde el sistema carcelario y penal hasta la especialización académica, desde la religión hasta la familia, resulta entonces convergente con ese centro que postula eficiencia, funcionalidad, adecuación y desarrollo, en los parámetros determinados mayoritariamente.

Por ello no existe en este sistema una valoración de la dimensión estética en sí, como patrimonio de una comunidad. Desde la axiomática del capital, lo artístico sólo es valorado como productor de mercancías, de objetos deseables para el consumidor o bien como valor simbólico, asociado a la legitimación del orden establecido. En consecuencia, la dimensión estética tal como la describimos, centrada en la movilidad del sujeto y el hacer colectivo, reapropiado por el sujeto minoritario, es vista como una función superflua, vana, imperceptible o en el peor de los casos, subversiva para los valores mayoritarios.

Si debiéramos escoger algunos puntos de partida para definir la diferencia entre el arte visto como mercancía y por lo tanto, como reproducción de un sistema y nuestra concepción de la dimensión estética en la vida cotidiana, como devenir minoritario, subrayaríamos, como síntomas, esa invisibilidad, desprecio y/o antipatía de los sistemas mayoritarios y, como cualidades esenciales, su colocación centrífuga, arrabalera, enfocada en horizontes y potencialidades más allá de toda meta instituida,

funcionalidad o proyecto, en las fronteras del delirio y el misticismo, en la proximidad de la relación directa, sin intermediarios, en la restitución del flujo social del hacer a través del desvanecimiento de cualquier límite o parámetro mayoritarios.

Resulta interesante ver cómo algunos autores que no han abandonado el marxismo, como Marcuse (1980) a través de la dimensión estética; Kosik (1976) y el pedagogo Meszarós (1978), indican que para superar la *enajenación* a la que nos somete el capital, es necesario recuperar un *hacer liberado*, que sólo parece darse en espacios no capturados aún por el sistema productivo, donde aún se viva en el espíritu de la relación, a través de espíritu del juego, y la fiesta.

“Es obvio que cuando la actividad vital humana es sólo un medio para un fin, no se puede hablar de libertad, porque los poderes humanos que se manifiestan en esta clase de actividad están dominados por una necesidad exterior a ellos. Esta contradicción no se puede superar a no ser que el trabajo –que es un simple medio en las relaciones actuales- se convierta en un fin en sí mismo. En otras palabras: solamente si el trabajo se convierte en una necesidad interna para el hombre podremos referirnos al trabajo como una ‘actividad libre’... Puesto que el trabajo sólo es disfrute y por lo tanto autorrealización, como necesidad positiva, como necesidad interna, la realización humana es inseparable de la aparición de esta necesidad positiva”. (Meszarós, 1978; 174)

Creemos no forzar excesivamente la concepción general de Meszarós, ortodoxamente marxista, si relacionamos esta “necesidad positiva”, con nuestra categoría de sujeto minoritario y su relación con el *afecto*, como potencialidad hacia la cual debe apuntar el hacer que recupere “los poderes humanos”.

Esta actividad emancipada o autónoma adquiere en suma muchas características de que atribuimos a la dimensión estética: el gozo en el hacer, la recreación comunitaria de la obra y la expresión individual y colectiva a través de la misma. Todas ellas forman parte, como cualidades intrínsecas del sujeto, de las expresiones concebidas por diversos pueblos como resistencia cultural, según lo veremos más adelante, en abierta confrontación con otras características *capturadas* por el capital y consideradas por ello, aleatorias y *externas*.

Por ejemplo, Attali vislumbra la posibilidad de generar alternativas a la mercantilización musical en una reapropiación del ejercicio de la música y la composición como práctica de resistencia al sistema de la repetición.

“Las pequeñas orquestas de aficionados que tocan gratuitamente se multiplican. Así la música vuelve a ser una aventura cotidiana y un elemento de fiesta subversiva... La producción es composición colectiva, sin programa elaborado por anticipado e impuesto a los operadores y sin comercialización. Los grupos duran poco, se disuelven cuando los miembros se reinsertan en la vía repetitiva. Esta música crea una práctica nueva de la producción musical, una práctica cotidiana y subversiva” (Attali, 1995; 208)

“La música no se hace ya para ser representada ni almacenada, sino para ser una participación en un juego colectivo, una búsqueda permanente de comunicación inmediata, nueva, sin ritual y siempre inestable” (Attali, 1995; 209)

A pesar de todo, Attali, advierte sobre una nueva trampa:

“La de una falsa liberación mediante la distribución a cada quien de los instrumentos de su enajenación...” (Attali, 1995; 210)

Para eludir esa trampa, es preciso que la composición sostenga su valor relacional, como un reapropiación de la obra por el trabajador, y también, se entiende, como restitución de su carácter social.

“La composición no impide la comunicación. Cambia sus reglas. Hace de ella una creación colectiva y no ya el intercambio de mensajes codificados... Trabajo sobre sonidos, sin gramática, sin pensamiento directriz, pretexto para la fiesta, al reencuentro de los pensamientos, la composición deja de ser un conjunto central, inevitable monólogo, para convertirse en potencialidad real de relación” (Attali, 1995; 208).

Esta relación, es sobre todo, una relación de sujetos a través de sus sentidos y sus cuerpos

“Pero ya no se trata, en la composición, de marcar el cuerpo como en la representación, o de producirlo como en la repetición, sino de gozar por él. Es a eso a lo que tiende la relación. Cambio entre los cuerpos mediante su obra y no mediante objetos. Ahí está la subversión más fundamental aquí esbozada: no ya almacenar riquezas sino superarlas, tocar por el otro y para el otro, entrelazar los ruidos de los cuerpos, escuchar los ruidos de los otros a cambio de los propios y crear, en común, el código en el que se expresará la comunicación. Lo aleatorio se reúne entonces con el orden. Cuando dos personas se deciden a emplear su imaginario y su deseo, todo ruido es relación posible, orden futuro”. (Attali, 1995; 212).

Esta acepción de arte –en la cual cabe cómodamente la capoeira- tiene poco que ver con la que Occidente ha promulgado desde el Renacimiento, ligada a una concepción del individuo autónomo como creador y a una obra que se valora en función del reconocimiento que despierta en el círculo de entendidos.

La memoria compartida, el rito, la espiritualidad, la expresión social de afectos, cosmovisiones, memorias y su actualización en una relación presente con la comunidad, caracterizan esta acepción de lo estético, que no diverge mucho de las expresiones estéticas que diversas tradiciones culturales han atesorado durante siglos y que a falta de otro nombre, seguimos denominando *arte*. Al fin y al cabo, si tomamos como historia de la humanidad los 100 mil años que se cuentan desde la aparición de un ser hablante en el planeta, la modernidad constituye más una excepción que una norma en su pretensión de separar el individuo de su integración en un sistema religioso, estético, moral y político⁷⁵. Claro que esto no implica ponernos en el compromiso de retornar a lo que Attali denomina la red del sacrificio ritual, cosa prácticamente imposible, sino en inestables, siempre efímeras construcciones de sentido, oportunidades de gozo y de relaciones, encuentros que, excediendo los patrones mayoritarios de la repetición, se centran en los sujetos y en su nunca del todo olvidadas posibilidades de relación y proximidad.

La concepción del arte, como dimensión estética de la vida cotidiana y revaloración del flujo social del hacer en la relación y el devenir minoritario, proviene en nosotros de la capoeira angola y del reconocimiento del hacer social minoritario que implica. Su enunciación en términos académicos es a posteriori, y requiere una difícil abstracción de los términos, causas y categorías puestas en juego en esta práctica de resistencia minoritaria.

La hipótesis de nuestro trabajo, que retomaremos en el próximo capítulo con la construcción de nuestro objeto de estudio con el caso de la capoeira como devenir minoritario, es que la resistencia a la cosificación y la ruptura del hacer social y su

⁷⁵ Postular, como hace el neoliberalismo, que este ambiente colectivo es la negación de la democracia, nos lleva a la contradicción de defender como libertades a regímenes nacidos de la ocupación militar y el terror, como lo hace la política exterior estadounidense en relación con Oriente Medio.

expresión a través de la actividad estética, constituye una constante en la actividad de las minorías.

En este caso deseamos mostrar el ejemplo del pueblo tojolabal, como una patente reapropiación de su realidad por vía de la actividad estética que, más que restringirse a una profesión especializada, se extiende a lo largo de toda su vida cotidiana.

Al respecto, comenta Carlos Lenkersdorf (1999) que para los tojolabales lo bello, denominado en su lengua *tzamal*, significa a la vez “lo que nos habla de corazón a corazón y no a través de la vista desinteresada y objetiva” y también, “lo que nos sirve bien” (Lenkersdorf, 1999; 146) y lo hace porque a través de la dimensión estética es capaz de expresar lo que sienten los corazones y situarse en relación con la vida real, es decir una vida digna. Como ellos mismos explican:

“Nos vestimos de *tzamal* cuando nuestro corazón está alegre y contento. La ropa te muestra cómo siente nuestro corazón” (Lenkersdorf, 1999;145)

Así sucede tanto con la música, las danzas y las artesanías, como con las fiestas y en general, el modo de construir, de cocinar y hasta el modo de caminar. Según Carlos Lenkersdorf las artes son concebidas por los tojolabales de una forma que podría ser para nosotros un manifiesto y una exacta definición de lo que consideramos la dimensión estética de la vida cotidiana:

“Mediante las artes, el pueblo maya:

1. manifiesta lo que piensa el corazón
2. fortalece la comunidad de los participantes,
3. señala lo verdadero (tojol) de mujeres y hombres, de la comunidad (cósmica) y de la cosmovisión,
4. no ensalza lo extraordinario, sea de individuos creadores o solistas ni de obras artísticas, las artes están integradas en la comunidad intersubjetiva, esto es, manifiestan la democracia participativa de los tojolabales, el que prevalezca la comunidad no impide el desarrollo del individuo creador, sino que lo anima para aportar a la comunidad.
5. señala que las artes no representan una esfera apartada y autónoma, sino que están incorporadas en la comunidad cósmica tojolabal donde se reúnen los varios aspectos de la realidad: lo social, lo religioso y lo simbólico, lo natural, la vida exigente del trabajo, lo pedagógico y lo político.” (Lenkersdorf, 1999, 166).

Obviamente el ejemplo no nos permite ir más allá de comprobar la eficacia de la dimensión estética en el contexto de una minoría. A diferencia de nuestros suburbios

urbanos, los tojolabales conforman aún un pueblo originario. Como minoría, advierten con claridad la importancia de consolidar, de forma autoconsciente, su común-unidad, de modo que la relación, el nos-otros, constituye un factor de cohesión interna -e intrínseca- y a la vez un instrumento de divergencia frente a la *objetividad* manipuladora del mundo capitalista.

Este no es el caso de los que habitamos las periferias urbanas de nuestra América Latina, con nuestra identidad capturada en la forma tantas veces manipulada de los nacionalismos y víctimas de secuencias de marginaciones que nos van relegando en una larga cadena de periferias. Carecemos de tradiciones que nos permitan esgrimir las como diferencias de minorías, por lo que debemos en consecuencia componer nuestra divergencia, como devenir minoritario y arrabal respecto del centro mayoritario. En este sentido minoritario y no subrayando su carácter identitario es que cabe retomar el tema de las *tribus urbanas* a las que se refiere, por ejemplo, Michel Maffesoli (2004).

Más allá de los sueños de la razón, habiendo ya reconocido la falacia del progreso lineal y el mito de la objetividad científica, nos colocamos fuera de las utopías que urdió, a veces con inocencia y otras con flagrante afán colonial, la Modernidad, pero también, asumimos nuestra quizá irreversible condición de sujetos responsables y únicos, en cuanto individuos escindidos de la herencia cultural y humana que constituye la memoria social de cada sujeto, con historias y cuerpos que, aunque diferentes, continúan siendo capaces de expresar una socialidad concebida al menos como experiencia de una carencia.

La dimensión estética posible en nuestra realidad actual aún atesora entonces momentos de plenitud y ciertamente acerca mentes y corazones, pero no surge de la común-unidad, sino a priori, del conflicto de nuestra socialidad escindida. Es explicable entonces que evoque saudades y nostalgias, la vivencia de sentirnos fragmentos, el reconocimiento de nuestra incompletud como partes de una totalidad primigenia o utópica, en un grito que expresa la carencia y la tensión esencial que nos constituye como nos-otros. Una identidad que lleva en sí el germen de su escisión y reconoce desde allí su carácter incompleto y también su potencialidad. Desde allí suscribimos la nostálgica sentencia de Attali cuando afirma que:

“La verdadera música revolucionaria no es aquella que dice la revolución, sino la que habla de ella como de una carencia”. (Attali, 1995; 217).

Todo un punto de partida para hablar de lo que sea la resistencia para estos arrabales que, más allá del mito burgués y los vagos apelativos utópicos, deben necesariamente partir de este concreto sustrato de sujetos fragmentados, unidos sólo por el deseo de ir más allá de las prescripciones y parámetros que cotidianamente reproducen su aislamiento, su enclaustramiento en meras funciones, engranajes de un sistema cada vez más vasto e impersonal, cuyo sentido ha dejado hace mucho de pertenecer al ámbito humano, de una cultura viva.

En este sentido, la *carencia* de la que habla Attali, no es la misma que menciona Peter Mc Laren en el capítulo anterior y que, a través de un aparato publicitario de captura, es conducida hacia el consumo y la insatisfacción permanentes. Aquí, la falta puede ser asociada con la ausencia de las condiciones históricas favorables o bien, de un proyecto que, en esas condiciones, justifique o aliente una esperanza cierta. En este sentido la manifestación de esa carencia es equivalente a la que provoca la nostalgia de una patria, evoca un más allá de los parámetros existentes que se resuelve en el plan de consistencia (2.4), más allá de todo esfuerzo organizacional, a través de una pragmática cotidiana, en sintonía con la dimensión estética de lo cotidiano.

Capítulo 4: Capoeira angola como micropolítica de resistencia cultural

“Capoeira: ansia de libertad en mandinga de esclavo”
Mestre Pastinha



Mestre Pastinha

Hablamos ya de la dimensión estética de la vida cotidiana, del sujeto minoritario y de la relación que reestablece el flujo del hacer social en el arrabal, como factores de resistencia ejercidos como pragmáticas minoritarias. Todas ellas entran en tensión con un sistema formativo de subjetividad muy amplio, que abarca desde la escuela hasta la religión, e incluye las prácticas mercantiles, la institución familiar, los premios y castigos relacionados con el empleo, la publicidad, las diversas estratificaciones de clases y jerarquías que implican accesos, pertenencias y exclusiones a determinados grupos.

Nuestra lectura de esa situación es que estos últimos *aparatos de captura mayoritarios*, asociados con el centro dominante, *mayoritario*, intentan detener tendencias minoritarias que se conjugan frente a ellos como una micropolítica de resistencia. Estas tendencias minoritarias se presentan como expresiones culturales, vinculadas a prácticas relacionadas con el hacer cotidiano de las minorías, que se constituyen como devenir cuando abren sus candados identitarios para servir como agentes minoritarios.

Esa actividad es lo que denominamos *micropolítica* y se conjuga como un arrabal respecto del centro, dando lugar a una pragmática que, aunque en principio no responda a proyectos ni organización definidos, ni presente reivindicaciones políticas de forma explícita, posee un efecto de resistencia. Este efecto se hace evidente en los factores minoritarios que se ponen en juego (ver capítulo 3) y en las conexiones que, a través de simpatías y contagios relacionan diversas actividades en tensión respecto del centro, provocando una apertura hacia modos de vida alternativos. Esto es lo que pretendemos constatar a través de nuestro estudio de caso, centrado en la expresión cultural afrobrasileña denominada *capoeira angola*.

Obviamente cualquier expresión cultural concreta, en su complejidad histórica, social y económica, presenta una serie de rasgos y matices específicos cuyo estudio excedería en mucho los propósitos del presente trabajo. Aquí pues, nos limitaremos a observar a la capoeira desde el encuadre teórico establecido en los capítulos precedentes, advirtiendo las consonancias y diferencias entre nuestras categorías y aquellas que la capoeira, en su propio arrabal, ha gestado para nombrar ciertos aspectos de su práctica que pueden ser relacionados con lo que denominamos *micropolíticas*.

Si exponemos a continuación algunos rasgos históricos y sociales es porque, no obstante lo anterior, éstos nos permiten poner en contexto nuestra particular perspectiva respecto de la capoeira, permitiéndonos advertir su devenir, de expresión cultural de la minoría afrobrasileña, a práctica minoritaria y parte de un arrabal que afecta a toda la sociedad.

Con los escasos medios que el afán de impunidad de los protagonistas y su poder casi omnímodo de quemar vestigios y alterar rastros y pruebas, dejó al alcance de los historiadores, éstos calculan que en dos siglos de comercio de esclavos, desde 1650 hasta 1888, cuando se abolió la práctica, alrededor de 4 millones de africanos fueron embarcados en Angola, Congo y otras naciones africanas para ser transportados en sótanos de navíos y después vendidos como mercadería en Brasil⁷⁶.

Las condiciones de esos viajes eran, como sabemos, infrahumanas, tanto que era frecuente que un 20 % del pasaje no sobreviviera a las enfermedades y los malos tratos. Ya en suelo americano, continuaba el suplicio de trabajos forzados, amenazas y castigos.

El 13 de mayo de 1888, obligado por presiones internacionales, ya que todos los demás países europeos habían abolido la esclavitud, Portugal tuvo que sumarse a la medida, pero la situación de marginación y exclusión social de esa población continuó siendo una constante para los negros.

Sustancialmente, la herencia de marginación del negro no acaba con la abolición de la esclavitud y más bien, se extiende a toda una amplia clase social pues, a través de la industrialización, la minoría negra y mulata se incorpora a la mano de obra que debe vender su fuerza de trabajo para reproducir un sistema que los explota. Así, Clóvis Moura reflexiona sobre el censo de 1980:

...” Se repite en 1980 el mismo hecho que Florestán Fernández registra al analizar una estadística de 1893, donde ningún negro aparece como capitalista. En 1980 apenas un 0.4 de los negros aparecen como empleadores. Esto demuestra cómo los mecanismos de inmovilidad social funcionan eficientemente en Brasil a través de una estrategia centenaria, para impedir que el negro ascienda

⁷⁶ Angola e Brasil nas rotas do Atlântico Sul, Selma Pantoja José Flavio sombra Saraiva, Bertrand Brasil, 1999.

significativamente en la estructura ocupacional y en otros indicadores de movilidad social...(Moura, 1988; 75)

Como contrapartida, Clóvis Moura reconoce la acción dignificante de diversas actividades, específicas que reúnen a los negros en torno a su cultura:

"Sabemos que en la sociedad de clases que se formó en Brasil, el negro está, de forma mayoritaria en las más bajas camadas de empleo, sociales y culturales. Su status básico por lo tanto es minusvalorado. Sin embargo, en el candomblé, en sus asociaciones recreativas, culturales, deportivas, etc. sus miembros adquieren un status específico, muy diverso del que poseen en la sociedad de clases.

" Dejan de ser cargador, aprendiz de obrero, costurera, estibador, empleada doméstica, vendedor ambulante o desempleado para jerarquizarse de acuerdo con el sistema de valores simbólicos del candomblé o de otros grupos específicos. Y es justamente la importancia *del mundo simbólico de esos grupos lo que consigue hacer que los negros procuren, si no una fuga, una reelaboración, a través de ellos, del significado de la sociedad que los discrimina*" (Moura, 1988; 121)

Así, a través de ciertas prácticas populares específicas dentro del ámbito de la religión como el candomblé o del arte, como la capoeira o el samba, los negros orientan los recursos de la espiritualidad y la sensibilidad, el juego con las formas y la percepción, los mitos, los símbolos y la expresión hacia un fin comunitario a la vez social, cultural y político. Clóvis Moura recoge en este sentido "la importancia del mundo simbólico de esos grupos", en función de una "reelaboración... del significado de la sociedad que los discrimina". Desde aquí sostenemos que ese mundo no es tan sólo simbólico y que esa reelaboración se constituye a partir de prácticas que remodelan el mundo cotidiano de las minorías. A partir de ellas se trastocan sentidos, jerarquías, dignidades, relaciones. Y más allá de eso: la dimensión estética que implica este mundo reelaborado, conlleva una fuente de nutrición espiritual y, como vimos anteriormente en temas claves, como los recursos de captura del dinero y la belleza, una fuente alternativa de goce y dignidad para la minoría. Estos son los fenómenos que analizaremos en nuestro estudio de caso, como parte de esta micropolítica de resistencia.

La minoría negra, sin embargo, en contacto con una más vasta clase social de excluidos y marginados, no se cierra en sí misma y a través de una herencia de factores minoritarios, generados en resistencia contra la esclavitud, se desarrolla como el agente de un amplio arrabal que trasciende sus límites y su identidad. Su danza, sus

cantos, sus colores, su cocina, su sensualidad, desbordan fronteras de etnia, cultura y condición social, filtrando su virus divergente en toda la sociedad brasileña. Así, esta resistencia cultural de la minoría negra se torna una tendencia minoritaria y esa “reelaboración simbólica del mundo” de la que hablaba Clovis Moura, se constituye como un arrabal, es decir, como analizaremos a continuación, un proceso de formación de subjetividad minoritaria, en una relación de devenir y fuga respecto del sistema dominante.

4.1. La capoeira como objeto de estudio en torno a los factores minoritarios

Aquí dejamos pues, la historia y la sociología, para ahondar en esta capacidad del arrabal afrobrasileño para transformar su mundo de vida a partir de una pragmática centrada en la dimensión estética. Este será nuestro punto de partida para verificar cómo la práctica de la capoeira angola burla aparatos de captura o se alía a otros agenciamientos afines, en este arrabal de factores minoritarios en tensión con el poder dominante.

En este sentido, intentaremos mostrar las peculiaridades que, dentro de la capoeira angola, adoptan los siguientes factores minoritarios:

1) Dimensión estética como factor minoritario incluido en prácticas concretas de la capoeira como la roda y el maestro/agente y también, como variación continua que, a través de su capacidad de movilización del sujeto, permite trascender los parámetros mayoritarios (4.2.) Ya advertimos en 3 las funciones de este factor que a nuestro juicio dispara, determina y en cierto sentido, contiene a los demás. En esa oportunidad advertimos sus funciones como: apertura hacia el arrabal (3.3.1), generador de autoconciencia y movimiento de la subjetividad (3.2.) y también, en el caso específico del arrabal afrobrasileño (3.2.2.), su relación, por contagio y simpatía, con un rizoma de agenciamientos que tiende a extenderse más allá de las fronteras de la minoría, como red del arrabal.

En este sentido, en nuestro estudio de caso analizaremos prácticas y discursos de los maestros (4.2.1 y 4.2.2.), que conforman la misma pedagogía de la capoeira, en relación con la dimensión estética, y en abierta divergencia respecto de los intentos de

capturar la práctica en acepciones mayoritarias como deporte o técnica de ataque y defensa.

2) Rizoma y arrabal, en la conexión de la capoeira con otras construcciones sociales, que, como en el caso del malandro, (4.3.) permiten un pasaje de la identidad de una minoría, a un devenir minoritario. Las características de las prácticas, costumbres y creencias relacionados con la capoeira presentan en sí una potencialidad de fuga y devenir respecto de los aparatos de captura mayoritarios. Podremos apreciar esto tanto en las estrategias de los maestros como en el *mito del malandro* -con sus peculiares características como “estrategia del débil, y poder intrínseco de los desposeídos”-. Veremos por qué ambos pueden ser considerados agentes de un devenir minoritario que trasciende clases, identidades y épocas. Rizoma y sujeto minoritario quedan comprendidos en nuestra categoría de arrabal, que implica tanto una red de prácticas, costumbres y creencias como un estilo propio –personal y colectivo a la vez-, en sintonía con la capoeira.

3) La dimensión colectiva del sujeto minoritario, percibido como una construcción social: el énfasis colectivo en el que se practica este arte se observa como un tercer gran factor que brinda a la capoeira no sólo su potencialidad rizomática, sino toda una colocación minoritaria del sujeto que ya advertimos como factor minoritario en 3.3. Fundada sobre este mismo sujeto minoritario, la dimensión colectiva constituye, como vimos en 3.3.1. un factor minoritario como superación de la ruptura del hacer social, lo que en la capoeira angola se presenta de una forma definida: privilegiando la relación y la participación directa contra las acepciones del arte definidas -a la manera del juego establecido por el sistema de la representación o del mercado-, a partir del público o del espectador pasivo. Esto se pone otra vez de manifiesto en la relación maestro alumno, en la roda,(4.3.2) como reunión intersubjetiva de la comunidad y en ciertos aspectos particularmente reveladores, como la relación de la capoeira, danza y lucha a la vez, con la violencia (4.3.3).

4)Sujeto minoritario y autoconciencia. (4.4.1) Esta última aparece como un factor más de este devenir⁷⁷. Hubo un tiempo en que la capoeira fue sólo un baile de negros. Para evitar ser algo más que eso –o más bien, para preservar, ni más ni menos, lo que eso

⁷⁷ Ante la ilustrada tentación de anteponer la conciencia a la práctica, aclaramos que lo que denominamos autoconciencia es más bien una consecuencia de la pragmática de resistencia que una causa de ella y que, aunque le proporciona interesantes perspectivas al devenir, también la torna peligrosamente visible y expuesta a la captura.

significa- aún muchos capoeiristas, cuando se les pregunta qué hacen, responden que se trata de un “simple juego”. Pero también afirman, como Pastinha, que la capoeira es “ansia de libertad, en mandinga de esclavo”. Precisamente, en virtud de esa invisible potencia, la capoeira se fue dotando de un discurso apropiado, tomando para ello diversos recursos de su ámbito arrabalero: desde el misticismo del candomblé, hasta los poderes intrínsecos del mito del malandro (ver diagrama 4). A través de estos recursos y narraciones, los capoeiristas se convierten en personajes de sí mismos y su mandinga, y su ansia, transformadas en consignas, historias, mitos y expresiones literarias, se ponen al alcance de muchos otros que también sentían sobre sí los signos de opresión y exclusión que, crudamente, sufrieron los esclavos. La autoconciencia, vista de esta forma, constituye también una forma de contagio del arrabal.

Pero, no debemos olvidar –porque los angoleiros no lo hacen- que mucho antes de esos cuentos, en sus corporales e inocentes orígenes, la danza, el baile, la música, en su armonía, en su tensión, en su goce, en su relación malandra con todo un arrabal de encantos y voluntades divergentes y anómalas, constituían ya una resistencia eficaz contra un sistema opresivo ligado a valores dominantes: el lucro, la productividad, el consumo, la historia, la identidad, las bellas artes, el blanco, educado y europeo, sistema de estratificación social.

La *autoconciencia* –el *auto* implica entonces una conciencia que parte, como poder intrínseco, de un sujeto descentrado (el sujeto minoritario, colectivo, denominado por Lacan, *del inconsciente*), en relación con la dimensión estética de la vida cotidiana y el flujo social del hacer- constituye así una perspectiva para comprender, entre otras cosas, la historia, la enseñanza, la importancia de la relación en las prácticas didácticas y el desarrollo de prácticas minoritarias, en relación con los factores previamente mencionados. En este sentido, la autoconciencia se constituye también como resultado de una serie de prácticas, relaciones y afinidades colectivas, más que una función del Yo individual (ver capítulo 3.3).

De esta forma, los factores minoritarios -provenientes de la teorización de los capítulos precedentes (1.2 y 3)-, constituyen un marco de comprensión, reflexión y colocación teórica, en relación con las categorías específicas de la capoeira angola.

Quizás no esté de más subrayar que estos factores no se dan de forma separada sino en esta disección teórica y que, por ejemplo, la dimensión estética, permanece

implícita en la formación del sujeto minoritario y, éste a su vez, en su carácter colectivo como agente, permite que esa dimensión adquiriera su carácter transformador, en la restitución del hacer social.

No obstante, como formas abstractas, estas categorías van a irnos guiando en nuestra búsqueda, de la misma forma en que, previamente, tal como se expone en los capítulos precedentes, los contenidos históricos concretos -en forma de discursos y prácticas del arrabal- nos han proporcionado, no sólo la materia de la cual extraer esas categorías sobre las cuales fundamos nuestra concepción de los factores minoritarios, sino también, categorías específicas que, desde un saber propio del arrabal, nos permitieron una mejor captación de sus dinámicas, sentidos y relaciones. En este sentido, culminaremos el capítulo con unas conclusiones preliminares, que permitan extraer todas las relaciones posibles de nuestro objeto de estudio con lo que denominamos “micropolíticas de resistencia” (4.5.).

4.2.La dimensión estética y la minoría agente, como factores de fuga respecto de capturas mayoritarias

Una buena forma de mostrar en acción un agenciamiento minoritario es la de advertirlo en su tensión con el sistema dominante, tanto más si esta tensión divide en dos a la misma práctica, como ha sucedido en la capoeira.

En nuestro caso, intentamos mostrar cómo la toma de partido por una dimensión estética arraigada en la minoría afroamericana, suscitó en la *capoeira angola* un devenir minoritario. Por otro lado, otro tipo de capoeira, denominada *regional*, fue parcialmente asimilada a prácticas deportivas afines con las perspectivas mayoritarias. De esta confrontación, que ha sido tan instructiva para los capoeiristas como para esta perspectiva teórica, surgen importantes lecciones acerca de los factores minoritarios y la situación de los agenciamientos minoritarios, respecto de las minorías agentes.

En el marco social y cultural de establecimiento de las burguesías mercantiles e industriales que caracterizaron a América Latina en los primeras décadas del siglo XX, los capoeiristas reconocen en general las figuras de los maestros Vicente Ferreira Pastinha (1889-1981) y Manoel dos Reis Machado (mestre Bimba) (1900-1974) como

los artífices de dos diversos sistemas de enseñanza que condensaron dos formas de la práctica de la capoeira, denominados, de allí en más, *angola* y *regional*. Antes de ellos, la capoeira como dicen los maestros, era enseñada sólo “en el fondo de los patios”⁷⁸, no constituía una profesión para quien la enseñaba y la practicaba y, en muchos casos, era vista desde lo mayoritario como una expresión cercana a los vicios y perversiones de las periferias, a la vez primitiva y peligrosa, es decir, carente de valor y potencialmente lesiva del orden, en su vinculación con bandas de forajidos, conocidas como *maltsas*, que especialmente en Río de Janeiro, se comportaban agresivamente y motivaron que el *Código Penal de 1890* en su *decreto de ley 487* prohibiera toda manifestación pública de la capoeira⁷⁹.

Pastinha y Bimba, cada uno por su lado, aliándose a distintos estratos sociales y desde argumentos y prácticas diferentes, intentaron ambos una reivindicación de la capoeira, apoyada en un contexto en el que Brasil constituía su imagen como nación culturalmente autónoma a través de gobiernos nacionalistas como el de Getulio Vargas (1934-1945 y 1950-1954).

Consideramos los estilos de cada uno como dos estrategias de resistencia de una expresión del arrabal, que juegan –y la noción de juego y artimaña, como veremos, es central en la capoeira-, con actitudes diferentes en relación con un discurso hegemónico que a su vez se encuentra ,coyunturalmente, constituyendo un carácter identitario de Brasil como Estado Nación.

Para Néstor Capoeira, maestro de capoeira y doctor en comunicación por la Universidad de la Universidad Federal de Río de Janeiro, este momento de desarrollo de la capoeira coincide con la gran expansión de los medios de comunicación, que refuerzan los discursos mayoritarios y hacen que toda la cultura pase a resonar a través de ellos:

“La generación de Bimba y Pastinha desarrolló y afirmó el juego de capoeira con su ‘fundamento’, sus reglas no escritas y flexibles, semejantes a las reglas de vivir en un *malandrage* sano (sic), con amplia visión de la vida, del hombre y

⁷⁸ “No fundo do quintal”, según palabras de Mestre Curió.

⁷⁹ El mencionado decreto prohíbe, entre otras manifestaciones impropias: “hacer en las calles y plazas públicas ejercicio de agilidad y destreza corporal conocidas por la denominación de capoeiragem.... Implica pena de prisión de 2 a 6 meses... y si hay reincidencia, reclusión por 3 años en Colonias o Presidios Militares en el Frontera” (Passos da Silva, 2003; 62)

el universo. La generación siguiente nacida por 1930, accedió a otra época, la capoeira enseñada en las academias, la disputa de alumnos y del apoyo de los órganos oficiales del turismo. Pero el 'fundamento' del juego, esa visión amplia de la vida todavía estaba presente. A los chavos más jóvenes, nacidos alrededor de los 40 y 50, el golpe les pegó en medio de la cabeza... fue la televisión, la propaganda y el consumo los que llenaron su cabeza.... (Se trataba entonces de) 'modernizar' la capoeira, transformarla en una cosa 'seria' y que diese estatus. Imponerle reglas, transformarla en una competición deportiva y suprema gloria: patrocinada y dirigida por 'grandes personajes', transformarla en 'deporte nacional', bajo el aplauso de generales y coroneles, de políticos obesos y corrompidos y de viejas esclerosadas.

"En fin, en la cabeza de la generación que nació por 1945, lo mejor era que la capoeira tuviese muchas reglas, mucha burocracia, mucha seriedad, ningún sabor, ningún sentimiento de juego. Todo esto hecho con la mejor de las intenciones.... o (para ser más honesto) con la esperanza de ganar más plata. Para la mayoría de estos capoeiristas (generación de la cual formo parte) existía una curiosa e ingenua mezcla de buena intención y ganas de ascender a mayores niveles sociales a través de la capoeira.... todo temperado con bastante astucia (e ignorancia del momento que vivía el mundo).

"Masificación y ninguna expresión de creatividad personal; represión del juego sensual para usar aquella energía en un trabajo aburrido y alienante, objetividad idiota y miope. Competición estúpida y primaria. Persecución de valores estereotipados, falsos e insatisfactorios..." (Capoeira, 1998; 83)

Otros teóricos de la capoeira⁸⁰ opinan -y en general los angoleiros, o discípulos de Pastinha, suelen verlo así- que existe un germen de esta tendencia mayoritaria en la capoeira de Bimba, contra lo cual, el maestro de la angola, sabe jugar su tendencia minoritaria. Esta diferencia, que estriba en gran parte en lo que denominamos *dimensión estética* y se dirime, como apunta Néstor Capoeira como una negativa de oficializarse al precio de establecer "muchas reglas, burocracia y seriedad", a la manera del deporte o las artes marciales, fácilmente identificables, organizables y comercializables, reproducibles mediante técnicas manipulables y funcionales con las metas del poder dominante.

Frente a la situación de cambio social, cultural y económico que caracterizó a los países latinoamericanos a mediados del siglo XX, tanto Bimba como Pastinha, buscan, cada uno a su manera, la aceptación –o al menos, la tolerancia- de las mayorías, la expansión de sus fronteras de clase y etnia, la conversión de la capoeira en una actividad rentable y la dignificación de su quehacer, directa o indirectamente relacionado con la minoría y la tradición de los negros. Destacamos que hasta

⁸⁰ Como por ejemplo el antropólogo argentino Alejandro Frigerio, que provocó una ardua disputa sobre el tema en Brasil sosteniendo que, así como la umbanda suponía una blanquización del candomblé, también la capoeira regional constituía un intento por "blanquear" y estilizar este arte a fin de presentárselo a las clases medias.

entonces, fuera de alguna aproximación de tono folklórica, la cultura mestiza y *malandra* de la que parte la capoeira es asociada por el centro con el crimen y la marginalidad. De esta forma, el inefable pasado esclavista y la presente exclusión social, son realidades negadas por una sociedad que quiere construir su identidad, en la consigna del “orden y el progreso⁸¹”.

En este marco, el hecho de que Pastinha insistiese más en lo africano, tradicional y cultural del arte y Bimba en lo brasileiro, deportivo y marcialmente eficaz del mismo, conforma dos maneras de plantear esa resistencia, pero estas actitudes contribuyeron para que la Capoeira Regional de Bimba, por su afinidad con el modelo mayoritario, fuera ascendida a un lugar central, aculturizado y convertido por algunos de sus seguidores en mera técnica de combate o show folklórico. Por el lado de Pastinha, constatamos cómo un arrabal precisa la referencia concreta de una minoría como agente, para engendrar desde allí su potencial minoritario.

En relación con estas dos estrategias, que suponen a la vez asimilación y reforzamiento de rasgos identitarios, Clovis Moura distingue la existencia de lo que denomina *grupos específicos*, como minorías que se nuclean en torno de una actitud de resistencia y los *grupos diferenciados*, que sirven al sistema mayoritario, aportando sus diferencias en forma de exotismo e identidad folklórica. Esto se hace explícito por ejemplo en las escuelas de samba.

“El nacimiento, desenvolvimiento y decadencia de las escuelas de samba deben ser estudiados viéndolas como grupos específicos de resistencia negra que fueron paulatinamente, a través de una inyección de valores blancos en su centro (al perder conciencia de su especificidad) transformados en meros grupos diferenciados” (Moura, 1988,142)

La cuestión es aquí qué significa esta “conciencia de su especificidad”. Obviamente Clovis Moura se refiere a una identidad de la minoría negra. Nosotros no podemos conformarnos con ello pues apuntamos a mostrar, más que la continuidad de una serie de rasgos constitutivos, un devenir que parte efectivamente de la minoría, pero se reconstituye como devenir minoritario para toda la sociedad brasileña, más allá de etnias, clases y épocas (3.1.4).

⁸¹ La misma que consta en la bandera nacional brasileña.

La especificidad de la cual hablamos pues, se establece en un nivel más abstracto que el de una suma de rasgos originales. Se debe más bien, al desarrollo de prácticas que favorecen una colocación de la subjetividad en relación con los factores minoritarios y en una dinámica de fuga y devenir respecto de los aparatos de captura. Eso es lo que constituye su carácter minoritario y allí podemos advertir, desde nuestro enfoque teórico, la huella de la dimensión estética, el sujeto minoritario y el flujo social del hacer.

Podemos decir que Pastinha y los *angoleiros* que estaban a su lado, detectaron el peligro de que, a través de la modernización y la incorporación deportiva al sistema mayoritario, de la burguesía, la capoeira perdiera sus características minoritarias y reforzaron en consecuencia sus peculiaridades, su estilo y su esencia arrabalera. Subrayaron su origen africano –de ahí su denominación como “capoeira angola”-, independiente de cualquier adscripción nacional, perteneciente a la misma historia de lucha contra la esclavitud, al mismo sistema de resistencia que tuvo en el *candomblé* y la música negra, hitos de expresividad y núcleos duros de irradiación de esa específica formación minoritaria. Sin embargo, hay que señalar aquí que esta referencia identitaria a través de una memoria que entra en choque con la *historia oficial*, se constituye menos como una *identidad* que como un *horizonte del devenir*. Esta evocación africana es tan indeterminada como puede serlo un arrabal⁸², pero conserva una potencia de desterritorialización de todo lo que, a través del discurso dominante, se presenta como definido y claro para la formación de subjetividades promulgada desde los centros mayoritarios.

Frente a la mayoritaria identidad brasileña, los *angoleiros* subrayan su proximidad con lo que denominamos la *dimensión estética* en la capoeira, en relación con elementos expresivos, con una micropolítica del arrabal y una colocación de la subjetividad que subraya su carácter colectivo, a la vez que permite considerar la expresión de particularidades individuales, que la angola destaca desde su carácter artístico, más allá de una mera técnica deportiva.

⁸²Para advertir esta tensión propia del arrabal frente a toda identidad fija ver capítulos 2.3, 2.3.2, 2.4.1 y 2.4.2, donde se advierte, entre otras cosas, el carácter mítico de esa “Angola”, que funciona, más que como referencia geográfica, como horizonte del plano de consistencia y apertura del arrabal.

Nuestra aproximación a la capoeira como micropolítica se establece entonces a partir de esta capoeira angola preconizada por Pastinha. Como señalábamos, ese agenciamiento implicaba su indeterminación respecto de las formas de organización mayoritarias (*deporte nacional, arte marcial, danza folklórica*, etc) , al mismo tiempo que una acentuación de sus aspectos relacionales, inter-subjetivos y estéticos. La arrabalera indefinición de Pastinha respecto de su práctica en relación con los parámetros mayoritarios lo llevó, primero, a un descrédito frente al sistema, que adoptó sin miramientos la capoeira competitiva y estilizada de Bimba, y posteriormente, después de la muerte del maestro, a ocupar una posición privilegiada como referencia colectiva y agente de devenir minoritario, esgrimiendo recursos de un arrabal que partía de la minoría agente afroamericana. Así, como veremos a continuación, la pragmática minoritaria de la capoeira angola utiliza la memoria de la esclavitud en contra de la historia oficial y dispara el arsenal de su dimensión estética en contra de los aparatos de captura del dinero y la belleza estilizada del blanco, tal como advertimos que el arrabal afrobrasileño realiza a nivel más amplio, en el ámbito musical (3.1.3 y 3.1.4). Así, se prepara, igual que en este ámbito, la desterritorialización de la práctica que pasa a ser una huella de identidad de la minoría negra a convertirse en un recurso del *devenir minoritario arrabalero de todo el mundo*.

4.2.1. Pastinha y su dimensión estética, basada en el plan de consistencia, el disfraz, la relación y el sujeto minoritario

Pastinha es constituido colectivamente como agente por su forma de vincular la práctica de la capoeira con el arrabal afrobrasileño. Como veremos, el colectivo de angoleiros establece en la figura del maestro, los hitos de su arrabal y éste interpreta ese papel de forma creativa. En el caso específico de Pastinha, sus cualidades le permiten comprender exactamente la coyuntura en que se encuentra y jugar espléndidamente su rol.

Buscando hoy en internet datos sobre Pastinha uno puede encontrar numerosas biografías que dan cuenta a la vez de referencias históricas y de la leyenda y el significado que su figura reviste para miles de angoleiros en Brasil y en todo el mundo. Reproducimos a continuación una de ellas, que consideramos representativa de esta

actitud de los angoleiros respecto de su figura central, hito y referencia de su práctica cotidiana.

Vicente Ferreira Pastinha nació en Salvador, Bahía, el 5 de abril de 1889⁸³. En entrevista realizada por la revista *Realidade* de 1967, el maestro Pastinha declara que aprendió la capoeira con el “Viejo africano”, maestro Benedito. Este habría tenido lástima de Pastinha que a los 10 años de edad, sufría ataques diarios de un muchacho. Al principio el maestro Pastinha enseñaba capoeira a sus colegas de la Marina, a la que ingresó a los 12 años. Después que salió, a los 20 años, abrió su primera academia de capoeira en la sede de una academia de ciclistas, donde enseñó de 1910 a 1922. Después de ese período se mudó para el crucero de San Francisco⁸⁴. Además de capoeirista, Pastinha era pintor, y llegó a dar clases de pintura al óleo. En 1941, el maestro Pastinha formó su “Centro deportivo de Capoeira Angola”, gracias al maestro Amorzinho, que le ofreció la capoeira e insistió para que él la dirigiese. Para el maestro Pastinha, la capoeira angola se diferencia de la Regional por “no tener método” ser “sagrada” y “maliciosa”. El maestro Pastinha no aceptaba la mezcla realizada por el maestro Bimba, que incorporó a la capoeira movimientos de otras luchas. En la capoeira angola el capoeirista hecha mano a innumerables artificios para engañar y distraer al adversario. Finge que se retira y vuelve rápidamente, brinca de un lado para el otro, gira para todos lados y se contornea en una “ginga” (cadencia) maliciosa y desconcertante.

A pesar de ser una grande celebridad de la vida popular de Bahía, -llegando a ir hasta el continente africano invitado por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil, como integrante de la delegación brasileña al Primer Festival de Artes Negras en Dakar, en 1966- Pastinha al final de su vida fue prácticamente olvidado. Fue desalojado del lugar donde vivía y a fines de 1979, después de un derrame cerebral y la internación en un hospital público se retira en el (hospicio) Don Pedro II. Muere a los 92 años, un 14 de octubre de 1981. En su entierro fue homenajeado con berimbau⁸⁵

Todo lo característico de la figura y la leyenda se refiere en la crónica, que adopta por demás un tono objetivo e indica con veracidad hechos y fechas. Consta su aprendizaje con un Viejo Africano, todo un simbolismo que se remonta a la significación que los Pretos Velhos, ancestros míticos que vinieron de África, tienen en la religión del candomblé. También su relación con el arte a través de su vocación de pintor⁸⁶, su lucha para hacerse de un lugar reconocido como maestro de capoeira, su parteaguas con la capoeira regional, *aggiornada* de Bimba, frente a la cual reivindica el carácter “sagrado⁸⁷” y “malicioso”, africano y arrabalero, de la “angola”; su mismo viaje a África

⁸³Un año después de la abolición oficial de la esclavitud.

⁸⁴Cruceiro de Sao Francisco, en el centro del emblemático barrio de Pelourinho, histórico centro de la Ciudad de San Salvador.

⁸⁵ Instrumento característico de la capoeira, consiste en un arco que lleva una calabaza como caja de resonancia.

⁸⁶Mostramos en un anexo diversos dibujos, reflexivos, de Pastinha en relación con la capoeira.

⁸⁷Si bien lo “sagrado” capturado por la mayoría se constituye como institución del poder y anclaje de un discurso redundante; reapropiado como tendencia minoritaria implica una potencia de devenir asociado a “lo que aparece” del plan/plano de consistencia, que se contrapone con los discursos mayoritarios –lo grave, lo que requiere ser pensado, diría Heidegger-, como irreductible agenciamiento colectivo (a la vez expresión y material, cultura y naturaleza, objeto y significado), que debe ser rescatado de los códigos, la organización y las instituciones impuestos por el poder central, que se revelan por contraste como arbitrarios e inapropiados. De esta manifestación de lo sagrado, la obra artística (tal como se la comprende en la modernidad) no puede ser más que signo (el arte propone siempre una revelación que nunca alcanza a concretarse” decía Borges).

como sello de esa actitud y , al fin; su exilio en el olvido, la enfermedad y el hospicio, que subraya lo poco que a la sociedad dominante le importa el arte y la cultura, cuando éstas tienen la impronta del arrabal y afirman lo que ella pretende negar: la belleza que permanece fuera de los salones, la memoria que contradice la historia oficial.

No sabemos en qué medida Pastinha fue consciente de su carácter como agente minoritario. Sí sabemos que en vida, muchas personas así lo consideraban, incluyendo intelectuales como el escritor Jorge Amado, quien destinó un porcentaje de sus ingresos como diplomático a sostener al viejo maestro, al que admiraba como figura fundamental de la cultura bahiana⁸⁸.

En todo caso, en sus dichos y hechos, el personaje y el sujeto vivo de Pastinha reivindican una sensibilidad minoritaria que se expresa en inteligente juego de fintas y estocadas contra los discursos mayoritarios, para lo cual el maestro se asocia frecuentemente con la memoria del africano, las relaciones, prácticas y la cosmovisión de un pueblo tradicional, apoyada en un misticismo que desarticula la racionalidad dominante.

Presentamos a continuación ciertas frases del maestro que nos parecen decisivas en la divergencia de la capoeira angola respecto de las prácticas de la capoeira capturadas por el sistema y que establecen el arte de Pastinha como construcción colectiva minoritaria, dentro de un arrabal de cuño afrombrasileño, que posee su eje en la dimensión estética, en la memoria de la esclavitud y en la simpatía con el mito del malandro, como figura emblemática de esta tensión con lo mayoritario.

Partamos de comentar su claridad respecto de la invisibilidad de lo minoritario señalado en el capítulo 2.3.2. sobre “el disfraz como lugar de enunciación minoritario”, Pastinha, era muy consciente de esta característica, que llegaba a enunciar de esta manera:

“... la lucha es muy maliciosa y llena de mañas, debemos tener calma. No es una lucha agresiva, ella espera. El capoeirista nunca le decía a nadie que luchaba. Era un hombre astuto, como la

De la importancia de este concepto como potencia de devenir, podemos citar como ejemplo, la tarea profundamente transformadora, social y política de los profetas, así como, en un plano más histórico y profano, la importancia de los símbolos –incluso los símbolos religiosos– en rebeliones, levantamientos y revoluciones.

⁸⁸Datos extraídos del filme Pastinha uma vida pela capoeira, 1988.

misma lucha que se disfrazó con la danza para sobrevivir después que llegó de Angola. El capoeirista es así, muy disfrazado. Contra la fuerza, sólo eso vale...”

Mestre Pastinha, citado por Bola Sete.

Es interesante subrayar aquí el hecho de que un agente minoritario juega en una relación de mimesis, hermetismo y divergencia con elementos mayoritarios que, por decirlo así, le sirven como disfraz y vehículo del virus divergente que portan en su interior, es decir, en su dimensión estética. Como indicamos en el capítulo señalado (2.2.1), esa colocación del sujeto que parte del disfraz, constituye una clave que permite pasar de lo literal a lo literario, o lo que es lo mismo, del centro al arrabal, del yo individual al sujeto que interpreta una construcción colectiva, del mundo convencional a la dimensión estética. De esta manera, podemos tomar el sujeto, como un núcleo del agenciamiento colectivo del arrabal y agente de una dimensión estética que permite la fuga hacia el plano de consistencia y el contacto con alternativas de vida y relación, asequibles en el arrabal.

En este sentido, no olvidemos que para nosotros, la dimensión estética constituye a la vez: apertura al arrabal, autoconciencia y movimiento de subjetividad (3.1 y 3.1.1). Es en este marco, como muestra del recurso que la capoeira hace del ritual y la dimensión estética, que traemos a colación frases de Pastinha como las siguientes -algunas de las cuales ya hemos citado en diversos momentos del presente trabajo- que, bajo nuestra óptica, subrayan aspectos relacionados con la dimensión estética, sosteniendo su carácter relacional y relativizando sus aspectos técnicos e instrumentales.

“El secreto de la capoeira muere conmigo y con otros maestros...”

“... La capoeira es una costumbre como otra cualquiera, un hábito cortés que creamos en nosotros, una cosa vagabunda...”

“Su principio no tiene método y su fin es inconcebible al más sabio de los capoeiristas...”

Tenemos muchos elementos encerrados en estas pocas palabras. La alusión a un secreto que “muere conmigo y otros muchos mestres”, vinculado con una costumbre como otra cualquiera, “un hábito cortés que creamos dentro de nosotros” y a “una cosa vagabunda”... constituye a la vez una apelación al ámbito relacional del cual surge la capoeira, contenida en principio por una minoría, pero convertida en algo tan cotidiano

y accesible como una costumbre cualquiera y algo que deambula, vagabundeando a través del arrabal.

La palabra *vagabundo* es clave en esta vinculación rizomática que propone Pastinha. Perteneciente al ámbito del *malandro* o *vadio*⁸⁹ (ver 4.4.3.), puede constituir un insulto si se aplica a una dama, pero en la capoeira es relacionada con el juego mismo. Los viejos angoleiros invitan con esta palabra a su pareja: “vamos vadiar” es equivalente a “vamos a jugar capoeira”, subrayando así en qué forma la capoeira es, por un lado asociada a este arrabal del malandro, y por otra, cómo –a través del mismo vagabundeo, sin fin, ni principio determinados- supone algo esencialmente divergente respecto de toda actividad lucrativa, eficiente, o funcional para el sistema.

El *secreto* al que se refiere Pastinha constituye, por su lado, un elemento de hermetismo paralelo al disfraz. La lucha se mimetiza como danza, el capoeirista disfraza su nombre con un seudónimo⁹⁰. Este efecto lo vimos en 2.3. cuando definimos el arrabal como rizoma minoritario abierto a un plano de consistencia que elude las determinaciones, una de las cuales –quizás la más próxima- implica, como señalamos en 3.3, la captura a través de su incorporación al régimen de la mercancía. En consecuencia, una apariencia inofensiva o enigmática –secreta-, un disfraz, encubre y salvaguarda el devenir, que no tiene identidad en el sistema y por ello mismo, mantiene, en su invisibilidad, su potencialidad minoritaria, abierta a un plan de consistencia que escapa a toda determinación mayoritaria.

La capoeira también se apoya a veces en valores y discursos cercanos al secreto y lo “sagrado”, en un énfasis por rescatar su ritual y su culto, en el sentido de evitar su reproductibilidad técnica⁹¹, mecánica y comercial y subrayar, por lo contrario su carácter relacional, una de las características que advertimos como propias de la capacidad de la dimensión estética, orientadas a restaurar el flujo social del hacer en contra de la estandarización y reproducción mediática y mercantil (3.3). De la misma manera, acentuando su carácter “inconcebible” o inconceptualizable, se enfatiza su

⁸⁹ Vago, vagabundo.

⁹⁰ Habitualmente los capoeiristas son designados por nombres de animales o actitudes que los identifican. El sujeto mismo se deshace así de su identidad individual y pasa a formar parte del arrabal de la capoeira.

⁹¹ Walter Benjamín, Discursos Interrumpidos: “La reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida” (Benjamín, 1989; 27)

fuga respecto de toda razón unidimensional, instrumental o conforme a fines de mercado. Así, se pone en cuestión la teoría de Walter Benjamín que sostenía que, emancipando al arte del ritual y el culto, la reproductibilidad técnica permitía un horizonte donde las masas pudieran participar, al mismo tiempo en forma crítica y frutiva de una obra de arte. Al respecto, el maestro prescribe otra estrategia para los *angoleiros*.

A través del ritual y la relación presente, viva, que enfrenta a dos personas en un duelo de improvisaciones corporales, donde el protagonista es la *mandinga* como estilo y dimensión estética del arrabal, en el marco de un ritual que hace vigentes antiguas luchas del pasado de la minoría negra esclavizada, la capoeira recrea una historia y la abre al público, como testimonio de otra historia negada, la del negro, que viene a conformar un arrabal más allá de sus determinaciones como minoría. En este sentido, la acepción de masas, se desliga de su vinculación con la reproductibilidad técnica y con la implícita relación con el mercado y los medios de comunicación, que han capturado, como vimos en 3.3.2 (Relación vs, repetición) el arte en el modelo de la mercancía. Así la capoeira, justamente enfatizando los aspectos de accionar presente, actualizador y relación viva del ritual, produce no obstante, un arte masivo, en el sentido de un arrabal abierto, sin fronteras identitarias, ni factores que provoquen exclusiones a priori, pues, como dice la cantiga popular:

“Capoeira e para o homem o menino é a mulher
Nao é privilegio de ninguem
Só nao aprende, quem nao quizer...”⁹²

En la misma línea de interpretación, la doble negativa al método y a la definición o conceptualización puede muy bien ser leída como una colocación epistémica particular, de la que parte un saber -“un hábito y una costumbre que creamos” -, que se sustrae a los discursos mayoritarios, tal como la dimensión estética -que permanece asociada con un movimiento de la subjetividad, y al estado contemplativo-, trasciende la mera razón (3.1) y, diríamos nosotros, las capturas mayoritarias del yo, a partir del narcisismo y el ideal de yo (3.2).

⁹² Capoeira es de hombre niño y mujer/ No es privilegio de nadie/ Sólo no aprende el que no quiere”.

Existe una frase de Pastinha que, aunque en cierto modo abunda en el carácter relacional, íntegro y trascendente de una razón técnica de la capoeira, debemos poner aparte pues nos proporciona ciertas claves acerca del carácter a la vez colectivo e individual de la enseñanza de la capoeira, permitiéndonos ahondar en cómo se restablece un hacer social en la relación entre maestro y discípulo. Ésta dice así:

“El capoeirista es un curioso, tiene mentalidad para muchas cosas y sabe aprovechar todo lo que el ambiente le puede proporcionar. La capoeira angola sólo puede ser enseñada sin forzar la naturalidad de una persona, el punto es aprovechar los gestos propios y libres de cada uno. Nadie lucha a mi manera, pero en la de ellos se encuentra toda la sabiduría que aprendí. Cada cual es cada cual”. (Pastinha citado por en Bola Sete; 1998; 122)

Así, al mismo tiempo que desautoriza cualquier tipo de competencia –que sólo puede darse entre iguales que representen roles o funciones, como en el caso del deporte occidental, no entre quienes, como individuos concretos, no lo son, ni se pretende que lo sean-, pone lo estético, en tanto estilo y expresión, por encima de toda capacidad técnica. En este sentido, la pedagogía expuesta es abiertamente contraria a la escolaridad, comprendida como un medio de capacitación social.

En contraposición a la educación despersonalizada y sujeta a parámetros del sistema, Pastinha enuncia una contrapropuesta para la capoeira angola. Volvemos a la misma desconfianza respecto de la despersonalización y la instrumentalización. Para comprender de dónde viene, hay que volver a traer las referencias que el mismo Pastinha hace de la esclavitud, como espacio desde donde, en resistencia, surge la capoeira. De igual manera en que en épocas pasadas los hombres habían sido reducidos a números y cantidades para incorporarlos a un sistema de producción, los métodos de formación actuales siguen haciendo de la despersonalización una forma de subordinar al otro a un esquema y una función. Así, el ser particular se somete un ser general, enunciado desde una ontología hegemónica. Esta es la cara oculta de la técnica, que se propone como inocua herramienta pero trae aparejada una intencionalidad ideológica. En el capitalismo –de donde surge en definitiva la institución esclavista- la técnica tiende al absoluto, con una consecuencia fatídica: el ideal de humano es también cercano a una herramienta. La racionalidad instrumental, en el horizonte del mercado, se vuelve fin en sí misma. América Latina guarda lamentables

memorias de estas imposiciones veladas en nombre de la ciencia, la objetividad o la eficiencia, que sobreviven en la moral, la pedagogía y las instituciones modernas.

Si la capoeira es un arte de liberación, reflexiona Pastinha, este arte debe comenzar por reconocer y atesorar el valor intrínseco de cada ser humano. La capoeira no puede ser entonces una técnica, un conjunto de normas eficientes, ni un intento de formar individuos en un patrón ideal. Debe ser un arte, esto es, un medio de expresión. Un espacio de sensibilidad que florece en una conciencia y un estilo. Al referirse entonces a la “sabiduría que aprendí”, Pastinha indica toda una totalidad de sentido, incluye memoria y sensibilidad, conciencia y actitud, principios de vida y libertad. Sin embargo, esta totalidad no está cerrada en una ontología, pues le da cabida al deseo y a la relación y con ellas, a la particularidad humana, a su desmesura, a su exterioridad respecto de todo lo dado, al mismo plano de consistencia. Así es la tradición. No sólo *un decir que trae*, sino una convocatoria a decir que permite el irrumpir de una presencia: el sujeto, en su propio devenir como intérprete. “La expresión es actualización de lo actual, lucha del presente contra la historia...”(E. Levinas) La capoeira de Pastinha nos convoca a ser personas particulares . No es simple retórica, ni información que “va hacia el otro para solicitar su asentimiento”. No se trata pues de informarnos o de conformarnos. El decir, por medio de la tradición a través del cuerpo, como patente expresión de una interioridad ofrece como floración, la belleza. En tanto la capoeira reconoce y da permiso al otro, escucha su sentir y su decir, como formación de un deseo, de una finalidad interna, de una totalidad externa, se expresa como belleza.

Aquí vale la pena añadir, cómo esta focalización de “cada uno”, como un centro de expresión y estilo, no se cierra en el individuo ni aún menos, preconiza la competencia los mismos como una forma de desarrollarse socialmente. En contraposición, ya vimos en 3.3.1 y 3.3.2. cómo la dimensión estética está consustanciada con la superación de la ruptura del hacer social y la recuperación de formas colectivas del hacer.

Esto sucede dentro de la misma pragmática didáctica de la capoeira que –como vimos–, si tomamos como parámetro los procesos habitualmente desarrollados en la pedagogía occidental, aparece como invertido, pues en vez de fortalecer el Yo en referencia con un modelo visto como ideal y una imagen social a la que debe su

funcionalidad, lo que ocurre es una progresiva des-identificación mayoritaria a través de la experiencia, corporal, intensiva de factores ajenos a ese modelo y que también entran en conflicto con su propia lógica, como la dimensión estética y la reconstitución del hacer social.

En este sentido, analizando la leyenda de Pastinha pudimos advertir cómo el sujeto se transmuta en agente a través de una apropiación y des-subjetivación que obra sobre el mismo, el agenciamiento colectivo al que se entrega en su labor docente.

Así, la figura de Pastinha es transformada por la capoeira que, a su vez, lo consagra como maestro y se nutre de su discurso y su práctica. A continuación veremos cómo los maestros, dentro de la misma pedagogía de la capoeira, son sometidos a un proceso de des-subjetivación o pérdida del centro, del yo y de qué manera sus determinaciones, personales, su estilo y sus peculiaridades, pasan a constituirse en formas de interpretar una tradición, fértiles nudos rizomáticos en la red del arrabal.

4.3. La restitución del hacer social en la dimensión estética: la consagración del maestro

La relación entre individuos, que supone la proximidad entre *mestre* (*maestro*) y alumno y la consideración por parte de este último de las características personales del discípulo, puede llamar a engaño si se percibe como mera relación entre egos. Nos proponemos ahora demostrar que, más un yo, como centro de comando de una personalidad aislada, el maestro actúa como un nudo irradiador del arrabal, posición a la que ha ascendido luego de un riguroso proceso de des-subjetivación.

Así, cuando es consagrado personaje del colectivo, el mestre, cumple la función de suscitar el contagio –y la simpatía- del educando con el arrabal, permitiéndole además, encontrar en ese universo los gestos que mejor condicen con sus propias tendencias y virtualidades. La roda, por otro lado, es la presentación del arrabal en sí misma y como tal, además de suscitar el contagio y el ritual, genera el ámbito en el cual adquiere territorialidad concreta la capoeira angola. Ambos polos, son pues fundamentales en la supervivencia de los factores minoritarios de la capoeira como pragmática de

resistencia. Ambos centros formadores de subjetividad minoritaria están además, estrechamente relacionados.

En este sentido, de un mestre se requiere el carácter de integridad y de integración, en relación con el mismo arrabal que lo formó. Dice frecuentemente Curió:

“Es el pueblo el que ve al capoeirista dar lecciones, en su vida diaria y comienza a llamarlo *mestre*. Después, su maestro, sólo lo consagra, pero es el pueblo el que lo formó”.

Y subraya:

“Cuando digo mestre, me refiero a un mestre completo. No a la mitad, ni a la mitad de la mitad de un mestre”

En relación con la educación del sujeto minoritario, podríamos responder que sólo el arrabal puede dar respuesta a la multiplicidad descentrada necesaria para tal complejidad de estímulos, corporales y estéticos, en un vínculo con el educando que es a la vez de contagio y simpatía, donde a la vez que se deja afectar, sostiene una relación presente, que permite un juego de afinidades, de donde surge la valoración de una individualidad concreta, pero en relación con una construcción social, tal como permiten comprender estas palabras de Pastinha cuando se refiere a “la sabiduría que aprendí”.

El arrabal es un subsistema formador de subjetividades para el devenir. Dentro del mismo cabe interpretar la necesidad de la curiosidad y la diversidad, como aptitudes para el aprovechamiento de “todo lo que el ambiente puede proporcionar”. En ese marco, la capoeira angola sólo “puede ser enseñada sin forzar la naturalidad de cada persona”, es decir, sin forzar sus poderes intrínsecos, aprovechando “los gestos libres y propios de cada uno” y no, al modo de la educación tradicional, *bancaria*, como la denominaba Paulo Freire, en la imposición de patrones y formas de ver ajenas, prototípicas del centro hegemónico.

Así, esta inter-subjetividad entre maestro y discípulo, permite el juego de lo colectivo, donde ambos de constituyen en agentes del arrabal, aunque cada uno con una función diferente: el maestro despierta al arrabal que hay en el discípulo y éste simpatiza con el arrabal a través del maestro.

De esta inter-relación entre maestro y discípulo dan cuenta muchas apreciaciones de

los maestros, por ejemplo, podemos citar a Curió, indicando que:

“El discípulo es reflejo del maestro y el maestro del discípulo”⁹³

Asimilamos estas expresiones a las que nos permitían enunciar un sujeto minoritario conformado desde una esencial co-rrelación con el otro. Sin embargo, existe también una distancia infranqueable entre el discípulo y el mestre. Curió señala, por ejemplo que la capoeira es una jerarquía, y que no debe existir competencia entre alumnos y maestro.

El mestre, como agente, señala un horizonte que en el infinito converge con la capoeira y con su mismo arrabal. El proceso de maduración de un alumno, que va de lo técnico y anecdótico, de la ilusión y la imitación a la progresiva internalización y vivencia del arrabal constituye en sí, un devenir –interno- de condición, desde lo mayoritario hacia lo minoritario. De este pasaje dan cuenta, por ejemplo, testimonios como el de Néstor Capoeira:

“El primer nivel es relativo a los aspectos físicos, la lucha, la danza y la competición. En ese nivel es importante estar entrenado físicamente, ser rápido y tener buenos reflejos. En este nivel, la capoeira es un excitante juego entre guerreros. La mayoría de los jugadores que practican capoeira regional ha desarrollado este aspecto en alto grado, a menudo, en detrimento de los otros dos. El jugador que mora exclusivamente en este nivel, ignora el ritual del juego y las raíces de la capoeira. No toca el berimbau, no canta. Sólo piensa en términos de perder o ganar y se preocupa acerca de su imagen o de lo que los demás van a pensar.

“El tiempo pasa y la filosofía que está detrás del juego comienza a permear en la conciencia del iniciado, que comienza a notar el segundo nivel del juego, que estaba siempre presente pero sólo ahora puede ser comprendida. El primer escalón para comprender este segundo nivel es entender la malicia, el conocimiento de la humanidad, de la vida, del sufrimiento, las motivaciones y las fantasías de los seres humanos.

“Aquí es cuando comienza a ocurrir algo extraño. La sensación de “haber estado allí” ocurre durante un juego, un escalofrío recorre nuestra espina dorsal cuando oímos el sonido del berimbau. El novato, lentamente comienza a aprender acerca del ritual de la capoeira: la música, las canciones que han pasado de generación en generación, la filosofía de vida de los viejos maestros. Repentinamente se encuentra con que un hobby ha pasado a ser parte de su vida cotidiana. Ganar o perder ya no resulta importante y uno se concentra en

⁹³ Las citas de Curió son literales, tomadas de sus clases y de la conversación cotidiana con el maestro.

la totalidad de lo que es la capoeira y lo que debería hacer para preservarla en el futuro.

“cuando el tiempo pasa, uno comienza a ser reconocido como experto, pero se da cuenta de que es un principiante. Comienza a ver cómo la práctica de capoeira está cambiándonos a nosotros y a nuestra vida y las oportunidades que se nos ofrecen. Se da cuenta uno de cómo eso nos protege y también nos exige.

“... Y después de, diez, veinte, treinta años uno es un maestro. Ya no existe distinción entre uno y la capoeira. Uno la vive.

“Ahora poseemos la mirada penetrante que nos permite discernir qué sucede entre dos jugadores, no sólo en un nivel físico, sino también mental y espiritual. Ya no sentimos la necesidad de experimentar esta o aquella roda y no necesitamos medirnos contra alguien de quien se dice que es un gran jugador”. (Capoeira, 1995;32)

Literalmente, el capoeirista, se torna capoeira y penetra toda su profundidad histórica, psicológica y espiritual, como una fuente de energía, de donde proviene la capacidad de resistencia de un pueblo. Sin embargo, en su énfasis místico, Néstor Capoeira ontologiza, vuelve esencias lo que ha sido el proceso histórico de resistencias que constituyen un saber que se hereda y que, básicamente, pasa de un dominio personal, egoísta, como capacidad y presunción, narcisista afán de diferencia y adolescente adscripción a una identidad grupal, al ámbito de una tradición, un plan de consistencia donde el ego se desvanece y lo que queda, entonces, es comunión y cultura. No ya como identidad, puesto que la función identitaria del yo se ha desvanecida, sino como efectiva práctica de una tendencia minoritaria. Más allá incluso de fronteras étnicas y culturales.

4.3.1. La restitución del hacer social a través de la dimensión estética: la *roda*, un espacio de formación

Como punto de partida para comenzar a formular los argumentos por los que relacionamos a la capoeira con la restitución del hacer social a través de la dimensión estética, nos parece necesario describir de manera muy somera, una rueda *roda* de capoeira, que constituye la ceremonia o ritual –reflexionaremos más tarde sobre el punto- conformado por un grupo de capoeiristas, siguiendo una serie de prescripciones tradicionales acerca de su forma, número de integrantes, evolución de la práctica y otros requisitos que, en general, son estrictos en la angola. Como hay ligeras diferencias en relación con distintos mestres o linajes, seguimos al respecto las

prescripciones del maestro Curió (Jaime Martins dos Santos) discípulo directo de Pastinha.

En primer lugar se forma una batería, constituida por ocho instrumentos: tres berimbaus de distinto tamaño, toque y sonidos (del más grave al más agudo: gunga, medio y viola), dos pandeiros, un reco-reco (güiro), un agogó (campana doble) y un atabaque (tambor semejante a una conga o tumbadora, pero de sonido más grave y sordo). En relación con esta formación, Curió indica que es esencial que no falte ningún instrumento, y que ninguno de ellos debe *hablar* más alto que los berimbaus – que comienzan la música- y deben *amarrarla* para que no se *descarrere*. Así también, señala que el *berimbau gunga*, cuyo toque es el de *angola*, grave y pausado, es el “dueño absoluto del ritual de la capoeira angola” y el deber de quien está jugando es atender a su llamado e indicaciones. Alrededor de estos instrumentos –e instrumentistas, que irán cambiando conforme se desarrolla la roda- se colocan los otros asistentes, que a la vez que señalan el límite cerrado y circular de la roda y participan en ella con palmas y coros, también irán alternando posiciones sin un lugar fijo o determinado, jugando, tocando y cantando, pues esa *polifuncionalidad* es una pauta para todo buen capoeirista, que “debe saber: cantar, jugar, tocar, dar lecciones y saber hablar de capoeira angola”.

Los capoeiristas que se enfrentarán en un juego pasan al pie de cada instrumento, bendiciéndose y “pidiendo protección a los orixás para que nada malo acontezca en la roda”. Esta conducta es muchas veces abreviada en otras rodas con una mera inclinación reverente al pie de los berimbaus, pero Curió, que es practicante del candomblé, insiste en la conveniencia de extenderlo a todos los instrumentos, lo que, de todas formas, se deja en general librado al albedrío de cada capoeirista pues la capoeira, si es un ritual, no es necesariamente religioso y su malandra estirpe resulta aún a toda suerte de expresiones y gestos.

Lo que sí es bastante convencional es el saludo al pie de los berimbaus y la concentración que, a decir de Curió, alcanza su máximo grado durante la *ladainha*, letanía cantada por algunos de los jugadores o por quien sostiene el gunga; letanía que trae alguna narración a la roda: historia, experiencia o manifiesto personal y que sirve como preparación para la *chula*, una serie de exhortaciones (*lé, viva meu mestre, lé,*

vamos embora...), contestadas por el coro a las que siguen los *corridos*, versiones más cortas del canto, en las que se conjugan coros y solos y señalan el principio del *juego* entre los dos contendientes.

Éste consiste en una improvisación sobre las secuencias de la capoeira angola, en las que se pone a prueba la malicia, la *mandinga* y la destreza física de los contrincantes en un constante reto de capacidades que sucede a la manera de un diálogo corporal, mediante ataques y defensas que ponen en aprietos al oponente y éste a su vez busca neutralizar para contraatacar de forma inteligente y precisa.

En general se está de acuerdo en que señalar, *marcar*, un golpe es mejor que pegar, en que debe haber armonía, *belleza y eficacia* en los movimientos, en que la *mandinga* constituye el principal factor en el juego y en que, éste debe ser lento, cerrado, atento y compenetrado entre los jugadores, para que alcance su máxima intensidad y su resultado sea el *axé* (energía y estímulo vital) para los asistentes, que incrementarán esa experiencia de convivencia armónica, catártica y de transmisión de saberes a través de la efusión de los cantos y las percusiones⁹⁴.

Así como el maestro, la roda es también el espejo del capoeirista, su “tribunal de justicia”, según Curió y el *Otro* -como referencia y espejo-, que lo ubica en el contexto minoritario del arrabal. Según los maestros ella lo juzga, le concede valor o lo reprueba. La roda constituye, comunitaria, cultural e históricamente, el terreno donde a través de gestos y símbolos, lo individual se torna social y lo estético deviene también político, susceptible de generar actitudes de lucha y resistencia. A través de la roda, la capoeira, como actividad específica, de una minoría, deviene tendencia minoritaria y puede propagarse más allá de los límites de una etnia e incluso de una cultura específica, llevando a través de la ceremonia todo un cuerpo de valores y actitudes susceptibles de adaptarse a otras circunstancias históricas, como veremos a continuación.

⁹⁴ No obstante, el rompimiento de esa armonía en la violencia, es una posibilidad latente en los juegos en los que la cortesía y la malicia, la belleza y el peligro, la dignidad y la humillación, la rabia y el miedo, la valentía y el orgullo, son también factores presentes, que conforman la tensión propia de todo juego, que obliga a los capoeiristas a estar permanentemente atentos, en guardia, con el cuerpo cerrado y el espíritu alerta.

La roda es en consecuencia un espacio de sociabilidad y de formación. En ella se canta, se toca instrumentos y se juega capoeira. No existen funciones especiales y todos los capoeiristas deben poder ejercer todas y cada una de ellas. El círculo, como figura, además de facilitar los movimientos también circulares de las coreografías de la capoeira, indica también una equivalencia fundamental de posiciones y brinda la oportunidad de que todos puedan verse las caras, todos puedan acompañar el desarrollo del juego, los cantos y la evolución de la ceremonia y de la misma manera, todos puedan compartir el ritual, que tiene sólo un árbitro, aquel "mestre, contramestre, o alumno más viejo de la roda, que sostiene el berimbau gunga, dueño y señor del ritual de la capoeira angola".

Así, Néstor Capoeira, además de los elementos geométricos, rituales y místicos que posee la roda, también reconoce su valor como propuesta de un modelo social:

"Observando la roda, vemos que la persona que estaba jugando capoeira (luchando, danzando y jugando simultáneamente), después forma parte del círculo, bate palmas y responde al coro junto con los otros. Más tarde, estará tocando el berimbau o el pandero y también encabezando el canto que el coro responde... La diversidad de papeles es la característica más patente, opuesta a la especialización típica de la sociedad occidental". (Capoeira, 1995;145)

La roda, en tanto espacio de formación, tierra prometida, ritual de variación continua, dinámica transformadora, lugar de intensidad, relación y contacto, constituye en sí misma un arrabal, de la cual es posible incluso abstraer aspectos conceptuales que nos permiten afinar esta categoría teórica.

Se trata de la presentación concreta de ese pueblo *angoleiro* que, como vimos, forma incluso al *mestre*, y el *axé*, la energía que surge de la misma, es el espíritu fértil donde acontece la ceremonia que, a través de la dimensión estética, reverdece la posibilidad del ritual, lo renueva y lo extiende, más allá del pasado, hacia nuevas generaciones, perpetuando así la tendencia minoritaria en un sistema de variación continua que permite evadir los aparatos de captura y presentar alternativas a sus modelos de eficacia, éxito, productividad y organización. A través del *axé* de la roda, de la *mandinga* de los capoeiristas, de la estética y la ética del *malandro*, se promueven otros horizontes de relación y convivencia donde el gozo, el cuerpo, la magia, la lucha y la

dimensión estética, con su contenido social y político se practican, se aprenden y se enseñan como valores intrínsecos, inalienables del sujeto, en un sistema alternativo.

4.3.2. La restitución del hacer social y la dimensión estética: sublimación de la violencia a través de la roda

La roda y el mestre, son elementos constitutivos de la capoeira en la presentación de sus divergencias respecto del sistema dominante y, a través de los factores minoritarios que ponen en ejercicio, son claves en la conformación y difusión de un arrabal en resistencia.

En la roda y el mestre pudimos advertir la dimensión estética y la restitución del flujo del hacer social, a través de prácticas específicas y de la constitución de un sujeto minoritario como construcción social del arrabal. En este aspecto en particular, advertimos cómo la relación pedagógica de la capoeira implica un respeto de la individualidad particular de cada uno, pero haciéndolo jugar en función de un colectivo en resistencia, en un juego de estilo y expresión que pone de manifiesto su dimensión estética y su eficacia micropolítica.

También creemos que resulta interesante al respecto, hacer una reflexión en torno a los temas de la competencia y de la violencia, que constituyen funciones poco claras en la capoeira, por la recurrente utilización que el sistema hace de ellas como aparatos de captura.

La violencia cumple una función en la roda de la capoeira, como potencial peligrosidad que realza la belleza de su contención o expresión simbólica y dramática a través de gestos y actitudes. Al respecto Pastinha decía:

... la capoeira parece una danza, pero no lo es, puede matar, ya mató. ¡Bonita! ¡En su belleza está contenida su violencia! (Bola Sete, 1998; 121)

Para comprender esto hay que comenzar por explicar que este carácter destructor es lo que justifica a la capoeira como lucha y, en consecuencia, lo que la relaciona con su potencial para constituirse como “lucha de liberación”, dondequiera que se dé una relación de opresión. Como dice Pastinha:

“Si alguien quiere pelear, el capoeirista huye y corre... pero ¡ay del que corre detrás del capoeirista...”⁹⁵

En este sentido, la capoeira cumple con la función de socorrer a quien, sin más armas que su intrínseca sabiduría del malandrage, es víctima de un abuso, como se pone de manifiesto en alguien que a pesar, de rehuir el combate, resulta perseguido.

Quien no sabe luchar, es siempre tomado desprevenido. Ahora que el ritmo está más apresurado, siento la agilidad de esos dos hombres (Pastinha estaba ciego) e imagino rabia, despecho, desesperación, empujando sus piés... Una vez vi a un capoeirista poner en fuga a una patrulla (policial) entera... (Bola Sete, 1998;87).

La lucha, cuanto más en un pueblo marginado, constituye parte de la vida cotidiana, pero puede resultar socialmente peligroso hacer de ella un hábito. Si la capoeira angola enseña algo, es a no ser agarrado desprevenido, pero al mismo tiempo, permite sublimar, -en un sentido semejante al freudiano, como canalización de pulsiones antisociales-, todos los sentimientos, de miedo, rabia, desesperación, que concurren en tropel hacia el alma de aquellos que sufren y han sufrido las marcas de la esclavitud.

Este “poder transformador”⁹⁶ constituye uno de los efectos sociales de la capoeira que, frecuentemente es resaltado como elemento socializador de juventudes marginadas por programas sociales que intentan aportar elementos positivos al bien común. En este caso, podemos ver en el mismo un factor de supervivencia de la minoría, que, como afirma Curió, debía encontrar fórmulas para continuar su tradición:

“Si los antiguos que practicaban la capoeira hubiesen utilizado la violencia, entonces se hubieran matado entre ellos –o los hubiera atrapado la policía y el arte no hubiera llegado hasta nosotros. Los lugares donde hay más machines (valentoes), son el cementerio y las cárceles...”

En el mismo sentido, tenemos que los códigos no explícitos de la capoeira, también nos previenen por ejemplo, de realizar gestos que puedan resultar ofensivos, como el de cerrar los puños durante un juego, pues se corre el riesgo de que la misma violencia se desate en el interior de la minoría que la sustenta como arma defensiva y como lucha contra la dominación. La advertencia de Curió acerca de que sea la policía la que tome cartas en el asunto es también significativo. Ya vimos al respecto la

⁹⁵ (Entrevista en el Filme, Pastinha, Uma vida pela Capoeira, 1980)

⁹⁶ Recordemos los versos de Caetano sobre el samba, al que llama: padre del placer e hijo del dolor, un gran poder transformador...

importancia del disfraz y la invisibilidad en la constitución de una micropolítica 2.2.1. La violencia es, en este sentido, aquello que amenaza con denunciar ante la institución dominante, el carácter minoritario de la capoeira, lo que equivaldría a desarmarla, poniéndola en evidencia y convocando las fuerzas represivas del sistema en contra de ella.

Por todo esto tenemos que el abuso de la violencia es visto como un peligro para la tradición, lo que, además, permite también a la capoeira incursionar en un discurso crítico frente a la primacía del Yo en la competencia. En este sentido vemos cómo todos estos factores actúan en forma convergente: el disfraz y el poder transformador de la capoeira son consustanciales con la dimensión estética y el sujeto minoritario y colectivo.

Manteniéndose como *poder transformador* y presentándose como fuga de la violencia institucional, la capoeira se constituye como un elemento que permite advertir contra la fragmentación y el individualismo del sistema dominante y se torna, además un poder transformador del arrabal, como potencia minoritaria.

Citamos como prueba una ladainha donde mestre Moraes, tratando el tema de la competencia y la victoria, deja pocas dudas acerca de los ideales colectivos y no individualistas que alientan a la capoeira:

“Se vencer uma batalha
É matar o perdedor
Na guerra que vivo em vida
Nao me vejo ganhador
Pois sem matar nem ferir
Ai meu Deus
Eu me sinto vencedor
A luz da experiencia
Ai meu deus
O caminhar nas estradas
O cruzar encruzilhadas
Me insinou a jogar
Jogar o jogo da vida
Na vida vencer o jogar
O jogar pela vitoria
Entristece o jogador

Quando pensa que venceu, colega velho
Vé que é o perdedor⁹⁷

La luz de la experiencia, las calles y las encrucijadas que mestre Moraes reconoce como sus maestros en el “juego de la vida”, enseñan que la verdadera victoria no consiste en buscar la derrota de su adversario. Más bien, esta actitud “entristece al jugador” y cuando piensa que le arrebató la victoria, ve que es el perdedor.

En la capoeira, como en la vida, la victoria del ego es una derrota. Esto es así porque la victoria del individuo pone en cuestión el mismo carácter colectivo de la construcción y su red de tradiciones y transmisiones. Moraes, un mestre con indudable espíritu guerrero, lo siente así. Y esto nos brinda un dato fundamental para interpretar la *mandinga* y su engañosa gestualidad.

No se trata de obtener una victoria sobre el otro, sino más bien, de cumplir un ritual en el cual una multitud de factores se ponen en juego para que todas las fintas, la audacia, la valentía y la disposición de los jugadores, en el marco de una expresión cultural de resistencia, pongan de manifiesto algo supra individual, que significa una verdadera victoria sobre la redundancia mayoritaria, sobre el poder que nos dirige a todos –en buena medida a través y por medio del ego-, el afán de sacar ventaja sobre otro y la ruptura del sentido de comunidad.

La capoeira expone los poderes intrínsecos del débil en la *mandinga*, desarrolla en la *ginga* un movimiento constante que connota movimiento de cualquier devenir, genera un campo de energía –*axé*–, el de la roda, en el cual una comunidad se reúne para una práctica que transmite la sabiduría de los oprimidos y a la vez, otorga un marco para que la libertad de los jugadores exprese a cada quien, como agente de la *mandinga*, esa belleza subvertidora del orden establecido, esa constante fuga respecto de las instituciones mayoritarias, ese vagabundeo malandro que elude todo lo que reclama pompa y eficacia, productividad y consumo, ese imprevisible, sutil, juego de sujetos hermanados en el arrabal y la resistencia.

⁹⁷ Si vencer una batalla/es matar al perdedor/ en la rueda de la vida/ no me veo ganador/pues sin matar ni herir, me siento vencedor/La luz de la experiencia/Ay mi Dios/ El caminar por las rutas/El cruzar las encrucijadas/Me enseñó a jugar/Jugar el juego de la vida/En la vida vencer o jugar/El jugar por la victoria/entristece al jugador/ cuando piensa que venció, viejo colega/ Vé que es el perdedor.

Como otras artes de origen africano en América, la capoeira, fue, como Caetano dice del samba: “padre del placer e hijo del dolor”, en suma: “un gran poder transformador”. Esencialmente transformaba, transforma, todo el odio y las vejaciones acumuladas desde la época de la esclavitud, en una energía vital, reconstituyente de las relaciones y de la dimensión estética de la vida cotidiana. No olvidemos la función ritual que Attali le atribuía a la música:” afirmar que la sociedad es posible”, reconstituyendo los cuerpos a través del gozo, de la belleza y de la comunidad:

“Es a eso a lo que tiende la relación. Cambio entre los cuerpos mediante su obra y no mediante objetos. Ahí está la subversión más fundamental aquí esbozada: no ya almacenar riquezas sino superarlas, tocar por el otro y para el otro, entrelazar los ruidos de los cuerpos, escuchar los ruidos de los otros a cambio de los propios y crear, en común, el código en el que se expresará la comunicación. Lo aleatorio se reúne entonces con el orden. Cuando dos personas se deciden a emplear su imaginario y su deseo, todo ruido es relación posible, orden futuro”. (Attali, 1995; 212).

No otra cosa expresan los dichos de los viejos capoeiristas, para quienes, más allá de la lucha, la capoeira rescata un poder de socialidad ligada a la reunión, a la comunidad y al gozo en el arte de vivir:

“Cuando los capoeiristas se juntaban en el pasado, todos llevaban su mejor traje, su corbata o su lienzo de seda, su sombrero y sus zapatos bien lustrados...después de la roda, todos los viernes, había fiesta ...” señala Curió.

Como afirmación de que otra convivencia –la del arrabal- es posible, la capoeira tiene también mucho de fiesta y de celebración mundana, donde se invierten valores, se juega sobre el filo del bien y el mal, se engaña, se confronta y se tienta al adversario con trampas, provocaciones, fintas y señuelos. Para quedar incluido en el arrabal todo, sin embargo, debe estar contenido en la atmósfera del ritual que conecta con lo social, con el devenir, con el ritual y la dimensión estética. Esto también constituye un acertijo para el público externo. ¿Por qué se mezclan y confunden elementos religiosos con actitudes paganas, lo sagrado con lo profano, la danza con la lucha, la leyenda con el presente? Abordar esta pregunta nos permite insistir sobre el carácter minoritario de la dimensión estética y su vinculación con el plano de consistencia, sobre el que se fundamenta el ritual (2.3.2 y 2.4.1).

Una interpretación de la cuestión enunciada responde, como vimos anteriormente, a la manera en que la capoeira hace del ritual y el culto una forma de eludir la captura en el

fetichismo de la mercancía (4.5) , privilegiando la relación presente como forma de contrarrestar los parámetros dominantes que privilegian una concepción del arte que tiende a su reproductibilidad técnica, como forma de acceder a los procesos del mercado.

Pero esto también se relaciona con el significado de integración y resistencia de la minoría negra, que la roda de capoeira poseyó en su origen y que resulta reforzada por los símbolos rituales y religiosos.

“Los límites de la sociedad competitiva a la interacción social del negro esclavo y posteriormente libre causó - al lado del traumatismo de la esclavitud- la necesidad de que él, usando elementos religiosos, artísticos u organizacionales, tribales, se conservase organizado, no siendo destruido así por el proceso de marginación en curso. Todo o casi todo lo que el negro esclavo hizo en Brasil usando elementos de sus culturas matrices, llevaba a un fin social: preservar al esclavo y posteriormente al ex esclavo del conjunto de fuerzas opresivas existentes. Esto se realiza a través de la creación de valores sociales de supervivencia o autoafirmación, capaces de proporcionarles elementos ideológicos y sociopsicológicos aptos para contraponerse a los de las clases dominantes y segmentos blancos racistas”.(Moura, 1988, 138)

A pesar de no ser una práctica religiosa, no olvidemos que la capoeira forma un mismo arrabal en rizoma con el candomblé. Las frecuentes alusiones a los santos o a potencias espirituales, la magia implícita en el concepto de *mandinga* y los demás ritos y prácticas que hacen que el capoeirista *cierre su cuerpo*, haciéndolo impenetrable a los daños y males externos, cumplen una función equivalente a las prácticas sociales y estéticas que incrementan el *axé*, la energía de una roda, conjuran la dispersión y la colonización por la fuerza de una colectividad en la que convergen elementos simbólicos que integran y fortalecen la resistencia. La religiosidad en este sentido, es también aprovechada como una marca de la minoría agente originaria, de reminiscencias africanas. En este sentido, la capoeira se asemeja al candomblé, donde el terreiro, durante la ceremonia es considerado *suelo africano*.

De la misma manera, la *roda* es un territorio específico, regido por reglas conocidas por los iniciados, donde el *axé*, o la fuerza vital de la comunidad genera un vínculo de socialidad, proximidad que sólo cobra sentido como una totalidad de elementos en cumplimiento de una tradición, es decir, de una memoria específica.

Desde este punto de vista, cabe también una interpretación que trasciende, aunque no niega la anterior, planteando, frente al plano de organización de los segmentos e

instituciones mundanas, un plano de consistencia (como vimos en 2.3.2), producto de una fuga minoritaria. ´

Al haber trascendido el ámbito de una minoría, la roda de capoeira sigue cumpliendo su papel ritual, ligado a sus elementos culturales, socializadores y estéticos, pero el axé generado, la energía y el sentido que suscita, implica de manera pura, abstracta, -sin referencias históricas o geográficas concretas-, un arrabal, generando un vector de tendencias minoritarias que fluyen hacia ese territorio espiritual y simbólico, *Aruanda* y Angola, que más allá de un sitio geográfico, evoca un arrabal y una actitud que se extiende desde la minoría esclava a una vasta periferia, una lucha, que con mayores o menores dificultades, se transmite a todos los angoleiros, como una colocación centrífuga frente al poder dominante.

De esta forma, el ritual específico de una minoría inerva la ceremonia minoritaria de un arrabal, como una red de agenciamientos que abarca, desde la religión africana específica, el candomblé, hasta otros agenciamientos que, como el del malandro que veremos a continuación, son parte de su rizoma minoritario. Aquí encontramos pues una clave de las micropolíticas. Este carácter rizomático permite tejer simpatías con otras formas del dolor y la marginación, conectando mundos distintos, contagiando arrabales, transponiendo especificidades y ampliando su potencial más allá de los rasgos identitarios⁹⁸. ´

4.4. La práctica de la capoeira se encarna en un arrabal: el mito del malandro como puente con un rizoma minoritario

Siguiendo lo anterior, tenemos que la práctica de la capoeira nos permite visualizar una restitución del flujo social del hacer –escindido por el capitalismo y la función del fetiche de la mercancía- en la figura del mestre/agente, en la práctica formativa de las rodas y en la función del ritual como sublimador de la violencia latente o potencial. ´

Ahora debemos visualizar cómo la práctica de la capoeira es atravesada por un agenciamiento en forma de mito, *el malandro*, que a la vez, le brinda un posicionamiento más amplio al juego, en el contexto de una situación social genérica y

⁹⁸ O más bien, convirtiendo estos rasgos identitarios en estilo de un agenciamiento del arrabal.

le permite ligarse con el vasto arrabal de quienes, siendo marginados, juegan, como el malandro, con el poder.

En este sentido, el malandro y su accionar, la mandinga, se asimilan a la capoeira como un puente con una sociedad que trasciende los límites de la minoría africana, hacia toda una periferia de marginados que hacen del mito su estilo, su horizonte, su marca y su destino.

Así como existen en la capoeira saberes y estilos ligados a un sujeto como agente, -y en este caso dan lugar a leyendas que, con sustrato en un personaje histórico concreto, como vimos en Pastinha (4.3.) Besouro y otros mestres, desarrollan temas, conexiones y actitudes frente a puntos claves del con-texto del arrabal-, también podemos encontrar mitos que prestan su forma, por así decirlo, al sujeto que pueda asimilarla, a la manera de un disfraz.

Uno de estos mitos es el del malandro y su vinculación estética con el arrabal afrobrasileño y también con la capoeira, constituye una referencia fundamental para situar este estilo del arrabal que se expresa en la capoeira. Por lo demás, la aplicación del término *malandro*, como las de otros significantes que surgieron en América Latina para designar a las personalidades y figuras del arrabal, tales como *maula*, *compadrito*, *lépero*, *cábula* y otros, excede el ámbito de la capoeira, pero dentro de ella cumple una función esencial, como agenciamiento colectivo y forma concreta del arrabal abrobrasileño.

Para el sociólogo Roberto da Matta, *el malandro* es una *categoría social*, *un arquetipo* y *un mito* que se encarna tanto en la literatura, como en los dichos populares y en el genio y figura de millones de brasileños durante los carnavales, cuando la fiesta popular pone de cabeza las normas mayoritarias para dar paso a otra visión, donde los desplazados y el arrabal ocupan el papel central. Allí sobresale el malandro pues:

“El malandro es un ser desplazado de las reglas formales, fatalmente excluido del mercado de trabajo; es más, descrito por nosotros (los brasileños) como lo totalmente opuesto al trabajo, e individualizado por su modo de andar, hablar y vestirse...” (Da Matta, 2002; 267)

Como tal, el malandro se opone al *Caxias*, también otra categoría y mito social brasileño, pero que representa su antítesis, desde su nombre, derivado del duque de

Caxias, patrón del ejército en época de Pedro I. Se trata de un personaje asociado a la estructura del orden mayoritario, y a situaciones públicas institucionales, como los desfiles que conmemoran el día de la independencia, 7 de septiembre, donde lo importante es "la totalidad y la jerarquización... " un universo donde " todo está separado y vinculado por el marco fundamental de las leyes y reglamentos que unen a todos con todos en la apariencia..." En contraposición:

"En el mundo del malandrão, lo que cuenta es la voz, el sentimiento y la improvisación: aquello que, en nuestra sociedad, se define como lo que pertenece al 'corazón' y al 'sentimiento'. Así, lo que vale es lo que está dentro, dentro de las emociones y del corazón. En el universo del malandrão, el corazón inventa las reglas"(Da Matta, 2002;123).

Según Roberto da Matta, el malandrão no es un revolucionario sino un personaje que vive en la frontera del sistema y allí, su capacidad consiste en encontrar siempre variaciones continuas que subvierten el régimen: "Como héroe se distingue porque sabe convertir todas las desventajas en ventajas"

"el malandrão corre el riesgo de volverse totalmente marginal y así dejar de formar parte de los intersticios del sistema, donde vive comprometido en el punto exacto del equilibrio del orden y el desorden... a medida que dejamos el orden o mejor dicho, la posición en la que el exterior nos define por medio de reglas generales y del todo visibles, comenzamos a convertirnos en malandros. Si avanzamos un poco más, dependiendo de los motivos que nos conducen hacia afuera, nos volvemos bandidos o renunciadores"(Da Matta, 2002; 279)

A pesar de su carácter interno respecto del sistema, no debiéramos sin embargo, menospreciar el potencial político subversivo del malandrão. Más bien, con Deleuze y Guattari, podríamos decir que propone un subsistema, un meta-discurso divergente, en tensión con el del poder, que es lo que caracteriza un devenir minoritario y una resistencia. Analizando el malandrão representado en el mito de Pedro Malasartes, figura popular que ha inspirado numerosas obras de la literatura anónima *de cordel*⁹⁹, Roberto da Matta señala que:

"En el lenguaje moderno de Brasil, Pedro Malasartes es un subversivo que persigue a los poderosos, a quienes siempre vierte la dosis de venganza y destrucción que denuncia la falta de una relación social más justa entre el rico y el pobre; además, revela el código moral que debe regir las relaciones entre fuertes y débiles, basadas sobre todo en la inclusión y el respeto moral entre ricos y pobres.

⁹⁹ Así llamada en Brasil debido a que el método casero de su impresión suponía, dejar colgadas las copias de un cordel para que se sequen.

“Así, Pedro es un hombre de los intersticios, siempre orientado al orden para ejercer su venganza, quien por medio de la burla y la sagacidad (armas típicas de los débiles) repone la esperanza de corregir el mundo, compensando las diferencias sociales (Da Matta, 2002, 279).

A través de las peripecias del personaje, de origen pobre y padres ancianos con un hermano honrado que es explotado y vejado por el patrón, Pedro va urdiendo su venganza que consiste precisamente en subvertir en su provecho el orden que favorece al explotador, hasta que se hace explícito que :

“el ascenso en la estructura social no lo realizan las condiciones económicas sino la actitud moral del héroe...”

Esta actitud es lo que le permite trascender socialmente como:

“ un relativizador de las leyes, reglas, códigos y moralidades que sofocan al individuo sin origen bajo el yugo del trabajo, y sirven para perpetrar las injusticias sociales”. (Da Matta, 2002, 281).

Resulta asimismo interesante y afín a nuestra concepción de resistencia, el advertir que en esta concepción popular y arrabalera, la opresión no adquiere un tono fatal e irreversible, ni la víctima es del todo indefensa;

“... si realmente la pobreza corresponde a un estado de carencia, en ninguno de los cuentos se la define como un estado extremo de carencia. Además estamos ante variedades de pobreza (y de riqueza) , lo que nos demuestra que el narrador concibe esos datos como relativos...”

En esta concepción “ el rico y el pobre, así como el fuerte y el débil, siempre son relativos. Y esto es precisamente lo que permite dramatizar el mundo y así, cambiar de posición...” (Da Matta, 2002; 286).

De allí la rebeldía y resistencia esencial que se traslucen en los actos del malandro que, sin ser un revolucionario ni un ideólogo, sostiene sin embargo una actitud que representa una alternativa que incluso llega a cuestionar el mismo sistema pues, como afirma Roberto da Matta:

“De hecho podemos traducir sociológicamente la vagancia y la astucia (el malandraje) como el rechazo a realizar transacciones comerciales con la propia fuerza de trabajo; es decir, a poner su fuerza de trabajo en el mercado, ya que esto implica -gracias ala demostración de Marx- la presentación de la propia persona moral en ese mercado...En otras palabras, los malandros prefieren conservar para sí su fuerza de trabajo y sus calificaciones. Así el vago es aquel que no entra al sistema con su fuerza de trabajo y permanece fluctuando en la estructura social, adonde puede entrar o de donde puede salir e incluso, trascenderla. La astucia, a su vez, puede concebirse como un equivalente a *jeito (o modo)*, como una forma definida estructuralmente para utilizar las reglas vigentes del orden para su propio provecho... (Da Matta, 2002;299)

De esta forma Roberto da Matta, se introduce en una discusión que nos interesa especialmente, se refiere al tema del poder, específicamente el poder de los débiles como una forma de mover y desmontar el poder de los fuertes, a partir de su intervención malandra. Observa así que:

“a los pobres y los débiles siempre se los define por sus características internas, mientras que los ricos y fuertes tienden a ser calificados por el exterior; por la tierra, el ganado, los cultivos, las plantaciones, los animales y el dinero que poseen.

“El poder de los débiles se actualiza por medio de las cualidades intrínsecas, es inamovible de sus portadores y concebido como natural, dado por el nacimiento a través del carácter. Así los poderes de los débiles son poderes internos que no les pueden quitar, de ahí su profunda asociación con lo mágico y lo místico, esas fuerzas que se asocian interna e intrínsecamente con ciertos objetos, elementos, cargos o papeles sociales”. (Da Matta, 2002;301)

Vale hacer mención aquí de la categoría del *axé*, un término que en el lenguaje africano yoruba significa expresamente la fuerza vital y es considerada la sustancia esencial del arte de cualquier capoeirista. Este poder intrínseco, del débil, se constituye en relación centrífuga y determina en consecuencia una forma de contrarrestar el poder hegemónico. La categoría específica de *axé* brinda a este *poder intrínseco* un carácter mágico, pero también lo preserva en su colocación del arrabal, como fuerza divergente, intrínseca y cualitativamente divergente del dominio mayoritario. El *axé* nunca es un poder *sobre*, sino un poder dentro y un poder con¹⁰⁰ y desde el sujeto. Es el poder de lo que crece, es lo que invocamos para que nuestras empresas lleguen a buen término, es en definitiva, aquello que nos constituye como *cada quién* y nos aporta dignidad y sentido, desde un plano de consistencia en el que el mismo poder hegemónico, no tiene dominio¹⁰¹.

Debemos también señalar específicamente la capacidad de este poder intrínseco contra el fetiche de un poder mercantil, valor de uso y cambio que viene asociado con otro mundo, el de la mercancía, el mayoritario, el del dinero y no el de la belleza. Por eso:

“El precio del poder de los fuertes es la eterna vigilancia. En todos los episodios del mito de Malasartes, ése es un riesgo claramente ubicado, pues si el patrón

¹⁰⁰ En la capoeira, el significante que servirá de puente entre el *axé* y el malandro, entre la mística y el juego profano con las reglas del sistema, será el de “*mandinga*”, que será estudiado en los próximos capítulos, en relación con la dimensión estética. Este carácter de contacto intermedio entre lo sagrado y lo profano es una constante en la capoeira.

¹⁰¹ Ver diagrama 4.

es rico y además, deshonesto, no totaliza el poder posible. No tiene por ejemplo, el poder de la belleza o el candor, ni el poder de la inocencia, de la santidad o de la inteligencia. Por el contrario, el que controla ese recurso es Pedro Malasartes, joven y astuto, pobre y vengador”. (Da Matta, 2002;302)

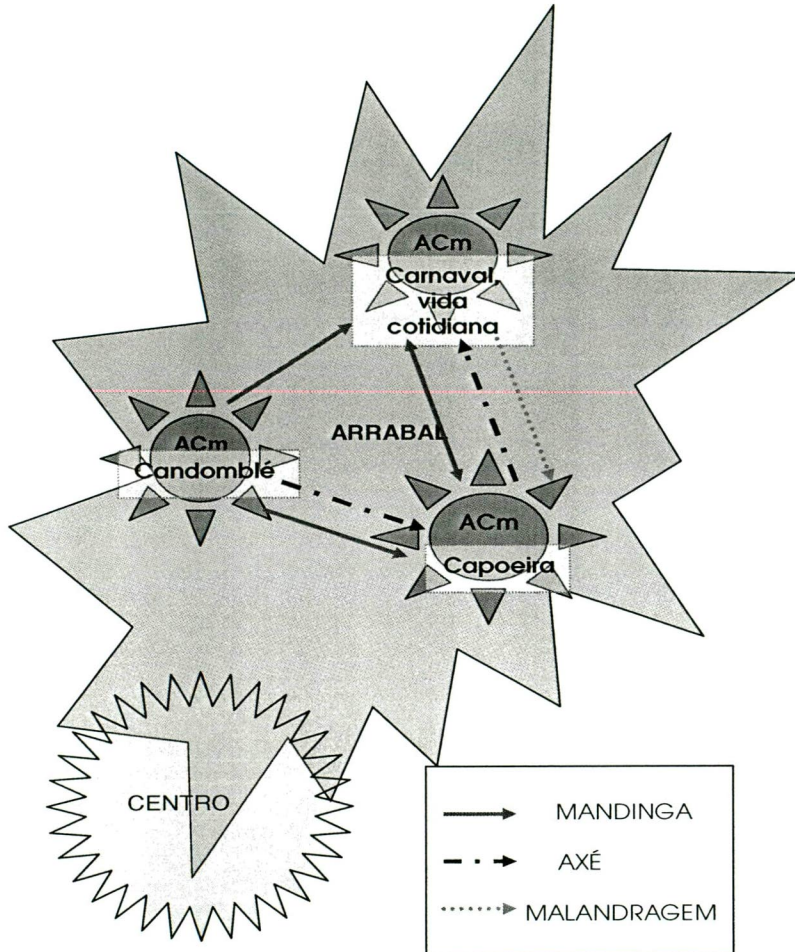


Diagrama 4

En esta lucha el malandro se vale más de la maña que de la fuerza pues:

“se diferencia del valentón y del bandido porque, mientras que éstos destruyen al patrón físicamente, él es mucho más sutil e innovador: busca la destrucción moral -lo que es peor- con los mismos instrumentos legales de explotación usados por el propio mandón” (Da Matta, 2002; 302)

Así, pareciera que para el espíritu del arrabal, la maña es algo esencialmente más propio del hombre que la fuerza, que como atributo del fuerte, también es relativa y puede ser burlada o incluso utilizada, como el dinero y el poder, en su contra.

Quisiéramos pues dejar bien sentadas estas lecciones del malandrangem (en portugués) como una referencia constante en las resistencias populares, no sólo de Brasil, claro, pues en América Latina, esta figura es comparable con menores salvedades de cada caso, al lépero mexicano, la picardía del criollo en el sur y otros tantos personajes de los arrabales, diestros en hacer de su propia debilidad un arma y con su maña desarmar la violencia de los fuertes y los argumentos de las mayorías, en una lucha por subvertir el orden y encontrar alternativas a la marginación, la explotación y la cosificación a los que los condenan los discursos, prácticas y relaciones ejercidos desde los centros hegemónicos.

Tenemos además como dato indiscutible, la cotidianeidad de esta lucha, es decir, su peso presente, contante y sonante, de alguna manera ligado a su carácter anti-utópico, pragmático, esencialmente ligado, más que a una negación de lo dado, como quiere Holloway¹⁰², o a una experiencia como víctima, tal como advierte Dussel¹⁰³, a una afirmación de la vida, la dignidad y el carácter creativo del sujeto, más allá de las circunstancias negativas que le toquen vivir.

Así mientras los revolucionarios buscan en el futuro y los Caxías en un pasado, el orden utópico, sólo el malandro vive el presente:

“...se sirve del presente y así conecta el pasado con el futuro, abriendo otra alternativa hacia un sistema social que no se preocupa por las reglas impersonales (es decir por el pasado) o por las relaciones personales y los rasgos de genialidad y mesianismo que corresponden a ese sistema (es decir, el futuro pleno y abierto). Sólo el malandro y Pedro Malasartes, su verdadera encarnación, disfrutan y se sirven del presente. (Da Matta, 2002, 303)

Aquí debemos hacer una aclaración. Para nosotros, el malandro, además de un mito, constituye un vínculo con el arrabal como agenciamiento colectivo, por ello, no podemos compartir la relativización que Roberto da Matta hace del mismo por su carácter individual:

¹⁰² Holloway J. (2002) “Cambiar el mundo sin tomar el poder”, México. Ed. Universidad Autónoma de Puebla, colección Herramienta, 2002.

¹⁰³ Dussel E: (1977).Filosofía de la liberación. Edicol, México.

“Al poner una enorme confianza en su individualidad, triunfa sin recibir los laureles de la victoria y en realidad, nunca podría asentarse y asumir una posición fija en la estructura social. En caso de que lo hiciera, se transformaría en otro figurante de nuestro teatro social y dejaría de ser Pedro Malasartes”. (Da Matta, 2002; 306).

Desde nuestra perspectiva, indicamos que un mito, como tampoco una leyenda, jamás pueden limitarse a lo individual. Son, esencialmente construcciones colectivas, campos abiertos por donde el deseo de una comunidad circula, conectando lo material y lo expresivo, fatalmente encarnados en personajes reales o ficticios individuales, pero siempre trascendentes respecto de lo individual, como referencias sociales en su forma pura, en el plano abstracto de donde reciben su nombre y su consenso, como reconocimiento comunitario y cultural.

Para el capoeirista, que en su canto de agradecimiento, denominado *chula*, con la que se abre la roda, abiertamente reconoce al maestro que le enseñó, además de la capoeira, el *malandragem*, esta ciencia del arrabal, herencia de generaciones, conforma la dimensión de toda una filosofía de vida, cifrada en las cantigas. Y esto encuentra su expresión y su reproducción en el juego, donde la fuerza es continuamente vencida por la astucia y las características técnicas o físicas, resultan siempre secundarias respecto de ese poder intrínseco, atesorado por los capoeiristas. Una capacidad asociada a veces con la magia, pero constitutiva de una actitud que excede las rodas para ser ejercida como un recurso para subvertir las reglas dominantes y provocar la tendencia minoritaria, más que una técnica o un conocimiento -sujetos al cambio y al uso mayoritariamente dispuestos-, un *jeito*, modo o estilo del arrabal, una piedra de toque, un eje a través del cual es posible desarrollar variaciones continuas en el sistema mayoritario.

En esta transmisión, efectiva del maestro al alumno, la historia es vivida en la perspectiva de la redención -como memoria, fuerza y experiencia-. Y el *malandragem*, como devenir de las minorías marginadas, constituye un recurso, una alternativa y un potencial minoritario que encuentra en la dimensión estética su vigencia y su capacidad de simpatía y contagio. Siempre esgrimiendo la potencia de la minoría agente: “esa raza que se consiguió liberar”, como señala la cantiga de capoeira.

As vezes me chaman de negro...
Pensando que van me humiliar

So que eles nao saben
que isso me faz lembrar

que eu venho da aquela raca
que conseguiu a sua libertade

Eu gosto del maculelé
Acredito en el candomblé
Eu tenho o sorriso no rosto
a ginga no corpo
e o samba nos pés¹⁰⁴.

Hablamos entonces aquí tanto de una historia, como de una herencia, que se desenvuelve en una dimensión estética. *La sonrisa en el rostro, la ginga en el cuerpo, el samba en los pies*, son expresión de este triunfo de la vida sobre la esclavitud y como tales, son también armas en la lucha cotidiana por zafarse de las amarras mayoritarias a través de la lección de los malandros. Más allá de lo que la sociedad brasileira en su conjunto haga de la categoría del malandro, como catarsis, equilibrio de opuestos o lúdica referencia carnavalesca, para el capoeirista centrado en la herencia de los mestres, el malandragem será un camino, un legado y un destino.

4.4.1 Malandro, mandinga y axé: la supremacía de lo colectivo

Una palabra siempre asociada con el malandragem, es la de mandinga. Su etimología proviene del nombre de una de las tribus africanas que pueblan lo que hoy es Guinea y se supone que algunos de sus miembros fueron transportados como esclavos a América. Es posible que estos mandingas, tuvieran ciertas peculiaridades relevantes que chocaban con los intentos de sometimiento de los amos, porque en todo el continente adoptó connotaciones fuertes.

En el sur (Argentina y Uruguay), *mandinga* es una de las formas en las que se designa al diablo; en el norte de Brasil y especialmente en el arrabal de la capoeira, mandinga constituye una potencia espiritual y a la vez estética. Allí se toma la acepción del candomblé, por la cual la mandinga se asocia con el don de un orixá hacia una persona para que la misma pueda conseguir sus fines por medios mágicos, pero se la re-contextualiza en un medio mundano, dentro del cual se la relaciona con la viveza, la

¹⁰⁴ A veces me llaman negro/pensando que me van a humillar/ pero ellos no saben/ que eso me hace recordar/ que vengo de aquella raza/ que se consiguió libertar./ Gusto del maculele/Creo en el candomblé/ tengo la sonrisa en el rostro/ la cadencia (ginga) en el cuerpo/ el samba en los piés.

sagacidad, la capacidad de vencer al adversario y también, con cierta gracia que en la capoeira resulta a la vez, eficaz y elocuente, bella y violenta como la misma capoeira. Todas estas capacidades tienen en común el constituirse como valores y poderes intrínsecos que constituyen el recurso principal del capoeirista.

Tenemos entonces que, en la capoeira, todas estas connotaciones, estéticas, sociales, políticas y religiosas de la mandinga se mantienen de algún modo presentes, aunque relativizadas en referencia al juego. Si bien a veces la palabra se utiliza como sinónimo de *malandragem*, otras veces la mandinga parecería ser más bien, el efecto, la obra y el estilo del malandro y como tal, constituye también un rastro fundamental en este trabajo, por su potencial minoritario, relacionado de una forma muy peculiar, con lo estético y con los poderes del débil. En este sentido podemos decir, que la mandinga podría ser una clave fundamental para relacionar el poder del débil con la dimensión estética.

“Capoeira es manha, malicia, mandinga, es todo lo que la boca come...” afirmaba jogando, vadiando (vagabundeando) con las palabras el viejo Pastinha. Hay quienes sostienen que estas tres palabras son sinónimos, otros distinguen matices. Según éstos últimos, la mandinga no es sólo sagacidad y capacidad de ‘convertir todas las desventajas en ventajas’. Está también ligada a una cierta belleza, al jogo bonito, a la gracia que constituye el mayor patrimonio de un capoeirista, más aún que un cuerpo ágil y una técnica eficaz. Como toda gracia, no se trata de una capacidad adquirida o disponible como mercadería con valor de uso o cambio. Recordemos en este sentido cómo las cualidades del malandro, son intrínsecas, inamovibles de sus portadores y asociadas muchas veces con fundamentos mágicos y místicos, de donde viene su vinculación con el “axé”, palabra yoruba que en la religión africana (tanto en el candomblé brasileño como en la santería cubana) designa la energía vital, que en capoeira es considerada la fuente mística de inspiración, acción y de toda fuerza o potencia del capoeirista. La discusión sobre si este poder es susceptible de ser enseñado o transmitido y aprehendido, constituye una clave en la transmisión y los rizomas del arrabal.

En general, en clase los maestros no ponen demasiado énfasis en la práctica de la gestualidad, que sin embargo, reconocen como elemento central de la mandinga y la

capoeira. Por un lado consideran que la imitación es un recurso suficiente y entonces, al verlos jugar uno va aprendiendo de ellos. Por el otro, el desarrollo del gesto se considera algo personal y asociado con la maduración de cada capoeirista, más que con técnicas y fórmulas que pudieran ser transmitidos de forma conceptual o abstracta.

No obstante, la aparición de rasgos de mandinga en el juego del aprendiz, es usualmente celebrado por el maestro y la roda. De hecho, esto es lo que constituye, la raíz de su nombre de capoeirista, basado en un peculiar estilo y asociado con animales (Onca, Cobra, Gafanhoto, Macaco, Aranha, Carcará, Besouro) o cualidades humanas (Manhoso, Malandro, Velocidade, Perversa, Sorriso).

Pastinha, señala explícitamente como un factor fundamental en la enseñanza de la capoeira es “aprovechar los gestos libres de cada quien, porque en ellos está toda la sabiduría que aprendí”(ver 4.4.2 y 4.3). Y relaciona esto directamente con la importancia que el sujeto concreto posee en la capoeira, pues “cada quien es cada quien”. Es de esta manera como la capoeira deviene también un ejercicio de autoconocimiento y liberación a través de la expresividad amplificada del gesto, sin cuya aparición no existe la mandinga.

En este sentido el gesto es también una forma de socialización y de lenguaje, que se presenta directamente ligado a una necesidad sentida como interna y a un modo de expresión que presenta ciertos atajos respecto de la redundancia necesaria en el lenguaje hablado coloquialmente. El gesto exige de nosotros un ejercicio creativo y una espontánea apertura entre una intención, un interlocutor y una situación concreta que exige respuesta o solución.

A este ejercicio y esta preparación para enfrentar situaciones inesperadas con habilidades para la improvisación, hacen alusión muchos de los alumnos entrevistados cuando se les pregunta qué rescatan de la capoeira para su vida cotidiana.

Sin embargo, hay que aclarar aquí un factor íntimamente relacionado con ese común denominador, con ese factor omnipresente en un capoeirista que es la mandinga: en la capoeira todo gesto, toda información, no necesariamente conduce a una aclaración o un entendimiento.

La gestualidad del mandinguero está, por decirlo así, al servicio de una estrategia basada en conseguir sus objetivos. Y entre sus objetivos no sólo está la belleza y la expresión, sino también cierta eficacia dirigida a burlar a su contrincante. La gestualidad pues,

contiene siempre potencialmente, una burla, una trampa, un truco, un reto y también un guiño, dedicado al espectador experto.

De allí que la interpretación de esta gestualidad amplificada y evidente, deba no ser nunca lineal. En un video se ve a mestre Caicara, en medio de un juego bastante tenso, ofrecer la mano a su oponente y éste, ingenuamente, aceptarla para recibir al instante un ataque con el cual el maestro, más que *aniquilar* al adversario, lo pone sobreaviso acerca de las mañas y las maldades de la vida. Las apariencias no son la realidad; las relaciones humanas son complejas, las intenciones no siempre están a la vista y lo que corresponde en todo caso, es jugar ese juego de apariencias que es la vida, manteniendo el espíritu alerta, la intención clara, el ánimo relajado y bien dispuesto y el cuerpo *fechado* (cerrado), por si las dudas.

Así, ser *mandingueiro*, implica, para el *angoleiro*, ser capaz de conjugar el arrabal con la belleza, la astucia del *malandro* con un *jeito*, un modo, una forma en la que se expresa una dimensión estética. Si nos acercásemos ingenuamente a la *capoeira*, podríamos preguntarnos por qué resulta necesaria la belleza en algo que, desde otra perspectiva –mayoritaria- podría asemejarse a un ejercicio gimnástico, una justa deportiva o una lucha entre dos voluntades.

Quienes desde una concepción deportiva juzgan la *capoeira*, encontrarán que todo lo que hay alrededor de los dos jugadores, trenzados en fintas, ardidés, movimientos de ataque y defensa, puede ser considerado prescindible, un mero adorno. Así sucede que cuando los modernos gimnasios combinan actualmente el aeróbics con la *capoeira* o cuando se la convierte en arte marcial para consumo de los fanáticos del género cinematográfico de acción, la *roda*, la *batería*, los cantos quedan como mero disfraz exótico o folklórico. Con ellos desaparece también, como por arte de magia, la *mandinga*. Una película que en los años '90 popularizó este tipo de *capoeira* en el amplio mercado del cine norteamericano se denominaba sintomáticamente, "Only the strongs", (Sólo los fuertes) título que fue traducido por los distribuidores latinoamericanos como "Fuerza Bruta". Nada más lejos de la *capoeira*, nada más lejos de la *mandinga*, el arte del débil, que abiertamente desprecia la fuerza pues recordemos que como el dinero o el poder, se trata de una variable extrínseca, adquirida, con valor de uso y de cambio, como se constata a través de la proliferación

de gimnasios y productos variados para fortalecer y modelar el cuerpo según la técnica del *body-building* de moda.

En contraposición con la fuerza, la mandinga es la maña del malandro, pero también, constituye un guiño a los que conforman la roda, una artimaña teatral que puede envolver el juego del adversario en una sucesión de fintas y ritmos que lo marean o esconder en su zapato una real o fingida navaja.

La belleza, en cuanto dimensión estética de la vida cotidiana, es en la capoeira, mandinga, un gesto presente, la improvisación en la que, en el momento justo, entre el riesgo y la gracia, brilla la luz del genio colectivo, que hizo posible la supervivencia de ese pueblo en la esclavitud, la marginación y la adversidad.

De esa iluminación, instantánea y efímera como un gesto, surge en la capoeira el sentido y con él la belleza, que siempre es, como dijo Borges, *una revelación que no alcanza a consumarse*. Y no alcanza a consumarse porque se produce en un no lugar, una desterritorialización, una descodificación y una anomalía. Implica una ruptura con el Yo, que, capturado, intenta siempre derivar el sentido hacia las etiquetas mayoritarias. Por el contrario, el goce, el prendamiento estético, surge a través de un movimiento de la subjetividad (3.1.1.) que es a la vez un hiato y una fuga de la subjetividad mayoritaria y una sustancial derrota del ego.

Por eso, la manha (maña, malicia) del mandingero apunta esencialmente a otro fin que la competencia, que supone el desafío entre egos. Lo social y lo estético nos ayudan a comprender esta finalidad que desaparece cuando se busca en ella la eficiencia o la supremacía de una voluntad individual. Así, el capoeirista que es sorprendido por la mandinga del otro debe aceptar, rendirse, pues su rendición misma es el triunfo del arrabal, de una manera, de un jeito, de una forma de vencer sobre la adversidad cotidiana: se consume así el ritual. En el instante fugaz en el que aparece la mandinga se conjuran siglos de exclusión y marginalidad, se le da brillo y dignidad al arrabal y se constituye la capoeira como una tendencia minoritaria, inmortal como la herencia de "un pueblo que se consiguió libentar".

4.5. La autoconciencia en acción: la memoria y su plan de consistencia, frente a la historia oficial

Como vimos, uno de los recursos de Pastinha para acentuar el carácter minoritario de la capoeira fue acentuar sus rasgos africanos. Recordemos su cita:

O que eu gosto de lembrar sempre é que a capoeira apareceu no Brasil como luta contra a escravidão. Nas músicas que ficaram até hoje se percebe isso. Entenda quem quiser, está tudo aí nesse verso o que a gente guardou daqueles tempos. (Bola Sete, 1998; 102¹⁰⁵)

La memoria de la lucha contra la esclavitud -que, como re-cuerdo¹⁰⁶ constituye una suerte de iluminación interior, opuesta en todo a la historia oficial-, tiene, para Pastinha, un valor perenne, que merece ser traducido un canto. El maestro no está diciendo que estamos en la misma situación de los esclavos africanos, pero sí está defendiendo la eficacia de un recuerdo como motor y materia prima que lo constituye como sujeto minoritario. Pastinha denominó *capoeira angola* a esta práctica, en relación con su arrabal de cuño africano, enraizado en la memoria de las afrentas de la esclavitud,

Podríamos decir, en este sentido que Pastinha, y la capoeira en general, recuperan la función del *griot*, el narrador cronista de los pueblos africanos que, a través del canto y en relación directa con su auditorio, reactualiza la memoria de su arrabal.

Pero en este caso, ese pueblo, esa minoría, se encuentra en una condición excéntrica, marginal y desterritorializada, desde que se conforma no a partir de una historia íntima y homogénea, sino del recorte mayoritario del capitalismo que establece desde fuera su sistema de clases, inclusiones y exclusiones. El auditorio de Pastinha no es en consecuencia una minoría, sino el amplio arrabal de los marginados.

¹⁰⁵ Lo que gusto recordar siempre es que la capoeira apareció en Brasil como lucha contra la esclavitud. En las canciones que quedaron hasta hoy se percibe eso. Entienda quien quiera, está todo ahí, en esos versos, lo que guardamos de aquellos tiempos.

¹⁰⁶ Heidegger y otros existencialistas defienden el concepto de memoria como constitutivo de un pensar desde el corazón. "En la palabra primitiva 'Gedanc' domina la esencia primitiva del recuerdo, la conglobación de todo aquello que el alma hace estar presente. ... El Gedanc como recuerdo así entendido ya viene a ser lo que se domina con la palabra "gratitud" Dank. En la gratitud el alma recuerda lo que tiene y es. (Heidegger, 137, 1978)

A través del recuerdo de la esclavitud, Pastinha hace referencia a una tensión actual, vigente y se abre, desde la memoria de la minoría africana, a un devenir minoritario del sujeto minoritario, invisibilizado, que mora en cada uno de nosotros, tensados entre la cosificación de clases, rangos y escalafones que propone el sistema dominante y la apertura hacia un horizonte libertario, un arrabal que teje su memoria desde la ignominiosa afrenta de la esclavitud y proclama, desde allí, su anti-historia.

A esta libertad, siempre presente como deseo y meta, constitutivos del arrabal, se refiere la consigna de Pastinha cuando señala que la capoeira, fue y sigue siendo:

“Ansia de libertad en mandinga de esclavo”

Es el ansia de libertad del esclavo la que obtiene como respuesta y poder intrínseco a la mandinga, que resulta toda una categoría específica del arrabal de la capoeira, asociada de forma muy particular a la dimensión estética. Pero ¿A qué esclavos se refiere Pastinha? O, dicho de otra manera, a qué se refiere como un “ansia” de libertad, cuando la libertad se dispuso en Brasil por decreto, según fuentes históricas el 13 de mayo de 1888.

Aunque el pedagógico ejercicio de la memoria, incluso -como veremos- en contra de la historia, constituye una constante en los discursos de los maestros de capoeira, tenemos razones para afirmar que la frase de Pastinha tiene un valor presente, como la capoeira misma, en su carácter ritual -según Mircea Elíade una de las funciones del rito es la actualización de lo esencial-, reclama siempre a la vez, una relación con el pasado de una minoría, y una variación continua (minoritaria).

Para responder estas cuestiones podemos partir aquí de otra manifestación, esta vez ajena a Pastinha, aunque no al arrabal de la capoeira, que teje sus relaciones sin propósito, ni fin, ni principio ni método, pero -a pesar o gracias a ello-, mantiene una consistencia asombrosa en sus dispersas manifestaciones. He aquí una ladainha que habla, concretamente de una memoria que se planta contra la mentira de un discurso dominante, sostenido como “historia” por el poder mayoritario.

A história nos engana
diz tudo pelo contrário

até diz que a abolicão
aconteceu no mes de maio¹⁰⁷
A prova dessa mentira
E que da miséria eu não saio¹⁰⁸.

Vemos aquí cómo la historia oficial, – de la misma forma que la belleza de tipo europeo propuesta por las elites (ver 3.1.3) o el dinero que mediatiza e instrumentaliza las relaciones-, es percibida desde la capoeira como una construcción ajena y, como tal, un engaño, contra el que hay que rebelarse. La rebelión surge precisamente de que ese engaño constituye en sí un aparato de captura: esta *historia* establece fechas para ponerle término a una lucha que es vigente y cotidiana, atribuye a un decreto –a un favor externo, mayoritario, proveniente desde el mismo poder dominante- el haber terminado con una condición miserable, que, según consta en la misma *ladainha*, las épocas siguientes, signadas por el capitalismo, no hicieron más que continuar y extender.

El mismo tema, ampliado, se repite en esta otra *ladainha* de capoeira, dedicada nada menos que a “Doña Isabel”, la princesa portuguesa que, en un acto caritativo y humanitario, decretó el fin de la esclavitud:

Ladainha de Dona Isabel

Dona Isabel que história é essa
De ser princesa boazinha
Que libertou a escravidão
Estou cansado de conversa
Estou cansado de ilusão

Abolicão se fez com sangue
Que inundava este país
Que o negro transformou em luta
Cansado de ser infeliz

A abolicão se fez bem antes
Ainda está por se fazer agora
Com a verdade da favela
Com a mentira da escola

Dona Isabel chegou a hora
De acabar com esta maldade
De ensinar pro vossos filhos
O quanto custa a liberdade

¹⁰⁷ El 13 de mayo de 1988 es el día oficialmente reconocido como el de la abolición de la esclavitud en Brasil.

¹⁰⁸ “La historia nos engaña/dice todo por lo contrario/ hasta dice que la abolición (de la esclavitud)/aconteció en el mes de mayo/la prueba de esa mentira/ es que de la miseria yo no salgo...”

Viva Zumbi nosso Rei negro
Que fez-se herói lá em Palmares
Viva cultura desse povo
A liberdade verdadeira
Que já reinava nos quilombos
Que já jogava capoeira¹⁰⁹

Junto a la común referencia a la memoria anti-histórica, en esta última ladainha se desarrollan algunas interesantes precisiones: en primer lugar, la negación de la historia cosificada y oficial abre aquí dos perspectivas arrabaleras: la de la lucha por la libertad, que tuvo como sujeto agente a los negros esclavos “cansados de ser infelices”, pero no ha cesado, pues “todavía está por hacerse ahora”, y, en segundo término, el hecho de que la abolición tiene dos caras: “la verdad (miserable) de la favela o barrios periféricos” y la “mentira de la escuela”, convertida en discurso oficial y mayoritario.

A esa captura en los discursos mayoritarios de la historia y la escuela se oponen otros recursos minoritarios: la memoria de Zumbí, legendario comandante guerrillero que, desde el asentamiento cimarrón (*quilombo*) de Palmares (1600- 1694) resistió durante décadas a los portugueses, el reconocimiento de la actual miseria, como verdad que surge de la favela en abierto conflicto con los discursos oficiales, y la misma capoeira, que ya se jugaba en esos arrabales como manifestación –estética y cultural- de la “libertad verdadera” con la que rima.

En ese juego de oposiciones aparecen dos factores: en primer lugar que la lucha continúa y, en segundo término, que la capoeira constituye de alguna manera una forma de esa continuidad que no pasa ni por la escuela ni por la historia y sin embargo, reivindica una verdad que se les escapa a ambos, en relación con la memoria de la resistencia a la esclavitud.

Los esclavos a los que se refiere Pastinha, somos, en consecuencia, todos quienes poseemos el ansia de libertad y encontramos en la mandinga un instrumento de lucha

¹⁰⁹

Doña Isabel que historia es esa / de ser la buena princesa/ que libtó la esclavitud/ Estoy cansado de palabras/ estoy cansado de ilusión// la abolición se hizo con sangre, que inundaba este país/ la abolición la hizo el negro/ cansado de ser infeliz// la abolición se hizo mucho antes/ y todavía está por hacerse ahora/ con la verdad de la favela (ciudad perdida, villa miseria) y la mentira de la escuela//Doña Isabel llegó la hora/ de acabar con esa maldad/ de contarle a sus hijos/ cuanto cuesta la libertad // Viva Zumbí nuestro rey negro/ que se hizo héroe allá en Palmares/ viva la cultura de ese pueblo/ la libertad verdadera/ que ya reinaba en los quilombos/ que ya jugaba capoeira.

que legaron los antiguos, estos sí, africanos, que, esclavizados, hicieron de su lucha y de su memoria, una micropolítica de fugas, relaciones inéditas y alternativas estéticas capaces de subvertir los mismos cánones del poder, aquellos que dictan precisamente cómo las cosas están como están y son lo que son. Ante esos *hechos del sentido común* se esgrime la memoria, que, precisamente en su inter-subjetividad, representa un *recurso minoritario*.

En este sentido, la memoria, como poder intrínseco del débil, se alza contra el poder extrínseco, mayoritario, de la historia, como discurso oficial. Podríamos decir también que la lucha por recuperar un lugar de enunciación se da en el campo de la historia y, en este sentido, la libertad gana una batalla desautorizando una narración que se encuentra en el centro del poder como justificación del *status quo*, y reivindicando otro lugar de enunciación, precisamente el de la memoria, el del débil, el del sujeto concreto, el del arrabal. Ese otro lugar, una vez nombrado, representa no sólo el recuerdo de una minoría, sino todo un potencial minoritario.

Volvemos aquí a tocar el tema de la auto-conciencia que, si bien quitamos del centro - como enunciación de una verdad exterior y totalizante-, cuando abordamos la constitución de un sujeto minoritario, retorna en forma un relato colectivo que funciona, a su vez, como factor relacional entre otros agenciamientos, uniendo, por ejemplo, miseria actual y esclavitud pasada. Este relato, señala, presenta atajos en el campo de la memoria, que es más vasto que el de la historia y en muchos casos está inscrito en los cuerpos, desde el padecer más tangible. No se trata pues de la conciencia ilustrada, como discurso o explicación. La auto-conciencia del arrabal recurre a la memoria del esclavo para negar enfáticamente el mundo de los dominadores. Frente a él contrasta su plano de consistencia, al que se vincula por medio del ritual, las prácticas minoritarias y la dimensión estética.

Como dijimos antes, la conciencia no es punto de partida, sino consecuencia de un agenciamiento colectivo que comienza en una pragmática corporal, en un devenir minoritario que implica en primer lugar, al deseo, al inconsciente y al cuerpo. En este proceso sucede efectivamente que se abren otros canales, otra dimensión, que el sujeto comienza a *ver* otras cosas que aún cuando tenía próximas, pasaban desapercibidas, estas son las materias primas de una narración. Por ejemplo, la *verdad*

de la favela, las razones históricas y políticas de su miseria. Esto no constituye una ilusión ni una ideología, se trata de un afecto, es decir de una vinculación simpática con un agenciamiento, que a su vez dispara prácticas, relaciones, identificaciones y otros efectos de realidad. Es a esto que denominamos autoconciencia, considerando el *auto* como un signo intrínseco, relacional, estético, minoritario y, en este sentido, como una divergencia respecto de los discursos redundantes del centro.

El arrabal, como red de agentes minoritarios, es entonces -como auto-conciencia y expresión, estilo y sustancia-: por un lado, una perspectiva divergente, otro horizonte donde comienzan a circular otras voces, otros re-conocimientos, otros sentidos, otros deseos. Pero también, el eje sobre el que devienen prácticas y relaciones y por lo tanto, nuevos objetos e instituciones resignificadas por la fuerza de ese devenir minoritario. En este sentido, se constituye como un lugar excéntrico que, como un nuevo planeta, comienza a gravitar sobre el conjunto del sistema. El devenir se suscita entonces como un vector centrífugo que por simpatía produce una serie de divergencias y nuevas realidades en el sujeto, que, retomando su carácter minoritario, se des-identifica del sistema central y deriva hacia el subsistema del arrabal. La dimensión estética, la revaloración del hacer colectivo y otros factores relacionales como la memoria, constituyen toda una colocación alternativa, que no se resume en asumir consignas en el modo de una ideología, sino que constituye una forma de hacer, de obrar, de valorar y relacionarse, en una actitud, una visión del mundo y, finalmente, una auto-conciencia centrífuga.

4.6. Agenciamiento y potencial transformador: ginga, sujeto y devenir en la capoeira angola

Lo que sucede con la historia en relación con la construcción colectiva de la capoeira, sucede también con el sujeto, en la capoeira. El movimiento que es la constante del juego, se constituye también como devenir minoritario.

Ginga es el nombre del paso básico en la capoeira, todos los otros movimientos provienen de ella y retornan a la misma. El término significa a la vez movimiento, finta, cadencia, estilo. Aunque se enseña en principio como una técnica, los estudiantes avanzados saben que no lo es. Que en ese movimiento continuo, acompasado, se encuentra cifrada toda posibilidad de movimiento y a la vez, de disfraz, de engaño y a través de este juego de máscaras, de la expresión, las mañas, la seducción del capoeirista.

La *ginga*, lenta, enroscada, engañosa del *angoleiro*, es una forma de encantamiento, pero también un hato de artimañas, como una navaja suiza, en su apariencia inofensiva, disfraza y nunca expone de una vez, toda una panoplia de instrumentos de ataque y defensa.

A la vez, el capoeirista experto, puede parecer casi vulnerable y manejar el juego a su antojo. Pastinha afirmaba que a veces, cuando *gingaba*, parecía que se iba a caer de borracho.

Quando eu jogo, até pensam que o velho está bêbado, porque fico todo mole desengonçado, parecendo que vou cair. Mas ninguém ainda me botou no chão, nem vai botar¹¹⁰. (Pastinha, en Bola Sete, 1998; 27)

La *ginga* atesora toda la expresividad y las mañas del capoeirista y constituye también su marca, la máscara que a la vez trasluce y elude la presentación de su persona. Aunque constituye un movimiento en la capoeira, el estudiante avanzado, se da cuenta de que todo movimiento forma parte de esa cadencia, que se conforma al ritmo como una danza, pero que como animal de presa, espera en sus artimañas que el otro muestre un punto débil para atacar. El espacio de la roda es circular, así que no hay

¹¹⁰ Cuando yo juego hasta piensan que el viejo está ebrio, porque me quedo todo suelto, desarticulado, como si me fuera a caer. Pero nadie consiguió aún tirarme al piso, ni lo va a conseguir.

forma de escapar. Sólo queda bailar en el ritmo que nos tocan, esquivar los golpes y danzar esta lucha que es metáfora de la existencia cotidiana, imponiéndole a la vez: ginga y mandinga; disfraz, seducción y burla. En referencia a ésta, la cantiga afirma:

“ No todo lo que reluce es oro, no todo lo que se balancea, se cae...”

En esta danza fingida, en este juego de máscaras, en esta cadencia que es arte y lucha a la vez, se desenvuelve el juego, la *brincadeira* de angola. Todo en ella es engañoso, menos su carácter esencialmente lúdico, su capacidad de extenderse como un virus sobre todos los aspectos de la vida cotidiana, contagiando sus mañas y fintas, aprendidas corporalmente, significadas a través de referencias históricas y un discurso del arrabal que se torna, a través de la práctica, en una autoconciencia sin yo, una suerte de nos-otros, en permanente evolución, en continuo movimiento. Sin puntos fijos, sin apoyos constantes: “los pies se vuelven manos y las manos, pies”, la única pauta es el ritmo, el berimbau que brinda, justamente según Pastinha “vibración y ginga a nuestro cuerpo” y es por ello considerado el “primitivo mestre” (Bola Sete, 1998).

El movimiento continuo es la esencia de la capoeira: actividad, potencia, *energeia*, capacidad de tomar al movimiento en forma y acto. La danza se vuelve así estilo de vida y de tomar la vida una danza, es decir, un hecho estético y a la vez una lucha cotidiana, la afirmación constante de otro mundo. Enseñanzas no escritas, que desde el arrabal, ofrece la capoeira.

Finalmente, en un plano de consistencia en el que intentamos reflejar, como en negativo, las sombras de nuestras ideas, la ginga constituye en sí el movimiento y la intensidad. La tensión dinámica que hace posible que el yo se diluya en la danza y que una confrontación devenga juego. Por eso creemos que la ginga es considerada fundamental, constitutiva de la capoeira angola: sin ella no hay devenir, no hay artimañas, no hay expresión. ¿Pero quién o qué se expresa a través de ella?

Es muy habitual escuchar que los capoeiristas apelan a imágenes naturales para definir este movimiento. Joao Grande, por ejemplo, menciona el movimiento de las animales, del viento, el agua del mar... Joao Pequeño afirma que así como en el candomblé han una pérdida del yo por efecto de que un santo ocupa el cuerpo del practicante, así

también en la capoeira existe un estado extático, asimilable al juego y la ginga. Muy probablemente a esto se refiere también la frase, ya citada, atribuida al mismo Pastinha: “más que saber mover el cuerpo, jugar capoeira significa dejarse mover por el alma”.

Desde nuestra modesta panoplia de instrumentos conceptuales, recurrimos otra vez a la manera en que Deleuze y Guattarin (2002) se refieren a los movimientos que permiten que las partículas pasen desapercibidos a través de los estratos y los segmentos para proyectar, más allá de los espejos del ego, sus conexiones, sus afinidades, sus afectos. Los movimientos de la capoeira no *representan* nada. Su fin, “inconcebible” a decir de Pastinha, es el mero juego. Allí entre el reto, la seducción, la afinidad y el deseo, contenidos en el ritual de la roda, en la tradición de los esclavos libres, en la capoeira, tiene lugar el juego. Y el juego deviene minoría y arrabal en un mundo de significados y objetivos. Frente a ellos, es nada y sin embargo, por ello mismo constituye en sí, una “máquina de guerra”, nómada, continua, que sólo se afirma a sí misma y con ella a una multitud nómada.

“... sólo el nómada tiene el movimiento absoluto, es decir, una velocidad; el movimiento en torbellino o giratorio permanece esencialmente a su máquina de guerra...” (Deleuze y Guattari, 2002; 386).

Ahora bien, toda máquina de guerra, toda agrupación deseante de sujetos minoritarios, divergentes, invisibles, en fuga, se conforma como tribu nómada y en esa función radica su potencialidad minoritaria. En estas cualidades ginga, mandinga, axé, roda, constituyen diversas piedras de toque, instrumentos del devenir minoritario llamado capoeira angola.

A este marco se refiere exactamente Néstor Capoeira cuando, como tantos otros capoeiristas afirma:

“La capoeira cambió mi cuerpo e hizo mi cabeza. Ella me dio oportunidades que difícilmente tendría en otra actividad.

“Dí clases para fresas de la sociedad y enseñé en terrenos baldíos de una favela. Trabajé en shows y presentaciones culturales. Toqué berimbau en teatros y también en la calle para ganar el sustento diario. Hice programas de radio y televisión; desfilé en escuelas de samba, fui artista de cine. Escribí libros. Viajé varias veces para el extranjero, pasando más de ocho años allá fuera, conviviendo con gente de otros países, otras maneras de pensar, todo gracias a la capoeira...” (Capoeira, 1988;19)

Podríamos pensar de que se trata del ingenuo agradecimiento de alguien que accedió a cierto reconocimiento social, globalizado, a causa del conocimiento de alguna arte exótica, explotada en el mercado del turismo folklórico. Sin embargo, no es así. El movimiento del que habla no es sólo turístico y exterior, sino que conforma también un itinerario de apertura de la subjetividad, una trascendencia respecto de segmentos, un encuentro con dinámicas corporales y filosóficas que lo dotaron de energías intrínsecas que se manifestaron como movimiento, descubrimiento y creación.

Atendiendo a las reflexiones anteriores (en particular sobre los factores minoritarios, en el capítulo 3) podemos visualizar este “cambio de su cuerpo y su cabeza” como transposición de una subjetividad mayoritaria, hegemónicamente formada para reproducir los patrones, relaciones y prácticas capitalistas, organizada en función de una racionalidad instrumental, conforme a los fines del mercado, en una tendencia minoritaria.

Así, mayoritariamente, se postula la adecuación del sujeto a una serie de parámetros funcionales, las necesidades ancladas a una dinámica de carencias y deseos promovidos según los parámetros del consumo, el centro ejecutor de un yo autorreferente, colonizado por la axiología capitalista que privilegia el éxito individual y el acceso a la propiedad como forma de poder. Estas formas de la subjetividad implican un horizonte limitado por la moral mayoritaria, la competencia como fuente de autoafirmación y la des-historización y de-subjetivización tecnológica, en aras de la funcionalización mercantil de capacidades y habilidades.

Por el contrario, la tendencia minoritaria, tomada en este caso de la capoeira angola, propone: integración de lo individual y lo social, en una práctica que suscita el devenir minoritario; la integración entre memoria –indeterminada- y futuro potencial, a través de una pragmática que a la vez reconoce lo cultural comunitario y lo realiza en la vida cotidiana; el respaldo de un plan de consistencia en el que lo estético funciona rompiendo las trabas de la objetividad funcional. En definitiva, el sujeto minoritario vive en un rizoma donde se realizan otros valores, otras prácticas y otras relaciones: se trata de otro mundo paralelo –aunque en tensión y resistencia respecto- del centro: el horizonte de la relación con el arrabal, como presupuesto y constante de todo el proceso y el gozo restablecido en integración con el quehacer, en la afirmación de un

quehacer y un gozo colectivos. La ginga, disfraz, finta, fuga y movimiento, constituye la actividad principal de este devenir minoritario que se proyecta corporalmente en una danza de improvisaciones y esquivas, en un juego definido como vagabundeo, cuyo fin último está en sí mismo, en la inmanencia de su trans-formación.

4.7. La capoeira como devenir minoritario

Aún en las situaciones más difíciles, el sujeto mantiene la potencial capacidad de divergencia y devenir respecto del poder. Eso es lo que aparece en expresiones que, como la capoeira angola, convocan la experiencia existencial de una minoría sometida a condiciones de exclusión social y esclavitud física, como agente minoritario de una micropolítica de resistencia.

Integrándose en un arrabal, conformado por saberes, costumbres, prácticas y relatos como el mito del malandro y otras expresiones de cuño afrobrasileño como el candomblé y la música y la danza popular, la capoeira angola, a la vez danza y lucha, arte y juego, indeterminada en los parámetros del poder, se conforma como una serie de prácticas que disparan factores minoritarios:

- 1 La roda, en su polifuncionalidad, que congrega la participación de todos sus miembros, su estructura circular, y la interrelación de solos y coros, restituye el carácter social, colectivo, del hacer.
- 2 El carácter ritual de la práctica abre un plano de consistencia que desconfigura la racionalidad conforme a fines de mercado ya que conecta al individuo con una dimensión estética y colectiva, que trasciende las metas y fines del Yo.
- 3 La mandinga de los jugadores, convoca el mito del malandro, fuertemente arraigado en la sociedad brasileña como un recurso del arrabal que burla los discursos dominantes.
- 4 En este arrabal se constituye también la capoeira, como parte de una red minoritaria que integra desde prácticas religiosas como el candomblé, hasta expresiones francamente profanas y festivas como el samba. Todos en tensión con los discursos dominantes.
- 5 Como ejemplo de esta tensión: a través de las cantigas, la capoeira despliega el recurso de la memoria, contra la Historia, relacionando la miseria actual con la

esclavitud y promoviendo la búsqueda de la verdad en las favelas, más que en las escuelas.

- 6 Así, los cantos, la ginga, la improvisación pro-mueven una dimensión que estetiza al mismo tiempo que comporta un énfasis en la relación y el modo de vida colectivo y divergente.
- 7 La apelación a los sujetos concretos, como agentes de la práctica, invita a recuperar cualidades intrínsecas en el sujeto minoritario, como un saber, un axé y una relación colectiva con el arrabal.
8. Con ese saber se instituye la relación directa, intersubjetiva entre maestro y discípulo, donde los aspectos técnicos del arte no son más que un sondeo de las capacidades intrínsecas del sujeto que los adquiere.
- 9 Su insistencia en la utilización del cuerpo y el sujeto concreto, con el fin exclusivo del juego y el gozo tiene un efecto divergente respecto de la utilización que del mismo hace el sistema dominante, como mera fuerza de trabajo u objeto de consumo. Esto es posible porque hace explícita su exterioridad respecto de cualquier intención productiva o eficaz, funcional con el sistema de mercado.
- 10 A través de la dispersión de su práctica y la promoción fuera de los márgenes de las minorías, la capoeira incorpora también elementos de carácter mestizo e incluso extranjero. Así, se abre el margen de la minoría, que sigue operando como agente minoritario de un rizoma más vasto que comprendemos aquí como arrabal.

En resumen, pudimos advertir cómo, a través de la dimensión estética, la restitución del hacer colectivo y el sujeto minoritario en movimiento, la capoeira se constituye como práctica minoritaria, erigida sobre la mandinga y la relación, el cuerpo, la memoria y el rizoma del malandro- horizonte y zona indeterminada e indeterminable (respecto de los parámetros mayoritarios), donde sucede el devenir .

Los elementos especificados anteriormente, producen divergencias que se constituyen en tensión con valores y prácticas dominantes, sobre todo en lo que hace a la formación de subjetividades. De lo funcional deviene lo anómalo, de la aceptación y reproducción de relaciones y prácticas, a la resistencia, con una conciencia variable, pero una efectiva capacidad de establecer redes por simpatías y contagios.

Es desde estas oposiciones que aparecen en nuestro estudio de caso, que podemos entonces justificar nuestra acepción de la capoeira como expresión de resistencia, agenciamiento minoritario, factor del devenir en un rizoma más amplio que, podríamos decir, nos atañe a todos, en tanto sujetos minoritarios, capaces de jugar en la dimensión estética sus poderes intrínsecos, aunque, en otro sentido y simultáneamente, seamos capturados –también, en parte- por un sistema que nos cosifica, alineándonos con una subjetividad prescrita, funcional utilizable para fines ajenos a nosotros mismos.

Al mismo tiempo, a través de este caso concreto de la capoeira, podemos seguir el surgimiento de su potencial transformador, visualizando cómo la pragmática de una minoría, los africanos marginados, que utilizaban su arte como elemento diferenciador, se abre a su entorno, como un medio de prolongar su experiencia cultural, contagiándola al conjunto social. Vemos así cómo una amplia periferia de descartados, marginados y excluidos adopta esta herencia como una forma de humanizar y profundizar sus relaciones, huir de los aparatos de captura y desarrollar su capacidad de expresión. De esta manera, la minoría que se desterritorializa, se torna agente de un amplio devenir que la trasciende y multiplica sus efectos en un arrabal de divergencias y devenires.

En el mito del malandro, tenemos un ejemplo de formas que el arrabal incorpora a la capoeira y a la vez, en una suerte de traducción, hace de la mandinga, -originaria de la experiencia mística del candomblé- parte de la maña y malicia del juego. Esta suerte de traducciones –tradiciones, transmisiones y traiciones a la vez- son consecuencia del devenir en la práctica. Un vehículo de movilidad que, a la vez, debe transformarse para su adaptación en una función que ya no es identitaria, sino de núcleo del rizoma arrabalero, uno de sus nudos suscitadores y simpáticos, parte de su estilo y centro de gravedad de su red.

Asimismo, la dimensión estética que lleva implícita va relativizando su capacidad alegórica, como re-lectura de la tradición de la minoría, y se vuelca en un juego de improvisaciones donde los aspectos corporales los conectan con la creatividad y el goce. Un ritual pagano, accesible a cualquiera, permite este juego entre la tradición y el presente, conservando algunos elementos del pasado pero reactualizándolos como

parte de una práctica que, en su intensidad presente, desencadena el devenir, abierto hacia la vida cotidiana.

Vemos también, cómo, a partir del linaje de sus mestres o maestros, la capoeira mantiene su vínculo con la colectividad y defiende su colocación externa a todo aparato de captura. Advertimos al respecto, cómo las referencias relacionales, místicas y africanas de Pastinha, permiten la desvinculación de la capoeira respecto del deporte, como lógica capturada por el poder y al mismo tiempo, abren el campo a un plano de consistencia más amplio, donde la presencia del malandro invoca la dimensión estética y el arrabal, en su aspecto bello y resistente, como mandinga de esclavo y ansia de libertad.

Así, el mundo autopoético del malandro, con sus valores intrínsecos y su apelación a la maña como burla del poder, se erige como uno de los ejes del juego de capoeira, que también se apuntala en la dimensión estética y la tensión de la mandinga, en la ginga como movimiento constante, en la memoria de la esclavitud como referencia de la minoría agente y en la comunidad de la roda, como afirmación de su carácter ritual y colectivo, esencialmente presente e irreplicable.

Estas divergencias presentes en la capoeira nuevamente permiten formular un campo abstracto de relaciones donde lo minoritario diverge de lo mayoritario, tal y como se resume a continuación:

MAYORITARIO	MINORITARIO
Yo	construcción colectiva
Individuos, actores	Agentes, sujetos minoritarios y/o del inconsciente
Identidad colocada	Red, arrabal
Proyecto, organización	Plan de consistencia
Estabilidad, redundancia	Devenir, movimiento.
Arte (creación individual, plasmada en la obra, aceptada en un canon oficial, reproducida y mercantilizada)	Dimensión estética (cotidiana y colectiva). No tiene valor de cambio pues es el origen del valor, en relación, más allá del uso y del cambio.
Legitimación institucional hegemónica	Pragmática de resistencia
El poder se traduce como legalidad y territorio	Disfraz, fuga, borde
Estrategia resonante	Rizoma, contagio, simpatía, afinidad
Concordancia, funcionalidad, redundancia	Divergencia y Diversidad
Poder	Potencial
Clasificación: Iguales y desiguales	Inclusión, Participación
Regulación institucional	Relación con el contexto

Vale indicar que estos dos polos no implican definiciones ni pueden verse, en la vida real, como absolutos. De hecho, lo minoritario, se da sólo como subsistema y tensión divergente respecto de lo mayoritario. El arrabal no constituye un nuevo centro, ni lucha por ocuparlo, su propia esencia elude la abierta confrontación por el poder, que constituye uno de los requisitos de la política comprendida como el arte de detentar y manejar el poder.

Sin embargo, sí podemos decir que abre alternativas y suscita opciones, desarma segmentos sociales establecidos y permite vislumbrar, a través de las grietas del sistema, otra forma de vida, la del arrabal, que se fuga de las normas dominantes y

pugna por suscitar otros horizontes de relación, goce y dignidad, que se erigen en resistencia, al menos para muchos habitantes de esta América Latina, respecto de los sistemas mayoritarios.

Este plano de consistencia abstracto nos permite trazar la hipótesis de que el potencial transformador de la capoeira es transportable a otros arrabales, donde genera lazos de simpatía y contagio capaces de suscitar movimientos minoritarios. Este es el caso de numerosos grupos que, a partir de la capoeira, desarrollan prácticas de intervención en lo social, que fundamentan cada uno, con su particular visión de su práctica emancipatoria, un efecto que, como veremos, nos permite reafirmar el carácter minoritario de la práctica, incluso más allá de sus fronteras culturales.

4.9. La capoeira como instrumento de emancipación

Hemos demostrado en el apartado anterior cómo la capoeira deviene construcción colectiva del arrabal, a través de una desterritorialización de una práctica de minoría, que suscita sus factores minoritarios en simpatía con un vasto segmento social de mestizos y malandros que sintoniza un rizoma minoritario que abarca desde lo religioso en el candomblé, hasta lo netamente profano en el samba.

Muy brevemente, deseamos exponer ahora cómo la capoeira puede ser entendida y utilizada como instrumento de emancipación en grupos, colectivos y minorías que, en principio no están relacionadas con sus orígenes étnicos y culturales, lo cual, también viene a aportar datos sobre la capacidad simpática del arrabal para establecer rizomas por fuera de segmentos sociales determinados.

Más que como prueba, como testimonio de esta actividad emancipatoria de la capoeira, que habrá que profundizar en un próximo estudio, deseamos mostrar algunos efectos de la práctica de la capoeira fuera de su ambiente natural y con fines de intervención en lo social. En los dos casos que mostramos a continuación –uno en San Pablo, otro en Ciudad de México- vemos dos características comunes: una es la transformación de una pragmática minoritaria en un intento de praxis emancipatoria, donde se intenta dirigir una micropolítica de resistencia minoritaria, como estrategia política y terapéutica. La otra es la posibilidad, esbozada, de transplantar de forma

consciente el efecto del saber y la práctica de la capoeira, hacia otros contextos culturales, con el mismo potencial de resistencia y apertura de lo micropolítico. Las argumentaciones referidas, relacionadas con factores minoritarios ya estudiados, nos permiten profundizar en la hipótesis de una afinidad de los arrabales y de lo minoritario, como categoría que nos permite aprehender de forma universal ciertas tensiones y movimiento respecto del poder dominante.

Tenemos en primer lugar, la actividad del grupo Somaíé, que desarrolla en San Pablo y otras grandes ciudades brasileñas una práctica que define, a la vez, como terapéutica y anarquista.

Su antecedente, el colectivo Soma, fue creado por el psicoterapeuta Roberto Freire inspirándose en las teorías de Wilhem Reich (1897 - 1957), que haciendo una creativa fusión de teorías marxistas y freudianas, entendía que, como patología, la neurosis poseía raíces sociales y materiales vinculadas con el modo de vida capitalista. Sosteniendo que no es posible esperar las condiciones históricas para “el paraíso socialista”, Soma se constituye como un colectivo anarquista que, a través de una práctica social y una tarea terapéutica, busca experimentar la autogestión.

Como brasileño, admirador de la cultura negra, psicólogo reichiano y terapeuta, Roberto Freire se siente atraído por la capoeira angola, que practica un tiempo e incorpora a su trabajo terapéutico, tomando no sólo su práctica corporal, en la que reconoce una gran capacidad de desbloquear las “corazas musculares” que, según Reich, nos impiden relacionarnos eficientemente con el mundo, sino también toda su raíz y su filosofía libertaria, así como la preparación que brinda para “una vida más activa”.

Bajo la palabra capoeira se desenvuelve una enorme gama de posibilidades de organizaciones políticas, inserciones sociales y pedagógicas, vertientes deportivas, mercadológicas y académicas. (internet. somaie.vilabol.uol.com.br)

En este arte, los terapeutas reichianos y anarquistas de Soma perciben, además de un instrumento terapéutico, un vínculo político con una comunidad más amplia de luchadores libertarios que revela una continuidad de su trabajo con la ancestral resistencia negra a la esclavitud.

Los negros crearon la capoeira para luchar por la libertad y huir de la esclavitud negra, la Soma, viene investigando cómo la capoeira angola sirve para huir de la 'esclavitud blanca'. Los mecanismos que impiden la libertad hoy, donde no poseemos grilletes y cadenas, pero sí miedos y culpas, o falta de condiciones financieras, posibles neurosis adquiridas en las sumisiones y autoritarismos de lo cotidiano. Los quilombos pueden existir hoy, pero pulverizados en los medios sociales que convivimos. Para luchar por eso es preciso, estar yo entero, amando y creando, sea en comunidades o familias, sin poder de dominación y explotación". (internet. somaie.vilabol.uol.com.br)

Se reivindica así el potencial político de la capoeira, asimilado a la práctica anarquista que, más que buscar el poder –del centro- intenta abrir espacios de devenir en una sociedad que describen como neurotizada por el capitalismo.

El arte de la angola continúa útil como en su creación, aunque abandonada, desconocida y marginalizada. Así, el acto de luchar contra la esclavitud es hoy, luchar contra las explotaciones menos obvias y por eso más dañinas, como las discriminaciones: racial, económica y sexual. Explotación de los empleos, del gobierno, de los machismos (masculino y femenino) de las iglesias, etc. Lucha que se inicia al alcance de cualquier clase social: en una roda de vadiacao, en lucha por espacios dentro del jogo, luchar por ser y estar...(internet. somaie.vilabol.uol.com.br)

Resulta interesante para nosotros que la ruptura entre Roberto Freire y su discípulo Rui Takeguma y la subsecuente creación de Somaíé, en divergencia con Soma, se da por una búsqueda de éste último de una profundización de lo cultural en la capoeira y en contra de la academización de la práctica anarquista. Rui tiene muy presente al respecto, el fracaso del intento de la academia de apropiarse de la enseñanza de la capoeira a través del establecimiento de exámenes profesionales a los mestres. Con justeza indica que esto hubiera implicado un sometimiento del saber popular a las reglas del poder hegemónico.

Así, Rui Takeguma funda Somaíé, con objetivos semejantes a los de Soma –incluye terapia y práctica anarquista- pero pone su acento en la capoeira y en la enseñanza de los antiguos mestres.

Además de la autocrítica que me vengo proponiendo como somaterapeuta al alejarme del creador de la técnica, percibí que precisaba hacer lo obvio, ampliar la crítica de mi libertad más allá de la técnica, más allá de ser somático en la ancestralidad, también con mis descendientes...(internet. somaie.vilabol.uol.com.br)

En su intento de separarse de una institución de construcción de conocimiento como la académica, que ve capturada por el poder, Rui, se vincula entonces al cuerpo, a la comunidad, a la conciencia crítica y a la tradición de los mestres, como ejes de su trabajo político-terapéutico.

Para la psicología Soma se asume anarquista, pero al entrar en la capoeira se intimidó con la exigencia de la cultura popular y sus diversas vertientes. ... tengo la pretensión de que (las nuevas organizaciones) den consistencia a la ruptura entre el aislamiento entre psicología (soma), política (anarquismo) y educación (pedagogía libertaria), con el arte y la cultura popular (capoeira). (internet. somaie.vilabol.uol.com.br)

Por estos argumentos de su fundador, podemos inferir que la práctica desarrollada por Somaié, en forma semejante a la de Pastinha, intenta, por una parte, ubicar su saber en una tradición, como creación popular, del arrabal, independiente de discursos capturados, como el académico. Por el otro lado, se procura trascender las fronteras de las minorías, sin perder la memoria histórica –de la esclavitud negra a la blanca- haciendo de la pragmática de la capoeira una praxis reflexionada que, teniendo en el centro la dimensión estética y el hacer social, en el modo muy particular y concreto, como capoeira, terapia somática y práctica anarquista, propone una estrategia de libertación, con sus horizontes minoritarias, que nos permiten visualizar alternativas de vida más allá de las neurosis capitalistas y el acatamiento a sus parámetros, valores y normas. Una acepción que nosotros podríamos muy bien relacionar con las capturas del yo mayoritario, a la vez neurótico y narcisista.

De forma paralela a esta experiencia que nos revela una muy afín forma de práctica que, además nos permite afirmar el poder minoritario de la experiencia aplicado a otros arrabales, quisiéramos servirnos de nuestra personal experiencia en el tema, para extender la hipótesis de las posibilidades de intervención social, más allá de las fronteras nacionales.

Sucede que, como practicante de la capoeira en un país extranjero, he sido muchas veces testigo de cómo este potencial transformador, trasciende los límites culturales. Es usual advertir, entre alumnos que llevan más de tres años de práctica, posiciones sumamente reveladoras y afines con la historia de esta minoría agente que, a pesar de la distancia, resuena de una forma muy íntima en sus propias vidas cotidianas. Estos tres

ejemplos, tomados en un grupo que practica capoeira desde hace 3 años, en una zona periférica de Iztapalapa, nos permiten visualizar la forma en que el arte es re-apropiada, sin perder noción de su historia, por un grupo de madres jóvenes.

Así, por ejemplo, L, 27 años, de un medio social humilde, casada y madre de dos hijas, se muestra abiertamente mandinguera cuando define qué de la capoeira puede tomar para su vida cotidiana y hace una ecuación minoritaria al transportar la herencia de la minoría agente a su ámbito cotidiano.

Los esclavos la usaban porque estaban oprimidos. Nosotros entendimos que puedo tener opresión, pero no es el fin del mundo. Hay más cosas en las que te puedes apoyar. Más cosas en las que puedes ser libre y no necesariamente es libertinaje. También aquí nos enseñan mucho el respeto hacia los compañeros. Aquí no vienes a pelear. Vienes a jugar y a esquivar... todos esos problemas que tienes, es igual en la capoeira. Es un juego. La vida es un juego. Si no lo sabes jugar, ya te echaste a perder no? (risas) Ahí es donde empleamos la capoeira en nuestra vida cotidiana. ¿Tenemos problemas? Ah pues, órale, me tranquilizo, respiro más profundo... Y a lo que venga. De todas maneras, las cosas que tengan que pasar, van a pasar. Igual que si te tiraron una chapa y te pegaron pues, ni modo. No te vas a quedar todo el tiempo traumatado en un rincón. Vas a buscar la manera de seguir adelante.

Por su lado, J. 40 años, viuda, de posición humilde, madre de 4 hijos, también hace mención a una transformación de su manera de ver la vida a partir de la práctica de la capoeira que le proporciona recursos para conducirse en la vida cotidiana.

Siempre me acuerdo, qué es lo que haría yo en la capoeira? tomar la decisión de hacer tal o cual movimiento. Hasta cuando voy en la bicicleta y esquivo un obstáculo, digo, en la capoeira es lo mismo. Te van a dar un golpe por un lado y tienes que esquivar y contraatacar. En toda la vida está presente la capoeira para mí, desde que empecé a practicar la capoeira. Es lo que me motiva, lo que me hace desear más la libertad. Como que ya no estoy dispuesta a dejarme esclavizar otra vez. Ni siquiera sentimentalmente. Porque hay veces que me chantajeaban mis propios hijos y mi marido y yo me dejaba chantajear. Decía, sí, es cierto, estoy fallando. Pero ahora digo: no, yo también tengo derecho a hacer algo que me guste.

En el mismo sentido C. 30 años, de posición humilde, casada, 3 hijos, encuentra en la ginga un recurso universal de movimiento, aplicable a las más variables situaciones como una práctica minoritaria reapropiada en su propio contexto.

Bueno, lo principal en la capoeira es la ginga. La ginga es una forma como de descanso, pero permite esquivar. Hay muchos movimientos de la capoeira que, si uno se pone a pensar, realmente sí los pone en práctica. Porque por ejemplo hay algunas cosas que las hacemos para salir, por ejemplo de un movimiento de ataque y tú tienes que salir. Pensar rápido y actuar rápido. Esas cosas las tenemos en la vida. También hay problemas en casa, con los hijos. Una forma rápida de salir. No quedarse ni estancarse. Eso es lo principal, aprender a esquivar problemas, a no dejarse, a ver las cosas de diferente modo. No tan drásticamente. Tienes problemas, pues sí, está bien, pero se puede salir, de alguna manera, no dejándose...

Las tres estudiantes relacionan con mucha claridad el recurso de la ginga y el movimiento de la subjetividad como recurso para evadir situaciones de captura provenientes de su exclusión social, su situación de minoría frente a esposos e hijos. Asimismo, la apelación a la libertad y al juego, sentidos no como conceptos abstractos, sino, en la misma dimensión estética de la práctica, constituyen para ellas una estrategia afín con su propia subjetividad minoritaria, en fuga respecto de la dominación doméstica y social que las vuelve objeto.

De qué forma estos recursos se organizan en sus propios arrabales, conformados a partir de otros aspectos minoritarios, en muy diversos contextos, es algo que daría pie a otros trabajos. Lo que aquí es posible y deseable mostrar, es que en la apropiación se advierte un contagio y una simpatía de parte de minorías muy lejanas que, no obstante su diferencia, encuentran vínculos y formas de potenciarse mutuamente, en un cotidiano devenir minoritario.

El rizoma de la capoeira nos permite entonces trasladar la experiencia de la minoría negra brasileña tanto a la práctica anarquista en la megalópolis paulista, como al trabajo social de las periferias de la Ciudad de México y, esencialmente, comprobamos en ambas prácticas un semejante –aunque no igual- potencial transformador. La dimensión estética, el carácter colectivo de la práctica, su relación minoritaria y su conexión –diversa- con distintos arrabales, nos permitirían estudiar sus funciones y efectos, tal como nos lo ha facilitado a través del presente estudio, dirigido a mostrarla en su medio natural, el arrabal bahiano, afrobrasileño, como caso concreto de una micropolítica de resistencia a través de una práctica estética, que, munida de factores minoritarios, entra en relación de afinidad con sus específicos arrabales.

5. | Conclusiones

“Las palabras son pozos de agua en cuya búsqueda el decir perfora la tierra: pozos que cada vez hay que hallar y perforar de nuevo, fáciles de cegar, pero que en ocasiones van brotando también donde menos se lo espera. Sin el retorno siempre renovado a los pozos permanecen vacíos los baldes y barriles o al menos, su contenido se vuelve agua estancada”.

Heidegger; 1978: 127

“Los riesgos siempre están presentes, pero siempre existe también una posibilidad de escapar de ellos: en cada caso se dirá si la línea es consistente, es decir, si los heterogéneos funcionan efectivamente en una multiplicidad de simbiosis, si las multiplicidades se transforman efectivamente en los devenires de paso”.

Deleuze y Guattari, 2002: 255

“¿Capoeira? Es todo lo que la boca come...”

Mestre Pastinha



Roda de capoeira en la calle

5.1. Hipótesis y objetivos generales

En este punto donde debemos contrastar logros y expectativas, podemos recordar algunas de las preguntas esgrimidas al principio como orientación de nuestro trabajo, desarrollado en torno de las expresiones de resistencia cultural, como micropolíticas minoritarias. En la introducción del mismo cuestionamos:

- *¿Cómo podemos valorar y aprovechar el conocimiento transmitido por la cotidiana y milenaria acción de los pueblos y las comunidades para generar sus propias alternativas de vida y relación?*

Esta pregunta general se encontraba ya entonces dividida en dos cuestiones más concretas:

- *¿Qué cauces, qué instrumentos y estrategias utiliza esta micropolítica de los débiles, en su necesario juego de fintas, fugas y retos, con el poder dominante?*
- *¿Qué relación encontramos entre los efectos sociales y políticos de estas prácticas y su modo de construcción y expresión a través de la cultura y el arte? (I, p 3)*

A través de estas preguntas se perfila el siguiente objetivo general del trabajo:

- *Aprender conceptual y teóricamente dispositivos de resistencia que tienen lugar en un campo popular, definido como arrabal, como una suerte de pragmática que permite el movimiento de la subjetividad en condiciones de diversidad y alternativas al sistema dominante (p 4) Para lo cual se pretende abordar “no sólo los aspectos culturales, psicológicos y sociales de estos fenómenos, sino también lo esencialmente político que hay en lo minoritario, como relación de poder invisibilizada...” (p 5)*

En permanente relación y confrontación con estas metas y horizontes teóricos planteamos aproximaciones al arrabal de la capoeira angola, no sólo como objeto de estudio, sino como otra perspectiva epistémica convergente con la anterior, desde la cual se nos hizo posible contrastar las reflexiones abstractas con prácticas concretas de resistencia cultural.

Esta textura de discursos y categorías provenientes de ámbitos diferentes, además de constituir un método distintivo de nuestro trabajo a través del cual es posible advertir los movimientos y dinámicas constantes que caracterizan toda relación de resistencia, nos permite también acercarnos a otro de nuestros objetivos, enunciado también en la introducción, como necesidad de abordar el conocimiento generado en los arrabales:

- *un viraje epistémico que nos permita re-enfocar su actividad, escuchar su propia voz y percibir en lo distintivo de sus prácticas y relaciones, el valor neto, sin atenuantes de lo político en su más esencial expresión: la apropiación y transformación del mundo de vida.*

Con esta intención nos introducimos en el último capítulo (4), invirtiendo los términos entre nuestra perspectiva teórica y la que surge desde el mismo arrabal, dejando esta vez que la capoeira angola sea la que dicte cátedra, intentando aprehenderla en sí misma, tomando sus propias categorías y discursos para contrastarlos con nuestros instrumentos teóricos.

De esa forma, surgieron interesantes relaciones que nos permiten revisar creativamente hipótesis, cuestiones, objetivos y postulados anteriores:

I) En relación con los dispositivos de resistencia vimos que se articulan en prácticas que conllevan una colocación minoritaria del sujeto. Al respecto podemos señalar:

- En situaciones dramáticamente desfavorables, como en la esclavitud, los oprimidos son capaces de generar prácticas y relaciones que contrarrestan los efectos cosificadores del poder dominante.
- Estas prácticas y relaciones divergentes –desarrolladas a través los factores minoritarios (ver capítulo 3) - tienen lugar como agenciamientos colectivos minoritarios.

II) Con respecto a la forma en que este campo actúa en relación minoritaria con el centro, advertimos los siguientes factores minoritarios

- Pudimos analizar, como factores minoritarios: la dimensión estética en la vida cotidiana, el recurso de un plano de consistencia y la restitución del flujo del hacer social.
- Pudimos comprobar la dinámica de estos factores y construcciones colectivas en nuestro estudio de caso a través de la capoeira angola.
- Su estudio nos permitió ver cómo, a través de las mismas, las subjetividades se conforman de manera centrífuga, hacia el devenir y la relación, más que hacia la

institucionalización y los parámetros abstractos que sirven de fundamento a la formación del yo capturado.

III) Vimos también cómo la articulación de esas prácticas generan un campo de resistencia, en juego centrífugo respecto de los aparatos de captura dominantes.

- El conjunto de esos agenciamientos divergentes, van constituyendo un territorio en fuga, una suerte de tierra prometida –no se limita a un territorio geográfico pero sí ejerce una fuerza gravitatoria real- que se construye como un campo divergente, en tensión con los discursos dominantes.
- Este campo divergente, que aquí denominamos “arrabal”, suscita una colocación minoritaria del individuo, donde éste recupera su capacidad creativa, se afirma en un sujeto colectivo, en relación centrífuga, desde donde se traduce una pragmática fundada en lo que definimos como factores minoritarios.

IV) Estos agenciamientos minoritarios conectados en un arrabal, permiten una resignificación del mundo de vida de los individuos, a través de la cual es posible pensar y concretar un modo de vida divergente.

- El conocimiento así construido, adopta una forma peculiar contrapuesta a la lógica del centro.
- A grandes rasgos, podemos decir que este conocimiento lleva la huella de la dimensión estética y del arrabal, en tanto: 1) no se pretende como universal y único; 2) se sabe marginal y contrapuesto a la versión oficial de los hechos (Historia) 3) se transmite en una relación Inter-personal, donde “cada quién es cada quién”; 4) su relación con el sujeto apela a un plano de consistencia, un arrabal o contexto, en el cual cada gesto se coloca como “guiño”, indicio, síntoma, que el interlocutor debe completar en su interpretación, que tampoco es ni se pretende única ni universal; 5) apela a una “experiencia de vida”, más que a una definición escolar o teórica, 6) utiliza para su expresión metáforas y chistes que, de acuerdo con las definiciones de Lacan, son peculiares de la relación a través del sujeto del inconsciente. 7) Más que una definición conceptual, el conocimiento así transmitido persigue un movimiento de la subjetividad en forma de simpatía o contagio.
- Esa epistemología divergente se constituye también través del lente de la dimensión estética, el recurso de un plano de consistencia trascendente respecto de la razón instrumental y la integración del flujo del hacer social.

V) Nuestra aproximación al arrabal afrobrasileño en la práctica de la capoeira angola, vista como práctica minoritaria, nos permitió profundizar en los siguientes puntos.

- El arrabal afrobrasileño nos permitió ejemplificar su permanente movimiento de fuga, donde las prácticas colectivas minoritarias generan espacios de inclusión, simpatía, contagio, a través de los cuales se trascienden las fronteras de la minoría agente, para abrir su influencia al conjunto social.
- De esta forma, vimos cómo el arrabal se constituye como un sistema formador de subjetividades para el devenir.
- Así justificamos la apreciación de que el arrabal, además de un campo objetivo, es también “algo que se lleva dentro”, un estilo, una manera de ser. Tal como afirman Deleuze y Guattari, los agenciamientos colectivos, se plantean a la vez como campos de contenido y expresión, rompiendo con las dicotomías entre sujetos y objetos o imaginario y materia.
- En las enseñanzas de los maestros de capoeira, tuvimos también un ejemplo concreto de cómo el arrabal se encuentra en permanente movimiento y en relación de invisibilidad con los aparatos conceptuales y prácticas del centro, lo que le permite constituirse como variación continua y eludir su captura.

VI) El estudio de cómo el mito del malandro, de un arrabal más amplio, está contenido dentro de la práctica de la capoeira, nos permite comprender ciertas dinámicas del rizoma de resistencia.

- Desde este punto de vista, y tomando como caso el mito del malandro –afín con el la capoeira-, advertimos cómo el arrabal no se contrapone con el centro, sino que juega con el mismo como un subsistema en tensión.
- De la relación entre malandraje y capoeira, es posible además visualizar cómo los prácticas y mitos del arrabal se conectan a otros por relaciones de afinidad, contagio y simpatía en una red que trasciende épocas, instituciones, clases, circuitos y estratos del poder.
- Este movimiento genera una serie de disfunciones en los discursos del poder a través de las cuales se abren grietas y potencias divergentes.
- Esto permite que –como afirma el sociólogo Roberto da Matta, respecto del mito del malandro- se identifique al arrabal como un “poder del débil”.
- Esta misma definición: *poder del débil*, implica una forma divergente de apreciar el poder, no como estructura de dominio, sino más bien, como recurso intrínseco del ser humano en tanto sujeto minoritario, potencial detonador de los factores minoritarios y masa crítica de las prácticas del arrabal.

VII) Todas estas comprobaciones nos permiten aproximarnos al problema de la resistencia con un mayor grado de especificidad, desde la cual es posible también extraer otras conclusiones.

- A estos poderes del débil se refiere precisamente el término de “micropolítica”, una política que no pasa por vectores institucionales y, sin embargo, los constituye, por así decirlo, desde un ámbito cuya esencia consiste en escapar siempre a su control.
- Todo ello nos conduce también a poner en tela de juicio factores políticos tradicionalmente concebidos como fundamentales, como la institucionalidad, la organización y la conciencia, advirtiendo su condición *a posteriori*, como provenientes de factores externos que los constituyen en su potencial transformador o, por lo contrario, los asocian con las formas dominantes.
- En este mismo sentido puede observarse el devenir de las minorías, en su diversa actitud: tanto en su función arrabalera, como agentes del devenir minoritario como también, conformando pequeños centros decodificados, identificados y funcionalizados por el poder dominante.

VIII) Todo ello deja abiertas preguntas e hipótesis que podrían dar lugar a posteriores investigaciones: la comprobada difusión de lo minoritario a través de contagios y simpatías nos permite avizorar su posible utilización como sistema de intervención social.

- La relación entre minoría y lo minoritario podría ser estudiada en consecuencia para establecer con precisión en qué situaciones los factores minoritarios comienzan a ejercer una efectiva tensión hacia el devenir o cuando son recapturados, tanto por el poder del centro como por el campo gravitatorio de la minoría.
- La probada consistencia de los discursos generados en el arrabal debería incentivar su estudio, no sólo desde una visión “etnográfica” o meramente descriptiva, sino con el afán de servirse de su conocimiento para profundizar e incluso cuestionar formas teóricas que se aplican a las ciencias sociales.

Estas conclusiones, presentadas como nuevas relaciones respecto de las preguntas originales, surgidas en el mismo desarrollo del presente trabajo, nos permiten guiar, a su vez, una serie de reflexiones que, en muchos casos, ya habían sido esbozadas en la introducción, en forma de objetivos particulares y preguntas de investigación. A continuación nos detenemos brevemente en estos aspectos que surgen como correlatos a la comprobación de la existencia de micropolíticas culturales de resistencia basadas en factores minoritarios como la dimensión estética y la restitución del flujo del hacer social.

5.2. Objetivos particulares: función política de la dimensión estética, relaciones entre centro y arrabal, relación minorías y devenir y relación entre arrabal e identidad

Avanzaremos ahora en el desarrollo de algunos puntos que, desde la introducción, fueron expresados como objetivos particulares en los cuales se extienden y desarrollan las cuestiones e hipótesis precedentes. Estos objetivos se referían: I) a la función política de la dimensión estética, II) a las relaciones entre centro y arrabal III) a la relación entre minorías y devenir y IV) a la relación entre arrabal e identidad. Vamos pues a mencionar algunas conclusiones por orden.

I) **En relación con la dimensión estética**, se planteaban como objetivos particulares los siguientes propósitos:

- *Indagar cuáles son las relaciones existentes entre la vida cotidiana del arrabal y el hecho estético.*
- *Buscar vinculaciones de lo estético con lo político y sobre las peculiaridades que definen lo estético-político.*

En nuestro estudio de la capoeira angola y su utilización de dispositivos estéticos como factores minoritarios podemos concluir que:

- a) Lo estético tiene su principio y fundamento en los sentidos y el cuerpo, sin embargo, su correlato inmediato, la percepción, ya implica una forma, es decir: la construcción social de lo bello, como sentido.
 - Como vimos en el caso de la capoeira, esta composición social se realiza de forma minoritaria, en tensión y conflicto respecto de la belleza oficial, canonizada bajo los parámetros del sistema dominante (estilizado según cánones históricos europeos, inútil o vinculado a actividades pedagógicas o rentables, de matriz individual, separable en forma de mercancía, etc).
 - Tenemos así que, a la par de constituir en sí un factor minoritario, como fuga en relación con la racionalidad instrumental, la dimensión estética, también sirve como instrumento de resistencia al ser el vehículo a través

del cual la belleza oficial es, en principio, cuestionada por otra belleza, la del arrabal.

b) Así, en una práctica como la capoeira, convergen ambos vectores minoritarios:

- el epistémico; que supone un giro de la subjetividad en relación de interpelación mutua con su objeto (cosa imposible para la racionalidad que instrumentaliza su objeto, como sucede en la lógica imperante en el fetiche de la mercancía),
- el político; que sucede cuando se contraponen parámetros y cánones y se opta por la divergencia planteada desde una minoría. De allí que el giro epistémico constituya también una dimensión política; la de resistir y difundir esta resistencia frente al discurso dominante.
- A partir de esta conjunción, ciertos aspectos expresivos y estéticos, como el ritmo sincopado, los sonidos de los instrumentos característicos, la expresividad y la mandinga en el juego, son tomados como marca de estilo y promovidos como otra estética divergente, arrabalera.

c) Por esta razón ambos vectores son constitutivos del arrabal y éste actúa como vector desterritorializante al ejercer su capacidad autopoética frente a la literalidad y redundancia de los discursos oficiales.

- Esta capacidad autopoética se constituye entonces como factor minoritario pues implica buscar y ver, con capacidad creativa, otros horizontes, otros mundos posibles desde una re colocación y redimensionamiento del propio sujeto, des centrado, puesto en relación con el colectivo, pero a la vez escuchado en la apropiación y traducción que hace de la voz de la comunidad y la memoria.
- Al mismo tiempo, todo esto permite hacer una crítica de la realidad dada, mayoritaria, desde el punto de vista de las carencias y las violencias que implica, vistas desde la experiencia y la memoria de la minoría, como obstáculos para la liberación.
- Como podemos ver, allí se cierra el círculo, ya que la autopoiesis, es, desde el principio, un atributo de la dimensión estética, de donde confirmamos su carácter minoritario, como apertura de horizontes del devenir y sistema formativo de la subjetividad en un espíritu divergente, una clave, cuya rebeldía no consiste en negar el mundo real, sino en poner

el valor en otras cosas, de otra manera, teniendo siempre en primer plano la relación, con los objetos, con las personas –que opera como divergencia y deconstrucción respecto del fetiche de la mercancía-

- Desde la expresión estética se pone énfasis en la creatividad de cada persona, sin desligarla del espíritu de la colectividad, que es la que pone el plano de consistencia, para que el sentido –como goce, belleza y construcción colectiva- pueda brillar en él.

Aquí se abre un punto interesante que puede ser tema de una próxima investigación y se resume como la necesaria tensión entre lo individual y lo colectivo en el juego de la dimensión estética.

- En efecto, dentro de la capoeira aparece esta tensión armónica o armonizada entre lo individual y lo colectivo, como un elemento fundamental pues responde, en primer lugar, a una efectiva de-construcción del fetiche de la mercancía, que posee la doble peculiaridad de cosificar al sujeto (por la enajenación del trabajo) y romper el flujo social del hacer (al enajenar el producto del trabajo, como mercancía anónima con mero valor de uso y cambio).
- Por otro lado, podemos decir que, a la plurifuncionalidad de la roda de capoeira, que permite una participación de todos y cada uno en todas las funciones, se agrega en este sentido la forma plena en la que la expresión concreta, individual, se inserta en un contexto colectivo que le brinda, en los coros, en el ritual, en el juego, su contexto y su plano de consistencia.
- Retomando el punto anterior, podríamos incluso afirmar que la belleza, con todo el poder transformador que se le atribuye como devenir y reafirmación del arrabal, surge de esta tensión y re armonización entre lo individual y lo colectivo, con sus correlatos: el cambio y la tradición, el coro y el solo, la ginga y la mandinga, todos elementos contenidos en el ritual, esencialmente colectivo de la roda.

II. Las relaciones entre centro y arrabal también fueron mencionadas en la introducción como objetivo particular, en el siguiente planteo:

- *Definir las características del arrabal y cuál es la relación que desarrolla con el centro.*

Al respecto tenemos en cuenta que una peculiaridad de la resistencia es, precisamente el juego entre centro y arrabal que, desde premisas y parámetros divergentes mantienen su distancia. Hay que decir, al respecto, que este juego, aunque existe, como tensión, conflicto y relación, no es el mismo de una parte y de otra. El centro, desde su hegemonía y su dominio, busca esencialmente constituirse como única referencia total. El arrabal por su parte, se plantea en principio esencialmente como fuga y es por eso que su misma constitución, su íntima sustancia, es divergente. Al respecto podemos indicar lo siguiente:

a) Lo minoritario no es uno y homogéneo. No es algo terminado y definido, no ocupa ningún centro y sólo puede hablarse de ello como una multiplicidad en movimiento. Nosotros le hemos puesto arrabal que, además, como vimos, carece de ubicación estricta y tanto se presenta como estilo y “algo que se lleva puesto” como como un agenciamiento que abarca diversas actividades, clases y zonas geográficas.

b) Los arrabales se constituyen como un rizoma, una red dinámica de prácticas y saberes que se conectan por simpatía y contagio. Allí vimos que convergen tendencias y manifestaciones muy variadas.

- En el mismo arrabal de la capoeira, por ejemplo, pudimos advertir la coexistencia de fenómenos religiosos como el candomblé, mitos sociales y populares como el malandro, y expresiones artísticas como la canción popular.
- Su misma forma de tejer esa red e interconectarse habla de la existencia de ese campo de potencias por donde discurre con fuerza expresiva y creativa el deseo colectivo¹¹¹. En su diversidad intentamos establecer algunos factores identificables, más que como constantes, como sistemas de variación continua, en constante fuga respecto de las metodologías del poder.
- En esta situación advertimos que juegan: la dimensión estética, el flujo social del hacer, el sujeto minoritario, la memoria de una minoría/agente, ciertos mitos que aluden a personajes que se mantienen en la frontera del sistema mayoritario y que

¹¹¹ Podemos indagar aquí cómo actúan entre esas prácticas las simpatías y rechazos, como conexiones, puentes, de esa red. A través de ella, el arrabal se constituye como un subsistema de variación continua respecto del centro.

juegan con el mismo en una relación de burla y aprovechamiento y, por último y a posteriori, cierto fenómeno de autoconsciencia, que permite identificar estos agenciamientos claves y esgrimirlos en forma más o menos sistemáticas, como toma de posición del arrabal respecto de los centros de enunciación.

- En esta situación vimos a la capoeira angola, pero también podríamos mencionar de forma semejante al reggae, al son, al son jarocho, al candombe, al hip hop... y a multitud de expresiones que, desde nuestra particular perspectiva, se sostienen, de forma muy semejante, como micropolíticas minoritarias en distintas sociedades.
- Podemos verificar además, en forma significativa, algo que por lo anterior, no nos extraña tanto: la vinculación entre estas expresiones a través de los discursos de la juventud.

d) Esta no identificación con el centro se expresa, desde el arrabal, como un continuo movimiento de des-identificación. Sin embargo, podemos encontrar dos relaciones con el mismo:

- la primera queda implícita dentro del mismo razonamiento anterior, ya que el arrabal se constituye como tal en relación de fuga con un centro. Esto sin embargo no lo lleva a presentarse como opuesto, o contradictorio, sino como un terreno de indefinición que, como vimos, elude las determinaciones y se vale del disfraz y de la dimensión estética como un modo de permanecer relativamente invisible respecto de los parámetros del centro.
- Sin embargo, una progresiva autoconsciencia va teniendo lugar en ese mismo movimiento. Y podríamos decir que la conciencia, aunque no responda a las necesidades del yo, implica una colocación, supone un sistema de referencias, identidades y oposiciones.
- Así podemos decir que esta conciencia, como la conciencia de la capoeira angola tenderá a ser negativa –recordemos cómo la cantiga expresa que “la historia nos engaña”- y si afirma: afirmará una divergencia más que una definición, –“la verdad de la favela”- y un plano de consistencia –Zumbi o Luanda-, más que una posición geográfica determinada.
- Esta pragmática adquiere un sentido patente si es vista desde nuestra definición de arrabal, que precisa hacer su juego desde la invisibilidad y en una constante fuga respecto de las redes del poder, que se ciernen sobre toda ubicación definida.

e) Así, si la búsqueda de un centro constituye una consecuencia natural de la conciencia, no es una necesidad para el arrabal y siempre que esta surge de forma explícita, implica

una nueva amenaza para el mismo, que tendrá que responder con una nueva fuga, si pretende preservarse.

- Por lo mismo podemos explicar la razón de que los sujetos, más que constituirse en función de proyectos e identidades, se formulan a sí mismos como agenciamientos colectivos, en relación con el plan de consistencia que en sí mismo es un agenciamiento más, pero que contiene a los demás. El poder del arrabal es entonces, antes que nada, una *potencia de minorización*, por su capacidad de suscitar lo minoritario.
 - Como tal, sus agenciamientos son conexiones que suscitan simpatías y contagios que suscitan y proponen nuevos mundos. La crítica que proviene de la izquierda entonces apunta a un hecho constatable: la dimensión estética genera mundos parásitos, fuertemente dependientes de la subjetividad de los implicados y subsidiarios respecto de los centros de poder.
 - Sin embargo, estas críticas no permiten ni afirmar su carácter puramente ilusorio ni negar su divergencia, tensión y devenir respecto de las estructuras centrales. Los mundos que responden al arrabal: la roda y el juego de relaciones que implica, el malandro con sus mañas y sus fintas, los poderes intrínsecos extraídos del axé, la mandinga y su potencial estético y letal. Todos ellos son reales, en cuanto construcciones colectivas, con supuestos comunes, recursos, acuerdos y formas que adquieren las relaciones y se expresan a través de una multiplicidad de prácticas y efectos, materiales y espirituales.
 - Territorialidades, relaciones, prácticas, transformaciones sociales, políticas, estéticas, corporales, económicas, jurídicas, pedagógicas son parte de estas transformaciones que tienen su origen en el arrabal... pero el éste no es ninguna de ellas y más bien, sostiene también respecto de ellas, una variación constante, una tensión y una o muchas líneas de fuga.
 - La capoeira que aquí expusimos forma parte de esa historia. Y recordemos que “todo vuelve a la historia... pero nunca ha salido de ella” (D y G). No puede asombrarnos entonces que la capoeira también se conforme como práctica snob de clases medias, o que aliente un sistema de identidades, exclusiones y comparaciones desagradables entre grupos, nacionalidades, estilos... Todo esto no hace más que reafirmar nuestra tesis: “la capoeira es un barquito pequeñito, suelto en las olas del mar”, una práctica minoritaria también debe huir de sí misma o de sus formas capturadas.
 - En tanto arrabal, lo único que vale de él es su mismo devenir y es justo que devenga también fuera de los límites de sus propias definiciones y se transforme más allá de su esencia... como dijo alguna vez Pastinha, “en todo lo que la boca come”, es decir, una vez más, en nada de lo que nuestros cansados ojos nos permiten ver.
- f) Todo esto implica un potencial del arrabal como formador de subjetividades para el devenir, es decir, un sistema pedagógico que, apelando a un ser humano concreto

subraya su carácter colectivo, en toda su importancia y dignidad, como agente del devenir. Tenemos así que:

- En relación con la educación del *sujeto minoritario*, podríamos responder que sólo el arrabal puede dar respuesta a la multiplicidad descentrada necesaria para tal complejidad de estímulos, corporales y estéticos,
- en un vínculo con el educando que es a la vez intrínseco -recordemos el poder del malandro-, relacional -en cuanto presente y personal- y descentrado, de acuerdo con la necesidad de deshacerse de los lastres que el sistema impone al yo individual.
- El arrabal es entonces un subsistema de variación continua respecto del centro, formador de subjetividades para el devenir.

III) Existe efectivamente una relación entre minorías y devenir, si bien ésta es compleja y pasa, necesariamente por la desterritorialización de la minoría y su desarrollo como rizoma y arrabal.

En la introducción formulábamos de esta manera la cuestión:

- *Determinar cuáles son las relaciones entre lo dominante y mayoritario, con las minorías y los devenires minoritarios*

Tomando como punto de partida nuestro estudio de caso pudimos ver que la mediación necesaria es la práctica que, establecida como agenciamiento colectivo, parecería dotar a la minoría de una potencialidad minoritaria en su vínculo con el arrabal. Tenemos entonces la siguiente cadena de razonamientos:

a) Como podemos ver en la capoeira, el motivo central de un agenciamiento es la práctica basada en factores minoritarios. A través de la misma, el sujeto agente va suscitando vehículos minoritarios de contagio, simpatía y afinidad.

b) El arrabal mismo, cuyo origen también tiene que ver con una situación social de exclusión generalizada, que afecta a diversos sectores y, como en el caso del capitalismo, produce una desterritorialización de la explotación desde la institución esclavista, al conjunto social, genera las condiciones para esta diversidad.

- El mismo arrabal también provee, como vimos, la instrucción para la divergencia, así que el movimiento es múltiple. En una minoría, el estilo podría ser un rasgo de identidad, pero en el arrabal, a través de la dimensión estética, se constituye como un sistema de variación continua.
- Por un lado, el arrabal genera las prácticas minoritarias y un “estilo” que interviene directamente en su constitución. Así, podemos decir que el estilo del malandro que constituye un rasgo del ambiente en el cual se cultiva la expresión de la capoeira, “in-forma” su práctica, aportando un “feeling”, un jeito, particular y hasta llega a definir sus horizontes y alcances.
- Por el otro lado, el arrabal desterritorializa la minoría y permite que ésta se convierta en agente de su propio devenir, que es un devenir arrabalero, es decir, a la vez”: una apertura al conjunto social -donde la minoría funge como agente, sin distinciones identitarias- y una focalización de sus factores minoritarios como centro de la práctica.
- Allí en esa desterritorialización de la minoría negra en simpatía con el arrabal mulato y marginado, fue, quizás – porque carecemos de datos históricos que lo prueben- donde la mandinga original del juego, amplió sus horizontes para alcanzar la dimensión social arrabalera del malandro, como efectiva colocación minoritaria del sujeto frente al poder dominante.
- Los mulatos, los mestizos en general, brindaron al juego otras perspectivas, más amplias y relacionadas –en tensión- con el poder central con el que, por su condición fronteriza, estaban más obligados a lidiar cotidianamente, pero al mismo tiempo, los factores rituales y colectivos de la roda, la memoria de la esclavitud, la conciencia del exilio, de los antiguos africanos, constituyeron un factor de divergencia respecto del centro que, simultáneamente, los atraía y marginaba.

Podemos imaginar esta tensión cultural entre los africanos de origen y los nacidos en suelo americano, que representaban a la vez la pérdida ineluctable de la tradición original y una promesa de continuidad a través del cambio y la adaptación irreversibles. Los intentos por preservar los rasgos esenciales, las disputas sordas entre diversas formas de ver y sentir su estilo, la copia bastarda de los advenedizos, las traiciones y traducciones que implica todo este proceso de divergencia en el que, tal como describen Deleuze y Guattari (2002), la minoría sirve como agente desterritorializador a la vez que se desterritorializa de su propia identidad. El modo en que, al fin, como consta en los relatos de los viejos maestros, los africanos condescienden a tener discípulos y construyen esa primera relación de

mestre/discípulo, para transmitir su propio linaje, su historia, no como fue, sino tal como ésta relucía en ese instante de peligro.

c) No podemos comprender qué es un agenciamiento colectivo y todo su poder transformador, si no advertimos esta profunda mezcla de vivencias y por qué, aquello que llamamos dimensión estética, limitada traducción teórica de este drama humano, queda ubicada en el centro de la práctica, como la mandinga del esclavo y su ansia de libertad.

- Como en un mensaje cifrado, la minoría entrega en la capoeira, en su danza, su música y sus cantos, su victoria y su tristeza, su ansia de trascendencia y su certeza de los límites que a toda costa deberá a la vez aceptar, para burlar el poder, para ver sus grietas, sus fisuras y abrir su mundo, aunque sea, a sus hijos y nietos bastardos, extranjeros, pero, a pesar de todo -a través de su compasión-, continuación natural de su sangre, habitantes de su espacio, herederos -y traductores- de la voz que sale a través de su garganta, íntimo e inalcanzable susurro de una tierra perdida.

IV) Queda al final la reflexión sobre identidades e identificaciones, que necesariamente debe hacerse sobre los antecedentes planteados, ya que toda identidad parece tener relación con un movimiento centripeto.

El objetivo era enunciado de esta manera en la introducción:

- *Reflexionar acerca de las implicaciones del movimiento del arrabal en relación con las identidades, la ruptura del flujo social del hacer*

Al respecto, al cabo del presente trabajo, podemos indicar:

- a) No hay propiamente identidades, sino identificaciones, transitorias pero eficaces como divergencias.
- b) En consecuencia, estas identificaciones/divergentes, son al mismo tiempo, desidentificaciones, respecto del sistema mayoritario.
- c) Los psicoanalistas también están en lo cierto cuando afirma que esas identificaciones no son enteramente conscientes ¹¹², pero cuidado:

¹¹² -aunque en el fondo ya se habrá adivinado una discusión que falta dar pero está insinuada, acerca de lo que significa cabalmente consciencia, o más bien a en qué medida ésta depende de un yo individual y de una serie de parámetros que datan de la Ilustración y la colocan en el ámbito de una serie de funciones del intelecto abstracto, pretendidamente universal. Como nos vamos dando cuenta -aquí entra desde el psicoanálisis hasta Marx o la colonialidad del saber- que estas determinaciones no son tan universales y sus propósitos fácilmente capitalizables por el poder y la opresión, tenemos que esta promesa de libertad que era la Razón para la Ilustración, ha resultado bastante relativizada en este sentido, y cabe entonces preguntarse qué otras opciones, sociales, culturales, estéticas, comunitarias se han dejado de lado por embanderarse detrás de esa fría Diosa Ilustrada. -

- d) estas identificaciones no son individuales sino colectivas, y contienen también aspectos no sólo simbólicos o imaginarios, sino también muy reales, incluso materiales, relacionados con prácticas sociales, costumbres, ritos, relaciones y modos de producción.
- e) Estas identificaciones/divergencias, prácticas, relación y estilo, podemos decir, son para nosotros, la raíz y el germen del arrabal que, en sus redes, determinan espacios de convivencia y relación, tanto como prácticas y formas de ver, sentir y vivir el mundo.
- f) El centro opera deteniendo, congelando, el proceso de identificaciones e imponiendo hegemónicamente una identidad, de la cual, el arrabal siempre pugna por des-identificarse.
- Cabría ahondar en un próximo trabajo acerca de las peculiaridades y factores que juegan en esta identificación, que a la manera del arrabal, se gestará como un estilo, en relación con afinidades, simpatías y contagios, dependiente de factores muy variables que, en suma, operan una suerte de colocación del sujeto en sintonía con el devenir y las minorías que funcionan como agentes del arrabal.
 - ¿Con quién, con qué nos identificamos? O dicho de otra manera: ¿qué combinatoria de factores mayoritarios, redundantes e identificables y factores estéticos, relacionales, abiertos, inconcebibles, minoritarios, producen estas identificaciones? Son preguntas que quedan en el tintero y sólo las hemos abordado aquí, someramente, desde el arrabal de la capoeira, que nos pone frente a una gama de tendencias específicas, que estudiamos como una forma de conectarnos con un caso concreto de micropolítica de resistencia.
 - En el centro de la capoeira, como práctica minoritaria, está la herencia de la minoría afroamericana.
 - La memoria funciona en este sentido, más que como historia, como una fuga de la historia y como un potencial histórico, como una construcción social que suscita a su vez otros agenciamientos alternativos, críticos y fundantes, fundadores.
 - Otro gran soporte de la capoeira -junto con la minoría agente y la memoria- parece ser el mito del malandro, que afin con una colocación arrabalera respecto de los discursos dominantes, propone una forma divergente de relacionarse con el poder y sus instituciones, desde un margen de autonomía¹¹³.
 - Esos dos ejes suscitan todo un sistema de coordenadas, transversales respecto de las oficiales, sustentadas en un plan de consistencia y una dimensión estética. Desde allí se genera, como un rizoma estético, religioso, relacional, la pragmática resistente del arrabal y su micropolítica divergente respecto de la del centro, la que permanece anclada a la

¹¹³ El gozo, la hilaridad, la corporalidad desatada, parecen ser síntomas de esta ruptura con los parámetros del centro, que definimos como autonomía.

economía mercantil, a las jerarquías sociales, a una moral que rige el principio de reproducción del sistema vigente, a los lastres de exclusión del colonialismo y la esclavitud y, en suma, a un sistema de formación de subjetividades que se organiza como centro, referencia y mayoría.

- En este sentido debemos también reconocer la importancia de las figuras de los maestros, porque entre otras cosas, implican una discusión sobre el papel clave del sujeto -y sobre qué es lo que podemos rescatar respecto de esta categoría- en una relación muy peculiar con los factores minoritarios, como agentes del devenir y a su vez, ellos mismos, como devenir y sujetos que, como vimos en el caso de Pastinha, leen y reelaboran un momento histórico, generando una huella, una narración que se ofrece como continuidad de ciertos factores y divergencia respecto de otros.
- A través de los sujetos minoritarios se suscita una continua renovación y recreación de la herencia y un permanente movimiento de apertura y devenir. En este sentido, podemos decir, desde una práctica tan social como la capoeira, que permanentemente, el juego entre lo individual y lo colectivo se da a partir de la figura del mestre, que insiste en lo concreto individual, como Pastinha, para quien “cada quien, es cada quien”.
- Así, antes de acercarnos a una práctica podríamos preguntarnos qué y cómo nos mueve en relación con las identificaciones que suscita. ¿A partir de que efectos se produce la identificación? ¿De los parámetros prescritos? ¿Hacia los caminos que nos tiende el progreso y la superación personal? ¿por las fórmulas del éxito? O con los que perdieron la ilusión, los que desertaron de su lugar, cuestionaron los caminos, desoyeron el llamado del futuro y se cobijaron en un presente, en el que descubrieron su exuberante multidimensionalidad: intersticios, experiencias intrínsecas, de mañas y pasiones, de experiencias estéticas, de revelaciones sólo atisbadas, que nos señalan que el camino es la meta y que de la relación con los iguales surge cualquier orden alternativo. Sugestivamente, encontraremos que la dimensión estética, nos aproxima muchas veces a estos parajes “donde se hace camino al andar...”

f) Pero otra de las claves de la función de agente de una minoría, en un devenir minoritario, parece ser, a la luz de la capoeira, su capacidad de interrelacionarse con un rizoma/arrabal. Esto surge en nuestro estudio de la capoeira y sus vinculaciones con expresiones culturales como los del candomblé y el mito del malandro, a partir de un sistema de afinidades o simpatías. Al respecto hacemos las siguientes consideraciones:

- El candomblé, la capoeira, el mito popular del malandro, implican prácticas diferentes y grupos sociales distintos. Sin embargo existe entre ellos un continuo flujo de sujetos y discursos.
- Su historia común, que los vincula como expresiones del pueblo afroamericano en Brasil, no constituye más que uno de los puentes que los relacionan: su pertenencia a una minoría negra.
- A esta misma relación a través de identificaciones y minorías responde su correspondencia con cierta clase social, caracterizada también a causa de este pasado esclavista y colonial, por su marginación y exclusión de los circuitos mayoritarios.

- Un último factor objetivo para esta conexión lo brinda un ámbito geográfico común que podríamos caracterizar como de las periferias urbanas, en particular en ciertas ciudades del nordeste brasileño, que, como San Salvador, Bahía, han recibido gran cantidad de población africana en tiempos de la esclavitud.

g) El contagio arrabalero sucede, sin embargo, más allá de las afinidades y, como vimos, se relaciona también o principalmente, con los factores minoritarios señalados. Al respecto podemos señalar

- Como primer factor minoritario del que participan los tres construcciones del arrabal, está el sustentarse en un plano de consistencia que sobrepasa cualquier plan de organización. Este plano, que en el candomblé está implícito por su carácter religioso y místico, en cuanto experiencia directa de lo numinoso a través de una relación corporal, vivencial, está también presente en la capoeira por su dimensión estética y, en el mito del malandro, por su permanente burla de los planes de organización, instituciones y poderes del centro, a través de la búsqueda de atajos y resquicios en el sistema, que ubica también mediante sus poderes intrínsecos, basado en gran medida, en su colocación arrabalera.
- En todos los casos, podemos decir que el axé, es denominador común de estas tres expresiones, aunque en la primera se aplica de forma religiosa y atributos divinos y en las otras dos, como fuerza mundana –también reconocidas en el candomblé- .
- Así, en la dimensión estética de la capoeira se transforma en “mandinga” y en el arrabal del malandro constituye el potencial intrínseco del débil para encontrar fisuras en el sistema dominante y poder sacar provecho de las mismas.
- En el caso de la capoeira, que mantiene por un lado un aura ritual y por el otro, se relaciona de forma explícita con el arrabal del malandro, vemos de forma explícita su carácter como intermediario y puente entre estos dos pragmáticas de resistencia.
- Mestres como Curió, utilizan el axé de los orixás de forma malandra y mandinguera, como instrumento para mantener alejadas envidias y otras influencias negativas, así como para tornar favorable su suerte en relación con sus enemigos. El hecho de formar parte del candomblé es, de hecho, un factor de poder o al menos de intimidación para Curió. Existen otros capoeiristas, como Besouro de Santo Amaro, que, también tenían fama de haber utilizado las artes mágicas de los orixás para “cerrar” su cuerpo y hacerlo invulnerable a los ataques.
- Obviamente no vamos a entrar aquí en las dicotomías acerca de lo que es ilusorio o real. De hecho, el plano de consistencia es lo real por antonomasia. Deleuze y Guattari afirman esto diciendo que “todo lo que consiste es real” (Deleuze y Guattari, 2002, 254). Todo lo demás puede ser relacionado con espacios simbólicos o imaginarios, pero el plan de consistencia, que trasciende estas dimensiones para entrar en lo inconcebible, suscita relaciones y efectos que son contantes y sonantes, tan “materiales” o más, que los que permite desarrollar cualquier proyecto determinado, pero en un sentido más profundo.
- El plan de consistencia atañe directamente al cuerpo y, dentro de sus efectos encontramos tanto el gozo, más allá de todo principio de placer, regulado por esquemas simbólicos, como la relación directa con el prójimo sea éste sujeto, ente o potencia espiritual.

6. Epílogo: algunas extrapolaciones en función del valor del presente trabajo en el campo de las investigaciones estéticas, políticas y pedagógicas

“El asunto es aprovechar los gestos libres de cada uno. Nadie lucha a mi manera, pero en la forma de cada uno de mis discípulos está toda la sabiduría que aprendí. Cada quién, es cada quién...”

Mestre Pastinha



Mestres Joao Grande y Joao Pequeno en la representación de una rueda en la calle.

En resumen, el presente trabajo muestra una serie de efectos de ciertas prácticas desarrolladas por sujetos marginados, a las que atribuye un valor micropolítico por su capacidad de generar alteraciones y transformaciones en el modo de vida de estos sectores sociales que poseen la cualidad de enriquecer su mundo y trazar horizontes de subjetividad divergentes respecto de las dominantes.

Abrimos la categoría de *arrabal* para designar especificidades de este mundo transformado, formador, a su vez, de subjetividades, tendencias y prácticas en divergencia. Al respecto definimos *factores minoritarios* que, como la dimensión estética, la restitución del flujo social del hacer y el plano de consistencia, implican una colocación divergente del sujeto y una forma de construir sus prácticas y relaciones a partir de otras pautas centrífugas. De esta nueva perspectiva surgen valores que, como el sujeto minoritario, descentrado y esencialmente colectivo, la experiencia estética en los usos cotidianos, la relación como pauta de conducta hacia el otro, constituyen poderes intrínsecos del débil, una suerte de antipoder, que juega a veces como contrapoder, pero esencialmente tiene la capacidad de conformarse en una posición distante e invisible respecto del centro.

Todas estas apreciaciones y argumentaciones inciden en diversos campos teóricos, como criterios de valoración estética, política y social que vale la pena subrayar, por su potencialidad para formular una diversa actitud epistémica, capaz de escudriñar esas distancias y zonas ciegas.

6.1. Estética del arrabal

En relación con la estética, tendemos a valorar los acontecimientos colectivos, contruidos a la par de otras actividades, en relación íntima con la vida cotidiana, a modo de distracción, juego, guiño, maña, picardía. Así sucede lo mismo en los guiños del lenguaje y en las narraciones o mitos, que en la fiesta y en la cocina, como saberes y prácticas que contribuyen a enriquecer el mundo de vida. Esto supone una forma peculiar de plantear el hecho estético como *dimensión*, es decir, como una forma de abordar la

realidad misma a través de la lente del arrabal. Lo lúdico, lo festivo, como gozo colectivo y celebración cotidiana, es parte de esta perspectiva vital, tanto como su carácter agónico, trágico y fuertemente consustanciado con la práctica, lo corporal y lo social.

La alteración anómala de ritmos, velocidades, intensidades y gestos constituye en este sentido un recurso frecuente de esta dimensión estética aplicada a la vida cotidiana, capaz de producir un movimiento de la subjetividad y trastocar la visión funcional, mayoritaria, por un estado de contemplación, donde sucede lo bello, como ruptura individual de la tradición, donde ésta se reactualiza y renueva.

La tensión entre individuo y colectivo, así como la que se da entre pasado y presente constituye un elemento notable en este juego de lo estético en la vida cotidiana, de donde ambos polos restablecen su diálogo y su concordancia, en un devenir en movimiento, como sistema de variación continua.

Como vimos en el caso de la roda y el maestro, lo individual remite instantáneamente a lo colectivo y viceversa. La obra, en este movimiento es asumida u olvidada y en esto reside precisamente su importancia, no como objeto, sino como expresión del arrabal, que a su vez resulta enriquecido y reactualizado en cada momento, en un devenir constante, donde cada vez, de nuevo, en su belleza y su significado presentes.

La voz, el sujeto, es pues también un agente, cuyo valor reside en su estilo, en su interpretación del acervo colectivo, al que imprime la cualidad de su particular manera de presentar lo pasado y lanzarlo así, renovado, hacia un nuevo horizonte.

En esto radica pues, el valor de una creación. No como irrupción de una novedad, sino como capacidad de atesorar lo que permanece vigente y reactualizar lo pasado en el contexto presente, abriendo nuevos cauces para el colectivo. Todo esto fue tratado en relación con la capoeira angola como objeto de estudio y, en particular, en la peculiar relación entre maestro y discípulo, donde convergen a la vez, todos los factores minoritarios, incluyendo el movimiento minoritario y su relación con un arrabal que, siendo plano de consistencia, conserva no obstante su capacidad para el devenir (4.3.).

El plano de consistencia es, en consecuencia, todo un marco infinito de conexiones, el cual, en su inabarcabilidad sólo limita con lo divino, inefable, fuente de toda gracia, de toda inspiración y a la vez, sustrato presente, suelo que contiene todo saber y todo decir.

Suelo que, a la vez, permite abrir cualquier texto, cualquier norma, parámetro o prescripción, invocando una instancia superior, immanente, presente, e infinita, como fuente, principio y fin de toda socialidad posible.

6.3. Política del arrabal

Arrabal es en sí una categoría política, del mismo modo en que implica una estética y una textura social. Indica un consecuente movimiento centrífugo, una indeterminación en relación con el poder y un acentuamiento de los poderes del débil, como aquella capacidad de eludir las capturas y postular el devenir por encima de cualquier institucionalidad.

Decíamos que arrabal es, a la vez, un territorio –desterritorializado- un estilo, como sistema de variación continua y una circunstancia, como relación centrífuga. Todas estas cualidades poseen virtudes políticas.

En relación territorial, el arrabal es lo que mantiene la promesa. La promesa no es mera ilusión, sino que constituye en sí un dominio, el de la utopía¹¹⁴, con una efectiva capacidad de tejer alianzas, suscitar movimientos, conquistar posiciones, apropiarse de lugares y habitar prácticas y espacios.

Lo importante, en todo caso, por encima de los límites y las instituciones, será este efectivo habitar, en la misma relación que lo hacen los nómades de todas las razas y culturas.

El acento pues, está puesto sobre el estilo, es decir, sobre la capacidad de realizar los hábitos y tareas más cotidianas de una manera particular en la que reluce la belleza, en forma de sentido arrabalero. Según vimos en 4.4. el malandro, se muestra en su estilo, su

¹¹⁴ Una utopía claro, construida en una dimensión estética y una relación centrífuga, no a la manera de las utopías ilustradas, como proyección de ideales.

forma de hablar, de caminar y por supuesto, de jugar capoeira, es en sí, todo un tácito manifiesto, un símbolo, un acto de gracia, pero también, por lo mismo, una fuga, una línea de divergencia respecto de toda moral productiva, eficiente, meramente funcional.

Si dijéramos en este sentido que el arrabal impone una política del estilo no estaríamos errados. Esta política del estilo implica una dimensión estética y un recurso permanente de los poderes del débil: la relación, el corazón, el sentimiento, el juego, la maña, la memoria, la venganza, el carisma, la negociación, la búsqueda de alternativas, el encuentro de sentidos y prácticas divergentes, la belleza, la burla.

¿En qué medida esta política es compatible con una ética? O, dicho de otra manera, ¿en qué medida una ética puede no ser un instrumento de captura mayoritario? Intuimos algunas respuestas al respecto, relacionando esa ética con el sujeto minoritario, con el movimiento centrífugo, con las pautas de la habitabilidad, con la relación y la variación continua... pero preferimos dejar estas respuestas para un próximo trabajo.

¿En qué medida la pragmática del arrabal consiente cierta praxis, es decir, cierta direccionalidad y organización de la conciencia en función de su articulación para una política de resistencia? Lo único que podemos hacer aquí, es, por un lado, poner sobre la mesa la probada construcción de conocimiento implícita en las mismas nociones de arrabal y dimensión estética. Por el otro, indicamos apenas la problemática relación entre práctica y conciencia, en la cual no siempre, ambas juegan armónicamente en dirección del devenir. Si Antonio Machado en su Juan de Mairena, pedía reflexión a los que reclamaban libertad de expresión, objetando qué pasaría con “la libertad de expresión de un pensamiento esclavo”, desde la capoeira angola puede añadirse que ciertas prácticas de liberación anteceden a la conciencia de sus efectos... si bien, en algunos casos ésta puede servir como catalizadora, agente... pero también, como captura y congelamiento de la divergencia.

Podríamos postular, para un próximo trabajo, la necesidad de estudiar estas distintas *conciencias*, en relación con *subjetividades ad hoc*, que sirven al devenir o a la captura, a la apertura y el movimiento o a la redundancia y el centro, a la dimensión estética, la

relación y la restitución de lo social en el hacer, o a la estratificación y la mera funcionalidad de lo dado.

Por último, valdría la pena indicar que estos aspectos mayoritarios y minoritarios de la conciencia se encuentran presentes en todos y cada uno de nosotros, como factores en tensión y colocaciones diversas, divergentes que, por ejemplo, aman a la vez, el confort y el riesgo, el reconocimiento y la lucha, lo formado y lo incierto, el equilibrio y el movimiento.

Subrayamos al respecto que lo minoritario no está en los sujetos, sino en el arrabal, al que ellos contribuyen con prácticas y relatos que, como la capoeira, o el malandro, desdeñan las oposiciones y simplemente danzan al filo de esas fronteras bajo el in-cierto en-canto de la dimensión estética.

6. 3.1. Una política desde el plano de consistencia: sistema de variación continua

Una de las posibles derivaciones del presente trabajo, implícita en la valoración política del arrabal, será el estudio de una pragmática que no surja desde un proyecto u organización definidas –en cuyo caso podríamos llamarla praxis-, sino más bien, de sujetos en relación con un plano de consistencia¹¹⁵.

Al respecto hemos mencionado, como propio del devenir minoritario, lo que denominamos: un *sistema de variación continua* (SVC). Nos referimos a un conjunto de totalidades autónomas que se vinculan por simpatía o contagio en una resonancia común, prácticas compartidas y un movimiento sostenido.

Esta forma de concebir la acción política es diametralmente distinta de la organizacional, donde un conjunto de partes se organizan para acceder al poder, lugar que las completaría y les brindaría un centro de enunciación como sujetos diferenciados,

¹¹⁵ “El plan de consistencia de la naturaleza es como una inmensa Máquina abstracta y, sin embargo, real e individual, cuyas piezas son los agenciamientos o los diversos individuos que se agrupan cada uno en una infinidad de partículas bajo una infinidad de relaciones más o menos compuestas. .. Es un plan de despliegamiento, que es más bien como la sección de todas las formas, la máquina de todas las funciones y cuyas dimensiones crecen, sin embargo, con las de las multiplicidades o individualidades que engloba... Plan de inmanencia o de univocidad, que se opone a la analogía... No hablamos aquí de la unidad de la sustancia, sino de la infinidad de modificaciones que forman parte las unas de las otras en este solo y mismo plan de vida.” (D y G, 2000; 258 y 259).

permitiéndoles asimismo poner en práctica sus programas a través de medios mayoritariamente reconocidos.

En este último caso, las estrategias y las tácticas quedan subordinadas al logro de objetivos externos, en el primero se trata de sintonizar un principio inmanente que las sostiene y a la vez las proyecta. Recordemos el caso de la tierra prometida. La idea de un Reino más allá de este mundo, constituye de hecho un elemento constitutivo de estos sistemas de variación continua, que funcionan alrededor del mismo de la misma manera en que las variaciones se entretejen con un tema musical o los ritos traen al presente antiguas voces, sentencias y epopeyas pasadas. Al mismo tiempo, a través de ese reino o territorio futuro. Por eso, es el pasado –en forma de leyenda, epopeya o parábola-, el que forja el futuro y el presente.

En los planes de organización, en cambio, el recorrido es diferente: se parte del presente y por variación continua, se va construyendo un futuro.

En lo estético/cultural podemos encontrar estas conformaciones, por ejemplo en la música negra (conformada, desde la improvisación, la participación, el *feeling* y el diálogo entre coros y solos).

También la fiesta tiene esta forma en la cual, como decía Baudelaire, “cada uno goza de todos”, siendo esos dos polos –todos y cada uno- perfectamente armónicos y mutuamente implicados. En lo político lo encontramos también en las movilizaciones populares y los caudillos, donde las partes constituyen, cada una, una totalidad en relación con las otras y no se reconocen límites ni fronteras ni reglamentos más allá de los acuerdos entre esos individuos/agenciamientos que integran lo social y lo individual¹¹⁶.

Es posible leer la historia –no así la Historia-, como una permanente tensión y juego entre corrientes minoritarias y capturas mayoritarias. Así, las instituciones buscan siempre congelar y funcionalizar los arrabales a través de su reducción a variables constantes. Así se tornan organismos redundantes y funcionales con un orden establecido. Así, en 3.1.3

¹¹⁶ Retomamos la idea de una religiosidad mística y su potencialidad para producir historia como una de las funciones políticas ejercidas desde hace miles de siglos atrás. Deberíamos investigar alguna vez cómo el hecho de que Dios ocupa el centro, hace a ese lugar indisputable, es decir, ajeno a las luchas de poder. Cuando en el cristianismo, Dios toma forma de hombre y se ubica en la historia, esta narración comienza a desarrollarse como una cadena de anécdotas que permiten explicar el mundo, ante los ojos de la élite dominante y posee por ende, un efecto mayoritario.

podimos ver los mecanismos de fuga del arrabal afroamericano frente al poder del dinero, ejemplo cabal de una variable constante que tiene la capacidad de reducir a precio todo ente, capturando su flujo, su movimiento a través de proporcionarle un valor determinado –de cambio- en un sistema de mercado.

6.4. Una didáctica del arrabal

Ambos capítulos anteriores convocan un tercero sobre la posibilidad de formular una didáctica del arrabal. Ya nos hemos referido a la misma en relación con nuestro objeto de estudio, en el análisis de las relaciones entre el maestro y discípulo en la capoeira angola (4.3.).

Apuntamos al respecto, el carácter intersubjetivo de la práctica, su desarrollo dentro de lo que denominamos dimensión estética y recuperación del flujo social del hacer.

Señalamos también el carácter minoritario de los discursos que, además de negar el contexto oficial (la historia, la belleza), desarrollan una atención focalizada, formalmente, en factores minoritarios y en relación con los contenidos, con una revalorización de una mirada divergente (la verdad de la favela, la mentira de la escuela...) que tiene como fin la conquista de un lugar de enunciación también divergente que apela a la memoria, la colectividad, la minoría negra como agente y la belleza –hecha por y desde el arrabal- como posibilidad de desarrollar, a través de la autonomía, la divergencia, el gozo y la comunidad, una vida más digna.

Así, pudimos decir que el arrabal puede plantearse como un sistema formador de subjetividades para el devenir, lo cual implica desde luego, una particular función pedagógica: la de aportar sujetos minoritarios para catalizar el sistema de variación continua que implica.

Así, tanto la estética como la política se incluyen como fundamentos de esta didáctica que el arrabal realiza a través de sus prácticas y relaciones, utilizando como referencias mitos que, como el del malandro, convocan al poder intrínseco de cada individuo.

Todo esto presupone una concepción de la realidad como algo maleable y, por así decirlo, indefinida, susceptible de transformarse a través de la intervención subjetiva y la dimensión estética.

En esto consiste justamente el vínculo entre la micropolítica del arrabal con la estética y la didáctica: no implica sólo una transformación del individuo, sino la activación de un agenciamiento colectivo, intrínseco y como vimos, también social, expresión y contenido, susceptible de proyectar transformaciones que lo convierten en potencial agente de devenir.

6.5. Desarrollos teóricos y prácticos del arrabal

Decíamos y dejamos entrever, cómo la noción de arrabal puede trastocar, desde una mirada teórica, un quehacer social centrado en desarrollos pedagógicos o de intervención.

Al respecto habíamos formulado la capacidad del arrabal como “sistema de variación continua, formador de subjetividades para el devenir”. Advertimos, no obstante que todo arrabal responde a una pragmática y a un plano de consistencia, del cual, un plan de organización, no puede ser más que una abstracción y un extracto.

La capacidad de abstracción de una mirada teórica, pudiera no obstante servir a este encuentro del arrabal con la praxis, sobre todo, en terrenos en los que se reconoce la existencia de un arrabal y se lo utiliza como motor y fundamento de proyectos de intervención, conformados en sintonía con la dinámica arrabalera.

Esta sintonía deberá pasar necesariamente, a nuestro parecer, por la conformación del proyecto en función de factores minoritarios, como la dimensión estética, el sujeto minoritario y el restablecimiento del flujo del hacer social.

Para establecer esta sintonía es necesario atender a un movimiento y un devenir más que a una necesidad, dado que se encuentra demostrado que la concepción de “necesidad” frecuentemente se encuentra plegada a una captura, es decir, a una serie de estructuras

formativas desarrolladas por el centro hegemónico como formas de funcionalizar su ambiente.

En contraposición, el movimiento implica la apertura hacia un plano de consistencia que, como mencionamos cuando hablamos de arrabal, deberá servir como soporte y fundamento de todo plan o plano de organización cuya intervención, se plantee, más bien, como una inter-invencción.

En estas extrapolaciones, sin embargo, parece ser posible jugar mucho más de lo que podrían prescribir los límites de una cultura o una identidad. No debemos olvidar al respecto que las minorías no son sino agentes del devenir minoritario y que el movimiento del arrabal constituye predominantemente un factor de ruptura, liberación y desterritorialización respecto de cualquier identidad.

Los ejemplos mostrados acerca de la práctica de la capoeira como instrumento de intervención, terapia y/o formación en San Pablo o en México, constituyen una muestra que también cabría investigar, para determinar sus límites y posibilidades.

En este sentido, cabe subrayar que el presente trabajo se ha construido, a sabiendas, como una intromisión teórica en un campo social, como un intento de organización –teórica y conceptual- en un plano de consistencia –esencialmente inconceptualizable- , como una necesariamente limitada abstracción de una pragmática que, en arrabalero movimiento, es imposible abarcar desde las instantáneas del intelecto.

Por ello, su pertinencia y validez quedará justificada sólo en la medida en que haya podido transponer los límites de la mera conceptualización, como un intento de sintonizar el conocimiento producido en los arrabales para, resonando en simpatía, pueda así tal como habíamos postulado en el prólogo:

“hacer brillar su sentido y su poder transformador en los tiempos que corren, donde las versiones únicas de la historia, los relatos de los dominadores, la unificación y funcionalización de parámetros vitales, educacionales, políticos y culturales, intentan ponerle orejas a la invencible resistencia de los pueblos”.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (1971) Teoría estética, Madrid, Taurus.
- Almeida, Bira Acordeao: (1986) Capoeira, a Brazilian art form. North Atlantic Books, EUA,
- Alves R. (2001) "A alegria de ensinar" Papyrus Editora, 3ª ed.
- Alves, R. (2000) "Cenas da Vida" Brasil: Papyrus, 5ª ed.
- Alves, R. (2000) "O cuarto do misterio" Brasil: Papyrus, 5ª ed.
- Attali, J. (1995) "Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música" México: Siglo veintiuno.
- Balibar, E. (2000) La filosofía de Marx, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Benjamín, W. (1989) "Discursos interrumpidos" Argentina, Taurus, Alfaguara.
- Bola Sete, Mestre (1987) "A capoeira angola na Bahia", Editorial Pallas.
- Braunstein Néstor A. (2005) Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis (hacia Lacan); México, Siglo XXI.
- Buber, M. (1990) "CUENTOS JASIDICOS Los primeros maestros II" México: Paidós Orientalia.
- Buber, M. (1994) "Yo y tú" Argentina: Ediciones Nueva Visión
- Calveiro, P. (2005) "Familia y Poder" Buenos Aires: Libros de la Araucaria.
- Capoeira, N. (1995) "The little Capoeira Book" EUA: North Atlantic Books
- Capoeira, N. (1998) "Capoeira Galo Já Cantou" Brasil: Récord
- Carvajal, E; D'Angelo, R. & Marchilli. (1984) "Una introducción a Lacan" Argentina: Lugar Editorial.
- Da Matta, R. (2002) "Carnavales, Malandros y Héroes- Hacia una sociología del dilema brasileño" México: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2002) "MIL MESETAS Capitalismo y Esquizofrenia" España: Pre-Textos, 5ª ed.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1974) "EL ANTIEDIPO Capitalismo y esquizofrenia" España: Barral Editores.
- Dussel E: (1977).Filosofía de la liberación. Edicol, México.

- Dussel E: (1998).La producción teórica de Marx, Siglo XXI editores, México.
- Dussel, E. (1998) “Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión” España: Trotta.
- Echeverría, B. (2001) “Definición de la Cultura” México: ITACA, UNAM.
- Eliade, M. (1967) “Lo sagrado y lo profano” España: Ediciones Guadarrama.
- Ferrer, H: (1982) “El libro del tango”, Argentina.
- Foucault, M. (1985) “El discurso del poder” Argentina: Folios Ediciones.
- Freire, P: (1983) Pedagogía del oprimido, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- Freire, P: (1999) Política y educación, Siglo XXI, México.
- Freire, R. (1990) “Sem tesão não há solução” Brasil: Trigram.
- Freire, R. (1987) “Ame e dê vexame” Brasil: Trigram.
- Roberto Freire y Rui Takeguma. Manifiesto de San Pablo, noviembre de 2000. Colectivo Anarquista Brancalione (Traducción propia).
- Frigerio, Alejandro (1989) “ Capoeira: De Arte Negra a Esporte Branco” , Revista Brasileira de Ciências Sociais 4(10): 85-98.
- Heidegger, M. (1978) “¿Qué significa pensar?” Argentina: Editorial Nova, 3ª ed.
- Holloway J. (2002) “Cambiar el mundo sin tomar el poder”, México. Ed. Universidad Autónoma de Puebla, colección Herramienta, 2002.
- Horkheimer Max y Theodor W. Adorno (1969) “Dialéctica del Iluminismo”, Sur, Buenos Aires.
- Konder Leandro, (1992) O futuro da filosofia da praxis, Paz e Terra, Brasil.
- Kosik Karel, (1976) Dialéctica de lo concreto, Grijalbo, México.
- Lander, Edgardo: (1993) Colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales, Clacso, Argentina.
- Lenkersdorf, C. (2002) “Filosofar en clave tojolabal” México: Miguel Ángel Porrúa.
- Lenkersdorf, C. (1999) “Los hombres Verdaderos- Voces y Testimonios tojolabales” México: Siglo Veintiuno Editores, 2ª ed.
- Lévinas, E. (2001) “La huella del otro” México: Taurus.

- Lévinas, E. (2002) "Totalidad e Infinito" España: Sígueme.
- Lévinas, E. (1998) "Humanismo del otro hombre" España: Caparrós Editores.
- Luxemburgo, R. & Lukacs, G. (1980) "Sobre la revolución Rusa" México: Grijalbo.
- Maffesoli, Michel: (2004) "El nomadismo, vagabundeos iniciáticos", México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica.
- Mandoki Katia: (2006) "Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica uno", México; Siglo XXI, CONACULTA, FONCA.
- Marx Carlos: El Capital, libro 1, Siglo XXI, España, 2000
- Marcuse Herbert: (2001) El hombre unidimensional, Ariel, España.
- Marcuse Herbert: (2000) Eros y civilización, Ariel, España.
- Marcuse Herbert: (1980) La dimensión estética.
- Marcuse Herbert: (1973) Un ensayo sobre la liberación, cuadernos de Joaquín Mortiz, México.
- McLaren, P. (1994) "Pedagogía Crítica, Resistencia Cultural y la Producción del Deseo", Aique Grupo Editor, colección Cuadernos, Argentina.
- Mc Laren P: (1997) Pedagogía crítica y cultura depredadora, Paidós, Argentina.
- Mc Laren, P: (2001) El che Guevara, Paulo Freire y la pedagogía de la revolución. Siglo XXI, México.
- McLuhan, M. (1969) "Contra-explosión" Argentina: Paidós.
- Mészáros, I. (1978) "La teoría de la enajenación de Marx" México: El hombre y su tiempo.
- Morales, H. (1993) "Sujeto del Inconsciente" ENEP Aragón UNAM.
- Moura, C. (1988) "Sociología Do Negro Brasileiro" Serie Fundamentos, Brasil: Editora Ática.
- Muricy Antônio Carlos (1985) "Pastinha, uma vida pela capoeira" (filme) .
- Ogilvie, B: (2000) "Lacan Jacques, la formación del concepto de sujeto". Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- Pantoja, S. & Sombra, J. (1999) "Angola e Brasil nas Rotas do Atlântico Sul" Brasil: Bertrand Brasil.
- Passos da Silva, A. (2003) "A Capuêra, ce a arte da Capueragem" Ensaio Socioetimológico, Salvador-Bahia-Brasil.

- Prieto, A. (2001) "Acerca de la pendenciera e indisciplinada vida de los léperos Capitalinos" México: CONACULTA.
- Quijano, A: (1993) Colonialidad del Saber, eurocentrismo y América Latina, Clacso, Argentina.
- Ricoeur, P. (2003) "Sí mismo como otro" México: Siglo Veintiuno Editores. 2ª ed.
- Schopenhauer (1985) "El mundo como voluntad y representación" España: Ediciones Orbis.
- Scott, J.C. (2000) "Los dominados y el arte de la resistencia", México. Ediciones Era, Colección Problemas de México.
- Scholem G. (1978) "La cábala y su simbolismo", México. Siglo XXI Editores.
- Veloso, C. (1999) "Verdade Tropical" Brasil: Companhia das Letras.
- Veloso, C. (2003) "Letra Só", Companhia das Letras, Brasil, Editora Schwarcz Ltda.
- Walter B. (1989) "Discursos Interrumpidos I" Argentina: Taurus
- Zemelman, H. (1992) "Los horizontes de la razón" Colegio de México: Anthropos.



Cerro de Tlapacoyan 18 Local 3 Col. Copilco Universidad
Tel. 5658-4853 tesisdigital@yahoo.com.mx