



Revista Asia América Latina

ISSN 2524-9347

Grupo de Estudios sobre Asia y América Latina
Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe
Universidad de Buenos Aires



BREVE ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA CAPOEIRA BRASILEIRA Y LA MÚSICA SAMARA TAILENDESA Y LAS PRÁCTICAS RITUALES COMPARTIDAS

Asia
América
Latina

67

A SHORT CROSS-ANALYSIS OF BRAZILIAN CAPOEIRA AND THAI SARAMA MUSIC AND SHARED RITUAL PRACTICES¹

Duncan Williams

Interdisciplinary Centre for Computer Music Research, Plymouth University.

RESUMEN: Este artículo examina el terreno sorprendentemente común que existe en la música y los rituales musicales en el boxeo tailandés (*Muay Thai*), y *capoeira* brasileña, dos artes marciales geográficamente y estilísticamente dispares. Aunque existen diferencias en la instrumentación, el medidor y el modo, tanto la *capoeira*, como el *Muay Thai* utilizan la música en los rituales formalizados antes y durante la competencia física como parte de sus prácticas "marciales". En Tailandia, los partidos competitivos son tradicionalmente acompañadas de su propia forma, la *sarama*, como parte de la *ram* o *Phleng Muay* (un ritual que se ejecuta antes de la pelea), que incluye una banda sonora en respuesta directa a la lucha. La naturaleza ritual de las acciones de la *sarama* comparte algunas llamativas características musicales con la *capoeira*, pese a no tener ascendencia compartida obvia (el primer gimnasio comercial para ofrecer *Muay* tailandés fuera de Tailandia se abrió en Brasil a finales de 1970). La conexión sugiere que se pueden esbozar una serie de conclusiones holísticas sobre el papel de la música y el ritual como acompañamiento de deportes de combate que carecen de similitudes en otros aspectos.

ABSTRACT: This paper examines the somewhat surprising common ground that exists in the music and musical rituals found within the cultures of two geographically and stylistically disparate martial arts: Thai boxing (*Muay Thai*), and Brazilian *capoeira*. Though there are differences in instrumentation, meter,

1. Este artículo fue originalmente publicado en *Analytical Approaches to World Music*, Vol. 4, N 1, 2015: http://www.aawmjournals.com/articles/2015a/Williams_AAWM_Vol_4_1.html

and mode, both *capoeira* and *Muay Thai* utilize music as part of formalized rituals before and during physical competition as part of their 'martial' practices. In Thailand, competitive matches are traditionally accompanied by their own form, *Sarama*, as part of the *Ram* or *Phleng Muay* (a pre-fight ritual), which includes a musical soundtrack in direct response to the fight. The ritualistic nature of the *Sarama* performance shares some striking musical features with *capoeira*, despite having no obvious shared ancestry (the first commercial gym to offer *Muay Thai* outside Thailand was opened in Brazil in the late 1970s). The connection suggests that a number of holistic conclusions can be drawn regarding the role of music and ritual as an accompaniment to otherwise dissimilar combative sports.

I. Introducción

Seguramente las formas sudamericanas de artes marciales más conocidas son el *jiujitsu* brasileiro (adaptado del tradicional judo japonés por una familia brasileira en los años 1920) y la *capoeira*, una forma de ascendencia africana que comprende danza, música y, sobre todo, acrobacias atléticas sin contacto. Ambas formas pueden ser propiamente llamadas *jogo* (juego) y los participantes, *jogadores* (jugadores). Los *jogadores* de la *capoeira*, o *capoeiristas*, se diferencian de los luchadores *jiujitsu* en cuanto su arte marcial también requiere entrenamiento en ejecución musical y una danza de acompañamiento. Esto permite al analista adquirir una visión única del componente musical del arte a la hora de hablar de la ejecución práctica en el contexto del ritual para los *capoeiristas*.

En Tailandia, un arte marcial de contacto completamente diferente que usa golpes y enganches, conocido como *muay thai* (o "boxeo tailandés"), derivó de su antecesor el *muay boran* ("boxeo ancestral"), que era una forma popular de combate a mano abierta durante el siglo XVIII y principios del XIX. Tanto para la *capoeira* como para el *muay thai*, la música es un componente del ritual formalizado antes y durante la competencia física como parte de la práctica marcial (tanto en eventos competitivos con disputa sin contacto, de semi-contacto o de contacto). Los partidos *muay thai* están tradicionalmente acompañados por su propia forma musical, la *sarama*, como parte del ritual previo a la pelea (*ram muay*, o *phleng/phleng muay*)², o como acompañamiento musical en respuesta directa a los luchadores en el ring. La naturaleza ritualista de la ejecución *sarama* también comparte algunos

2. La *sarama* no se relaciona con el personaje del "corredor de elefante" de la mitología hindú conocido como *sarama* en sanscrito, al cual el *Thai Carapai*.

aspectos musicales asombrosos con la *capoeira*, aunque no cuentan con ancestros comunes³.

A pesar de que estas artes marciales son radicalmente diferentes en su estilo y en el rol que cumplen sus practicantes (de jugadores a luchadores), las similitudes en música y ritual son asombrosas. Un análisis acústico de ejemplos musicales de ambas artes muestra que las similitudes incluyen el timbre, el ritmo y el contenido melódico, sugiriendo inesperados aspectos comunes en dichas manifestaciones musicales, desarrolladas separadamente para acompañar estas populares “artes de guerra”. Así, el alcance de este trabajo es necesariamente amplio, y por lo tanto es importante destacar que el foco no debe restar importancia al estudio de cualquiera de las dos disciplinas –o presentar el nivel de análisis detallado que un tratamiento por separado de cualquiera de ellas pudiera ofrecer–, sino ver qué tipo de perspectiva nueva puede obtenerse al comparar ambas músicas. El presente artículo, por lo tanto, se enfoca, en primer lugar, en los puntos en común entre ambas artes marciales, luego en sus diferencias, antes de ofrecer, finalmente, una reflexión sobre estas comparaciones.

II. Aspectos comunes entre ambas artes y músicas

Hay una relación entre ambas artes marciales en su compromiso con lo corporal. A simple vista, el *muay thai*, que incluye agarres, patadas y el uso de los codos y rodillas para dañar al oponente en el ring, no es fácilmente comprendido por el ojo occidental:

Los jóvenes oblatos *muay thai*, sus rituales faltos de gracia, la música atonal que guía su tonta danza, la cachetada contra la cabeza sagrada del espíritu derrotado, el sentido y la voluntad esforzándose, el bendito moretón provocado con la rodilla y el puño mientras los apostadores emiten los gestos universales de los coros financieros en medio del creciente clamor, señalando, gargajeando y fumando pesadamente, generando un mercado, burlándose del mérito, divididos por la acción en el ring, la tarjeta y compañeros deshechos en una grada de arriba (Sherry Jr., 1997, p. 93).

3. De manera interesante, el primer gimnasio comercial en ofrecer *muay thai* fuera de T

de arte marcial, tanto el Thai como el brasilero, han crecido enormemente desde entonces en popularidad global y disponibilidad, dominando las competencias de artes marciales mixtas en Europa y EEUU desde principios de los años 90s.

En este poema dedicado a Bangkok, Sherry Jr. expresa claramente sus sentimientos respecto de la música del Muay Thai pero también demuestra una comprensión del vínculo entre la música y los movimientos de los luchadores en el ring, aunque la música mayormente dependa de los luchadores, en lugar de ser a la inversa. Sin embargo, más que esto, hay una especie de relación simbiótica entre ambas que no es inmediatamente obvia a la mirada occidental:

La música articula, ya que hay una relación casi visceral entre el músico y el boxeador; cuando el boxeador pelea más fuertemente, la música se acelera y deviene más elaborada; del mismo modo, cuando el luchador se debilita o se cansa, la música se relaja para permitir que los boxeadores se recuperen (Forrestal, 2013, p. 4).

La *capoeira*, como el *muay thai*, se enfoca en movimientos de impacto (y, en particular, de patadas). El movimiento central de la *capoeira* es el *ginga*, un movimiento derivado de la danza africana, que significa literalmente “mecerse hacia adelante y hacia atrás”. Las raíces de la forma de danza derivan de la práctica de los esclavos que usaban el ritual de la danza para esconder la verdadera naturaleza marcial de las formas. La *capoeira* es generada fundamentalmente alrededor de respuestas motoras a ritmos, usualmente generados por el *berimbau* brasileiro, un instrumento de percusión de una sola cuerda con una calabaza en su base, ejecutado en tres rangos, *gunga*, medio y *viola* (bajo, medio y alto).

III. El rito y el ritual en ambas artes y músicas

En Occidente estamos generalmente expuestos solo a los aspectos físicos de las artes marciales (en películas, en televisión, o aun a través de practicantes locales), lo cual resulta perjudicial en el caso de las artes aquí presentadas, ya que poseen elementos musicales, espirituales y dramáticos que trascienden los elementos físicos y combativos de la práctica. Ambas utilizan la danza como una forma de ritual y expresión: el *ram muay* en el *pleng* (acompañamiento musical) y el *jogo* en la *capoeira*. Similarmente, ambas utilizan al inicio del encuentro el ritual para marcar el respeto al maestro y a Dios (o dioses), en forma de *wai khru* o en el *pé-do-berimbau*. Es así como vemos que la espiritualidad es de vital importancia, y que los cánticos especializados le otorgan a los luchadores una vía para el equilibrio en su ritual pre-competitivo: el solo de *ladainha* en la *capoeira* (una letanía de apertura cantada por el líder, típicamente el primer *berimbau*) y el *samara* en el *pleng muay*.

Otra similitud es el uso continuo de la música durante toda la pelea, aunque el *choa sen* (que es la segunda canción del *pleng muay*, ejecutada luego del *samara* una vez que comienza la pelea) es diferente del *chula*, *corrido* y *cuadra* en el sentido en que el *choa sen* se produce mayormente en respuesta a la acción física, mientras que las canciones de la *capoeira* dictan las acciones físicas (dicho esto, como señalamos anteriormente, hay una relación simbiótica entre los jugadores, o luchadores, y los músicos involucrados).

En cuanto al *muay thai*, tanto el *samara* como el *choa sen* son ejecutados típicamente por el mismo conjunto de cuatro piezas, comprendiendo ejecutantes en dos tipos de percusión de cuero, el *khong* y el *khlong khaek* (un tambor de dos cabezas), un crótalo *ching*, que es común en el teatro y la danza *thai*, y un tubo de caña parecido al oboe occidental conocido como el *pii chawaa*. La Figura 1 muestra al conjunto tocando.



Figura 1. Un conjunto de cuatro ejecutantes tocando el *choa sen*. El *khong* y *khlong khaek* se posicionan al frente con el *ching* y el *pii chawaa* por detrás (Pasch, 1996).

La vestimenta tradicional para los luchadores incluye brazaletes *prajiat* de colores brillantes para designar el rango y especialidad, y una vincha *mongkhon*, que se entreteje con un mantra budista y es otorgado una vez que el entrenador le reconoce cierto nivel de experiencia (el *mongkhon* es exclusivo del *muay thai*) (Prayukvong y Junlakan, 2001, p. 88). Ambos objetos poseen cierto significado espiritual y son utilizados en señal de suerte y confianza. Así como en la superstición occidental de pasar bajo una escalera,

estos elementos no deben ser pisados, tirados o manipulados por otros para que no pierdan sus poderes metafísicos.

La primera parte del ritual es el *ram muay* y se lleva a cabo antes de la pelea acompañado por el *sarama*. *Ram* significa “danza”, por lo tanto *ram muay* se refiere a una “danza pugilística”. El propósito es que el luchador muestre respeto por su linaje de entrenamiento y su entrenador, como así también por Dios, Buda, y sus congéneres (deseando un intercambio honorable con su oponente). De esta manera, el luchador ejecuta en primera instancia un *wai khru* u “oración al maestro” (Pidokrajit, 2012). *Wai* es una tradicional bienvenida tailandesa (y despedida) que un visitante lleva a cabo al entrar a un hogar, y es similar en forma al *namasté* indio. La posición de las manos y la profundidad de la reverencia indican el nivel de respeto en cada *wai khru*. El luchador da una vuelta por el ring y luego posiciona sus manos juntas como en actitud de oración, mientras inclina su cabeza. Esta acción se lleva a cabo tres veces, en representación del aspecto trinitario de la oración (Dios, Buda, seres humanos). En algún momento esto puede haber incluido simbólicamente una petición de perdón al rey (para quien peleaba el luchador) por la violencia que pronto seguiría.

El luchador se mueve luego a la segunda parte del ritual, la danza pugilística en sí misma. Esta consiste en una demostración más personal del estilo individual del luchador y puede incluir un rango de patadas, golpes de puño, codos y rodillas. La danza es ejecutada en beneficio de la audiencia y usada para mostrar el linaje del propio luchador, incluyendo atisbos de su destreza, sus antecedentes y aun de su entrenador específico en los movimientos. Así, la danza pugilística ofrece a los luchadores una oportunidad de expresarse, antes que comience la pelea, con el acompañamiento de la *sarama* que posee una textura liviana y un ritmo libre, y que es ejecutada a tiempo lento con un énfasis en lo reverencial y lo sagrado.

El *choa sen* acompaña el comienzo de la pelea y la pelea misma. Se va incrementando el tempo de la música y se eligen ritmos más sincopados a medida que los músicos van improvisando en respuesta a la lucha, reflejando las acciones de los luchadores –los momentos de actividad intensa en el ring causan secuencias rítmicas frenéticas, densas, aunque no se apartan de la métrica doble (Moore, 1969)-. El *choa sen* continúa de esta forma con cada combate manteniendo su propio sabor musical distintivo. Las Figuras 2 y 5 ilustran la progresión del *choa sen*, que será analizado en mayor detalle en la próxima sección de este trabajo.

Por otro lado, en la *capoeira angola*, un estilo tradicional, los percusionistas (llamados los *batería*) se posicionan al borde de la *roda* (“círculo” de jugadores donde el juego se lleva a cabo). El ritual comienza generalmente con una introducción instrumental seguida por una *ladainha*, un solo cantado por el *mestre* (maestro) del grupo, o por el jugador más experimentado si

no se encuentra presente un *mestre*. Esto es menos frecuente en los grupos de *capoeira* contemporánea, que tienden a seguir protocolos más eclécticos. La *ladainha* sigue una narrativa y se traduce en una letanía en castellano. Una vez completada, los *capoeiristas* participan de un canto de llamada y respuesta donde la voz cantante se conoce como *louvacao*, en el cual, al igual que en el *Thai wai khru*, los jugadores agradecerán a Dios y a su propio *mestre* antes de comenzar su exhibición física (Assuncao, 2004).

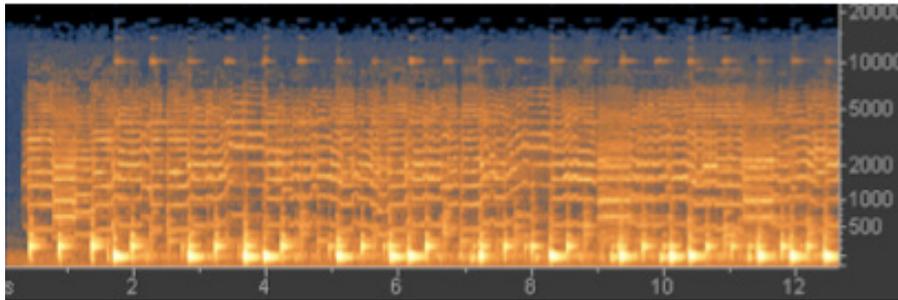


Figura 2. Un análisis del espectrograma del primer movimiento del *choa sen*, tomado de una grabación de campo⁴. Esta sección acompaña el inicio de la lucha. El video en el ejemplo 1 ilustra la progresión en toda su extensión.

Un vez que ambos *jogadores* entran en la *roda*, el juego comienza, en respuesta directa a la batería. Pausas indeseadas en el espacio-sonido provocarán detenimientos en la interacción física y quizá aún una ruptura de toda la secuencia, lo cual resalta la importancia de la música y la danza (Lewis, 1995). Así como la *ladainha* y el *louvacao*, existen tres arreglos musicales habituales, que priorizan la duración del verso o respuesta del coro: *chula*, *corrido* y *quadra*, aunque la proporción exacta de cada forma puede variar de acuerdo al *mestre*.

IV. La jerarquía y posición de los instrumentos

En el *muay thai*, el primer movimiento del *choa sen*, mostrado en la Figura 2, se caracteriza por un continuo intercambio entre el *khong* y el *khlong khaek*, que posee una interacción característica que recae sobre o directamente entre las notas del pulso dictado por los crótales *ching*. Estos instrumentos pueden ser distinguidos en el espectrograma (el *ching* posee una energía espectral alta de alrededor de 10 kHz, mientras que el *khong* posee la energía espectral más alta concentrada en G2 de alrededor de 100 Hz, y el

4. Estas grabaciones son de conjuntos propios capturados de competencias interclubes en el *Tiger Muay thai & MMA Trainig Camp, 7/35 Moo 5, Soi Ta-iaad, Ao Chalong, Muang, Phuket, Tailandia, 83130* del 11 al 15 de junio de 2012.

khlong khaek una nota de aproximadamente B3 o 250 Hz). Así, la naturaleza del conjunto queda clara en un sentido acústico: la percusión afinada deliberadamente y ocasionalmente sincopada ejecuta el final grave del rango de la frecuencia (entre 100 y 110 Hz, con armonías asociadas a 220 Hz dependiendo del tipo de golpe propinado al tambor); el *ching*, por su parte, otorga un metrónomo fuerte en las altas frecuencias, mientras las frecuencias medias son ocupadas por el gorjeo y andanzas de la caña *pii chawaa*, que otorga el sentido melódico al *choa sen*. En esta fase temprana hay poca variación o uso del vibrato, pero hay secciones ásperas características que tienen una duración de un compás completo (como pueden verse de aproximadamente 9 a 11 segundos en la Figura 2). Esto destaca el movimiento de los luchadores.

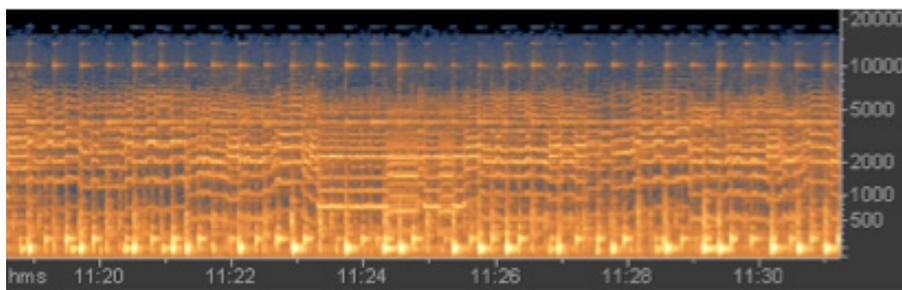
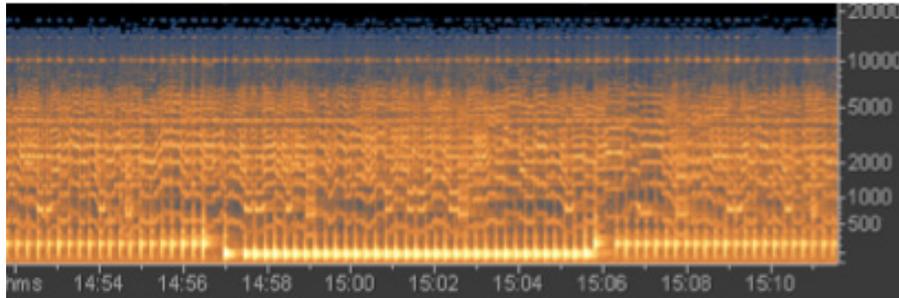


Figura 3. Espectrograma del tercer movimiento del *choa sen*, aproximadamente en sus instancias medio-últimas de la pelea. El video del ejemplo 2 ilustra la progresión de este ejemplo en toda su extensión.

En las últimas instancias de la lucha, pueden verse varios cambios musicales y acústicos en el *choa sen*, como se muestra en la Figura 3. Aquí el tiempo se ha incrementado rápidamente, a casi el doble de velocidad de aquel del primer movimiento, y el *ching* se ejecuta de manera más pronunciada; de hecho, varios componentes espectrales más agudos, por sobre 10 kHz, pueden verse en el espectrograma, sugiriendo un timbre más brillante con mayor prominencia espectral en el rango más alto. El lector puede inferir que esto sucede a fin de acentuar el compás incompleto, pero cuando el *ching* es ejecutado de esta manera es justamente para generar lo contrario, para acentuar las anacrusas. Con excepción de las parcialidades *ching* más altas, el centroide espectral sucede predominantemente a través del rango de frecuencia medio bajo. El centroide espectral está correlacionado perceptualmente con una percepción del brillo de la señal, sugiriendo un cuantificador perceptual útil de las características de timbre del conjunto. El uso de notas ásperas en el *pii chawaa* ha sido mayoritariamente restringido, con periodos más prolongados de sostenidos y la introducción de un nuevo efecto de tipo tremolar. El *pii chawaa* es ahora más finamente sincronizado con los instrumentos de percusión y los ritmos sincopados de la percusión son casi

perfectamente emparejados por el acompañamiento de la caña. El *khong* y el *khlong khaeg* ejecutan un ritmo mucho más denso, con gran parte del patrón caracterizado por una rutina de llamada y respuesta.



choa sen que acompaña la última ronda. El video ejemplo 3 ilustra la progresión de este ejemplo en toda su extensión.

Estos archivos de video fueron tomados *in situ* de una función en vivo, y son ampliamente representativos de la forma que aquí se analiza. Dada la naturaleza de improvisación de ambas artes, se puede captar de esta manera una cantidad infinita de material de referencia, aunque los oyentes deben considerar que, debido a las restricciones de la tecnología de grabado de campo al momento de ser efectuadas estas grabaciones, la calidad no resulta de alta definición o de una definición que pudiera ser lograda al obtener una grabación de estudio de las mismas ejecuciones.

El movimiento final del *choa sen* que acompañará el final de la pelea es aún más marcado en cuanto a la creciente intensidad con respecto a las rondas previas (Figura 4). La atmósfera del movimiento final es extremadamente intensa y ampliamente dominada por la batería de percusión. Los luchadores comprenden estas señales, y también la necesidad de esforzarse e incrementar la intensidad en la ronda final, lo cual otorga a la música un sentido simbiótico en la interacción con el movimiento en el ring. Se atenúan las armonías agudas potentes del *ching*, aunque permanecen presentes de alguna manera, lo cual indica que el *ching* toca nuevamente compases tanto acentuados como más leves, a medida que vemos cómo el movimiento anterior es reemplazado por un tema improvisado. Los instrumentos de percusión afinada se turnan en este momento para seguir la improvisación del *ching*, sin superponerse entre ellos. Cada transición se marca con una pausa en el pulso de los tambores que en otros momentos se mantiene constante. Los puntos de transición son seguidos por una nota sostenida del *pii chawaa*. Nuevamente, como en el movimiento anterior, se evitan las notas ásperas emitidas por el *pii chawaa* en los momentos iniciales de la pelea.

El *berimbau* es un saludo musical brasilero que puede crear tres sonidos distintivos: el de una cuerda al aire, un zumbido creado por medio del silenciamiento leve de una cuerda con el uso de una *dobrao* (una moneda) o una piedra, y un sonido agudo que se genera forzando el detenimiento de la cuerda para introducir un tono de timbre diferente y mono o dos semitonos más agudo que el de la nota obtenida por la cuerda al aire (Galm, 2010). La cuerda puede ser afinada por medio del ajuste o desajuste de la presión. El *berimbau* crea patrones rítmicos en duplos, triplos o cuádruplos al combinar el zumbido con el tono bajo o con el alto.

Dependiendo de la elección del *toque* o ritmo, el primer *berimbau* (*gunga*) puede ejecutar varios tipos de patrones, algunos más sincopados que otros. En el ejemplo que se muestra en la Figura 5, el *gunga* otorga el pulso, tocando un tipo de línea de graves estática. Es ejecutado por uno de los intérpretes más experimentados, que, como tal, tiene licencia para improvisar y darles el pie a los *jogadores*. El *gunga* posee también un particular significado espiritual y ritualista, ya que su sonido se usa para convocar a los *jogadores* al *pé-do-berimbau* (el pie del *berimbau*) antes de ser admitidos en la *roda*. El *médio*, quizá sintonizado a la nota más alta del *gunga*, tocará un patrón complementario, creando un diálogo entre ambos que se conoce como el *toque*.

Al *médio* se le permite cierto grado de libertad de improvisación, que se expande luego al tercer *berimbau*, la viola o *violinha* (el sufijo *-inha* denota “bebé” o “pequeña viola”), que sintoniza a menudo a la nota más alta del *médio* y ejecuta material sincopado casi completamente improvisado, en contraste con el toque de la *gunga* y el *médio*⁵. Sin embargo, las sintonías relativas no se encontrarán sintonizadas, ya que el *mestre*, de hecho, puede decidir sintonizar a alguna otra variación (son frecuentes los tríos y cuartetos).

5. El lector interesado en referido a *Capoeira* (2002) para transcripciones de toques y canciones *berimbau*.

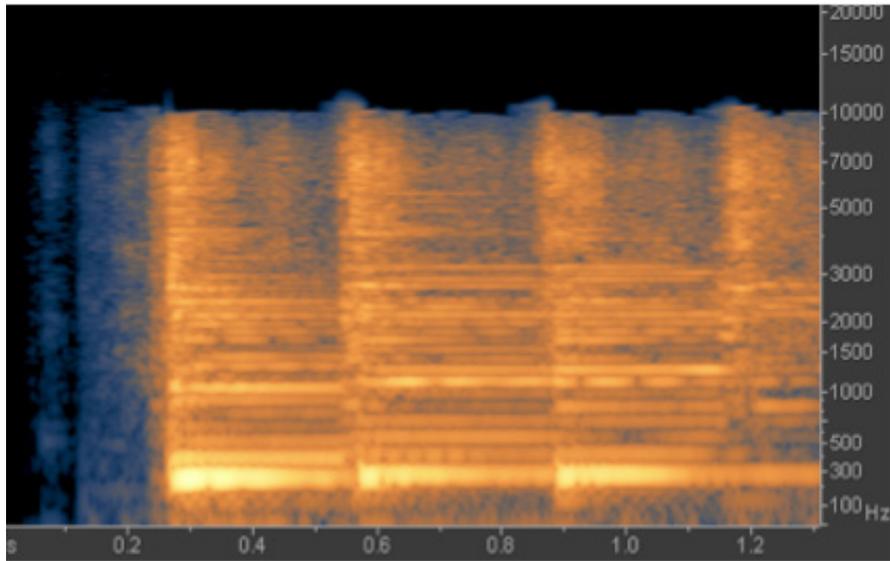


Figura 5. Un espectrograma de la *gunga berimbau* al comienzo de una *roda*. El video del ejemplo 4 muestra la progresión del ejemplo en toda su extensión.

Además de las dos notas distintivas y el zumbido descritos anteriormente, los *berimbaus* pueden generar un efecto *wah-wah* al silenciar la calabaza contra el cuerpo del ejecutante. El espectrograma de la *gunga* muestra fuertes parciales de alrededor de 264 y 281 Hz, con frecuencias fundamentales a 132 y 141 Hz respectivamente (como en la *sarama*, la sintonización occidental no es relevante, pero en el tono de concierto esto asemeja aproximadamente una alteración de entre C3 y C#3). Si lo examinamos de cerca, el contenido de la armonía superior de la segunda nota muestra una gran cantidad de resonancias de cuerda hasta aproximadamente alrededor de 6 kHz (Macin y Smith, 2013). La *gunga* es seguida luego por los otros *berimbaus*, que imitan el ritmo en notas más agudas, como se muestra en la Figura 6.

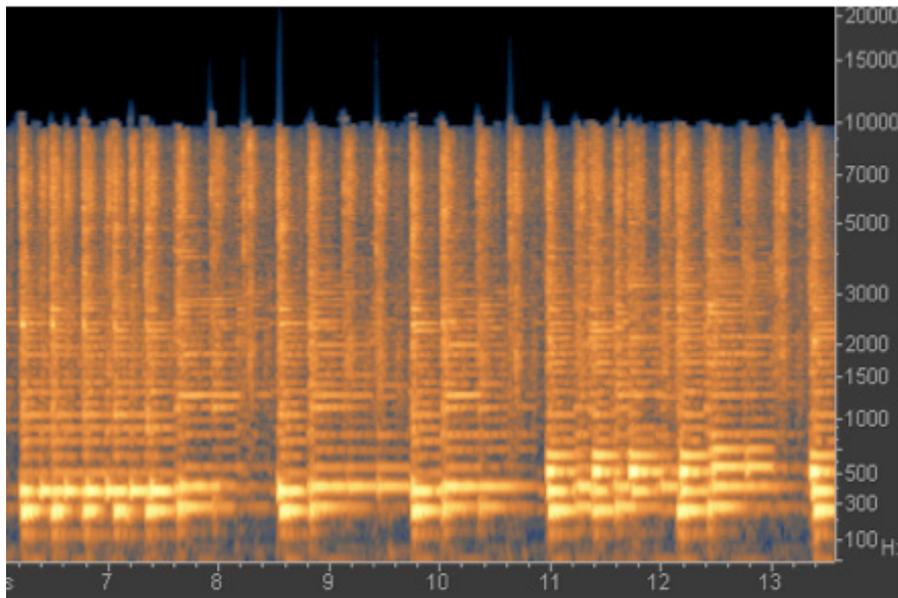


Figura 6. El *médio* y la viola –segundo y tercer *berimbau*–ese unen a la *gunga* (el tercer *berimbau* entra en 11 segundos)⁶. El video del ejemplo 4 ilustra la progresión de este ejemplo en toda su extensión.

En este ejemplo, los *pandeiros*, una percusión de piel parecida a los tamboriles, improvisan alrededor de la batería, de manera similar al *khong* y *khlong khaek* del *samara thai*. El espacio acústico, que se muestra en la Figura 6, tiene ahora un rango espectral muy similar al del *choa sen*, con el *reco-reco* (un instrumento de percusión raspado) y el *pandeiro* juntos tallando una métrica fuerte, estática como hacna el *ching* en el *choa sen*, mientras la percusión afinada le otorga una interacción rítmica baja, dejando una brecha en las frecuencias medias para que entre la voz, como lo hace hacia el final de la Figura 7 (aproximadamente a los 22,5 segundos dentro de la *roda*).

El coro hace eco de la voz solista del *mestre* a modo de llamada y respuesta; aunque existe una variedad de estructuras de canción, esta es la más frecuente, un corrido donde al solo le corresponde una respuesta del coro de igual duración. Todo el espectrograma es significativamente más ruidoso en las armonías altas cuando se lo compara con el del *choa sen*. Sin embargo, la similitud acústica restante es bastante asombrosa, en términos del uso de la frecuencia baja y de toda la instrumentación: un proveedor de pulso en el

6. Estas grabaciones, del Mestre Rodrigo y el conjunto *Acer Capoeira*, fueron capturadas durante un workshop de percusión de *capoeira*, Plymouth University, Devon, Reino Unido, 21 de Septiembre de 2013.

área de frecuencia alta, tambores sincopados en las frecuencias bajas, una pulsación rítmica regular .

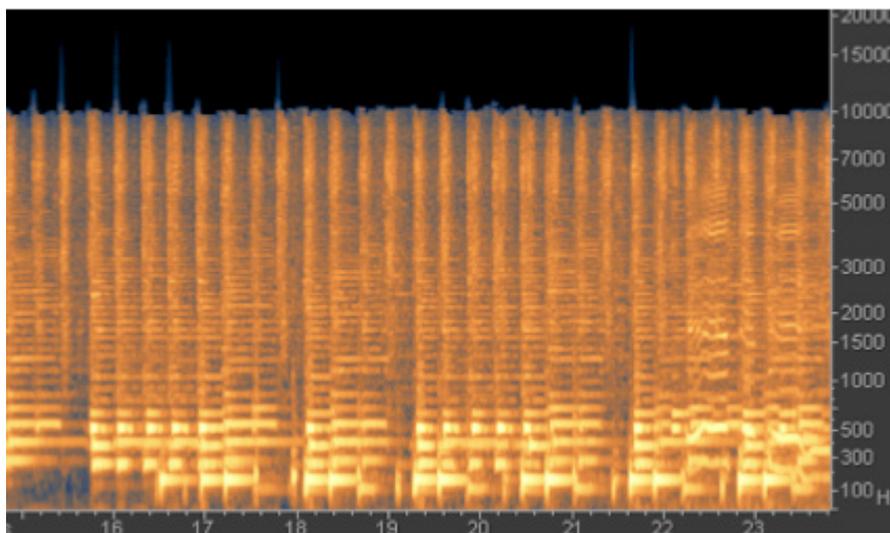


Figura 7. Espectrograma de la voz entrando a la *roda* –vista por el vibrato y nuevas armonías entre 1 y 6 kHz en aproximadamente 22,5 segundos. El video del ejemplo 4 ilustra la progresiva de este ejemplo en toda su extensión.

V. Diferencias entre ambas artes

Claramente cualquier análisis de la instrumentación y características musicales de estas artes requiere alguna consideración de las procedencias ecológicas y etnográficas en las que ocurren.

V.1 Trasfondo religioso y espiritual del rito

De acuerdo al censo más reciente, que se llevó a cabo en el año 2000, Tailandia es mayoritariamente budista, y aunque no hay una religión oficial, el Rey y el 94% de la población son *theravadin*, con pequeñas porciones de otras religiones, como el Islam en la población *thai malay* de las regiones australes del país. La danza *ram muay* también refleja influencias espirituales del Tai folclórico e indígena, que se caracteriza por la devoción a los ancestros y por honrar a los dioses locales.

La confluencia de influencias se refleja en la danza de los luchadores y más allá, como puede incluso verse en los decorados de sus pantalones cortos. En el boxeo occidental no sería extraño que ambos luchadores vistieran pantalones cortos de distintos colores, quizá con un nombre o la referencia a algún *sponsor*. En el *muay thai*, el color del pantalón corto y la decoración tienen una significación social que en parte deriva de lo espiritual. Los

pantalones rosas, que pueden resultar un tanto incongruentes al ojo occidental, ya que el rosa conlleva connotaciones femeninas, son de hecho significantes de Mangala, el dios hindú de la guerra, y así vemos otra espiritualidad que contribuye. Mangala descende de Marte, y cabalga un carnero. Los pantalones amarillos son también populares, asociados con el Rey, Bhumibol Adulyadej, quien es considerado un dios, o más bien una reencarnación de un dios Hindsí en armonía con la confluencia religiosa mixta de veneración a los ancestros (Kiti asa, 2003). Las asociaciones hindúes también pueden verse en las insignias animales que ocasionalmente adornan los pantalones cortos de los luchadores: tigres, elefantes y serpientes son todas frecuentes. Así, no solo el budismo acompaña adecuadamente las tradiciones espirituales que se encapsulan en los luchadores, la música y la danza.

En marcado contraste, Brasil es mayoritariamente católico romano – en un censo de apenas 30 años atrás, el país era casi en su totalidad católico, aunque ahora posee una creciente población protestante-. La *capoeira*, sin embargo, está forjada en una combinación del catolicismo y las tradiciones religiosas importadas del comercio de esclavos africanos, con creencias americanas indígenas, como así también sus propios ritos de *médiums* que tienen por objeto alcanzar la comunicación con las deidades y los espíritus de los ancestros. Este híbrido de prácticas católicas y africanas es llamado *candomblé* en portugués (Merrell, 2005). La *capoeira* contiene referencias a santos católicos, que en realidad lo son, de forma velada, a los *orixás* del *candomblé*, deidades de las religiones africanas tradicionales a quienes los esclavos que practican la *capoeira* desean seguir adorando sin ofender a los comerciantes de esclavos de Portugal (en su mayoría católicos).

La letra en la Figura 8 hace una alabanza a Dios, a Jesús y a Santa Bárbara; sin embargo, los nombres católicos son sustitutos –Xangó, por ejemplo, hace referencia a un dios Yoruba del trueno y la justicia, Oxalá a la “deidad blanca”, una deidad que refleja la pureza y la luz de la conciencia-. Así, los ritos y prácticas espirituales involucradas en la *capoeira* tienen sus raíces en la espiritualidad y los ancestros más que en cualquier connotación religiosa específica que pueda resultar aparente a simple vista. Para un tratamiento más detallado de la naturaleza integral de la espiritualidad involucrada, el lector interesado debe ser referido a Larráin (2005) y a Merrell (2005).

<p>Quando eu chego no terreiro <i>Trato logo de louvar</i> <i>Louvo a Deus primeiramente</i> <i>Louvo meu pai Oxalá</i> <i>Também louvo o pai Xangó</i> <i>E a Rainha do mar</i> <i>Peco licenca Deus de Angola</i> <i>Me dé o salao para eu vadiar</i></p>	<p>Cuando llegue al patio Daré alabanzas enseguida Primeramente alabo a Dios Alabo a mi padre Oxalá También a mi padre Xangó Y a la Reina del mar (Iemanjá) Le pido al dios de Angola Libertad para tocar (capoeira)</p>
--	---

Figura 8. Canción de apertura popular de la *capoeira* “Quando eu chego no terreiro”e(listado en capoeiramusic.net. La letra puede ser interpretada como una metáfora de la libertad de la esclavitud, o literalmente como el rezo del cantante para tener tiempo de tocar *capoeira* libremente).

V.2 Escenario y estatus de los intérpretes

A diferencia del *muay thai*, que se desarrolla en un ring, la *capoeira* se ejecuta en una *roda*; aunque también significa ring, en el caso de la *capoeira*, la *roda* es un círculo formado por los propios participantes. No puede ser ejecutada sin el acompañamiento musical del conjunto, como se muestra en la Figura 9.

Adicionalmente, se espera que los *jogadores* de la *capoeira* se conviertan en músicos, tanto cantando como tocando en el conjunto de percusión; el fracaso en esta procaando se considera una falta de desarrollo (*capenga*, que significa tullido o cojo) por otros *jogadores* y sus *mestres* (Downey, 2002). Esta es otra diferencia reveladora entre el *capoeirista* y el boxeador thai –en una ellos son jugadores; en la otra, luchadores-.



Figura 9. Un conjunto de capoeira tocando en Cornualles, Reino Unido. Nótese el trío de *berimbaus*, formando la batería, a la derecha.

V.3 Instrumentación y forma musical

Aunque hay claras similitudes en la naturaleza percusionista de los conjuntos musicales, el uso de la narrativa y el canto de llamada-respuesta en la *capoeira* es una marcada distinción con respecto a la instrumentación del *choa sen*. El rango de frecuencia que cubren las voces, como se muestra en el análisis acústico presentado con anterioridad en este trabajo, es de hecho claramente similar al ocupado por el *pii chawaa* en la *sarama*.

La música *capoeira* es, además, heterofónica en la ejecución del *berimbau*, el cual es central en las características instrumentales y estructurales de la música, con diversos niveles estratificados de expresión musical ocurriendo en simultáneo: la llamada-respuesta de los cantantes, los toques del *berimbau*, y la percusión y el pulso de la percusión auxiliar.

La música del conjunto *wong muay*, en cambio, presenta un instrumento melódico, dos instrumentos de percusión tocando ritmos tipo *hocket*, y un cronometrador. Se afina la percusión, aunque los tonos no son específicos, siempre que exista un tambor de tono más grave y uno de tono más agudo. La diferenciación del tono podría interpretarse como práctica heterofónica. Sin embargo, nuestra hipótesis es que funciona para crear variaciones y contraste dinámico.

VI. Conclusiones

La *capoeira* y el *muay thai* han crecido en popularidad fuera de sus tierras natales de Brasil y Tailandia, respectivamente, pero los aspectos espirituales y rituales involucrados en la música y la danza que acompañan a estas artes son a menudo ignoradas por el ojo occidental. El mundo sonoro que acompaña ambas artes posee similitudes melódicas, rítmicas y acústicas, lo cual otorga un contexto a la evolución cultural de la música y la danza que resulta intrínseco a estas artes para los practicantes nativos. La selección de instrumentos, y sus patrones acústicos correspondientes, parecerían estar diseñados para formar conjuntos musicales relativamente pequeños con un rango completo de frecuencias. En la *capoeira*, el *berimbau* puede otorgar ritmo y sincopado, o marcar el pulso, dependiendo del toque, mientras la percusión de acompañamiento marca el pulso; en la *capoeira* angolana tradicional, la batería se completará con *pandeiros*, *atabaque*, *reco-reco* y una campanilla *agogó*. En la *samara thai*, la percusión grave otorga el ritmo y el sincopado pero nunca se usa para marcar el pulso, contrario al uso de, por ejemplo, los bombos en la música popular occidental. En su lugar, el pulso es marcado por la pequeña percusión, generalmente los crócalos, que comparten cierto rango acústico y propósito con la percusión aguda en la batería.

Este trabajo ha comparado brevemente las características acústicas y prácticas rituales de dos artes marciales y sus músicas de acompañamiento, pero hay muchos rasgos comunes en otras artes marciales de diversas partes del mundo. El *silat* malayo, por ejemplo, es un arte marcial que combina la danza y la música acompañadas por instrumentos de caña junto con percusión afinada y gongs (Maryono, 1998). Por lo tanto, aún queda mucho trabajo por hacer tanto en la música específica de estas artes como en la música tradicional que acompaña las artes marciales tradicionales japonesas, malayas e indochinas.

Reconocimientos

Este trabajo ha sido respaldado parcialmente por el Comité de Investigación de Ciencias Físicas e Ingeniería (Número de concesión EP/JO03077/1). El autor quisiera agradecer también a los delegados de la *Tercera Conferencia Internacional sobre Enfoques Analíticos a la Música Mundial*, por sus aportes y crítica constructiva en relación a la presentación en que se basa el presente trabajo, y en particular al Profesor Jay Rahn por su estímulo y corrección con respecto al análisis sobre la ejecución del *ching*, al equipo editorial de AAWM por el debate ulterior y correcciones en relación a los aspectos de ambas disciplinas, y al Profesor Eduardo Miranda por su ayuda adicional con la traducción de términos portugueses y letras utilizados en este artículo.

Bibliografía

- ASSUNÇÃO, M. R. (2004). *Capoeira: The history of an Afro-Brazilian martial Art*. London: Routledge.
- CAPOEIRA, N. (2002). *Capoeira: Roots of the dance-fight-game* (pp. 327-33). North Atlantic Books.
- Downey, G. (2002). Listening to capoeira: Phenomenology, embodiment, and the materiality of music. En *Ethnomusicology* 46(3), 487–509.
- FORRESTAL, J. (2013). My fist is a voice with which i will sing: Symbiosis in music and muay thai. En *Proceedings of the northeast chapter of the society for ethnomusicology 2013 annual meeting*. Brunswick, Maine: NECSEM.
- GALM, E. A. (2010). *The berimbau: Soul of brazilian music*. Jackson: University Press of Mississippi.
- KITTIĀSĀ, P. (2003). *Lives of hunting dogs: Rethinking thai masculinities through an ethnography of muay thai*. Chiang Mai, Thailand: Samboon.
- LARRAÍN, N. R. S. (2005). *Capoeira Angola: Music and dance*. Salvador UFBA.
- Lewis, J. L. (1995). Genre and embodiment: from Brazilian capoeira to the ethnology of human movement. En *Cultural Anthropology* 10(2), 221–43.
- MACIN, P. C. & JULIUS, O. S. (2013). Towards a physical model of the berimbau: Obtaining the modal synthesis of the Cabaza. En *The Journal of the Acoustical Society of America* 134(5), 4243.
- MARYONO, O. (1998). *Pencak silat: merentang waktu* [Martial arts: A history]. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- MERRELL, F. (2005). *Capoeira and Candomblé: Conformity and resistance in Brazil*. Princeton: Markus Wiener.
- MOORE, S. (1969). Thai songs in 7/4 meter. En *Ethnomusicology* 13(2), 309–12. Williams: Brazilian Capoeira and Thai Sarama 15
- PASCH, A. (1996). Two faces of Thailand: A musical portrait. *Notes*, 52(3), 876–79.
- PIDOKRAJIT, N. (2012). Thai traditional music in the Wai Khru ceremony. En *Fine Arts International Journal* 15(1), 10–20.
- PRAYUKVONG, K. & LESLEY, D. J. (2001). *Muay Thai: A living legacy*. Bangkok: Spry.
- SHERRY, J. F. JR. (1997). Trivium siam. En *Consumption, markets and culture* 1(1), 90–95.



Grupo de Estudios sobre Asia y América Latina
Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe
Universidad de Buenos Aires