

***PLAYING WITH TIME:* INVESTIGACIÓN, *PERFORMANCE*, TIEMPO**

MARITA FORNARO BORDOLLI¹

Resumen

A partir del tema convocante de la Décima Semana de la Música y la Musicología, este artículo vincula *performance*, investigación y tiempo, incluyendo reflexión sobre los conceptos teóricos involucrados y sobre experiencias concretas de investigación. Desde un enfoque que vincula antropología y musicología, se trabaja sobre los conceptos centrales de tiempo, conciencia de la *performance*, cosmovisión y microcosmos, agregando otro eje conceptual basado en la presencia y uso del cuerpo. Se plantean los posibles abordajes de la investigación en los casos de reconstrucción de la *performance* y de registro de *performances* contemporáneas al investigador. Se discuten las estrategias factibles para el registro de *performances* tomando como base cuatro experiencias de investigación

Palabras clave: *performance* musical y coreográfica; estudios sobre el cuerpo; coreología; *performance* y ritualidad.

Abstract

From the topic convener of the Tenth Week of Music and Musicology, this article links performance, research and time, including reflection on the theoretical concepts involved and on specific research experiences. From an approach linking anthropology and musicology, working on the core concepts of time awareness, performance, outlook and microcosm, adding another conceptual axis based on the presence and use of the body. Possible approaches to research in cases of reconstruction of the performance and recording contemporary researcher performances are studied. Feasible strategies for recording performances are discussed based on four research experiences.

Key words: musical and choreographic *performance*; body studies; choreology; *performance* and rituality.

* * *

¹Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas del Litoral Noroeste (CIAMEN)/Escuela Universitaria de Música, Universidad de la República, Uruguay.

1.- Marco teórico

El tema de la Décima Semana de la Música y la Musicología, Jornadas Interdisciplinarias de Investigación, organizadas por el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, que dio lugar a la conferencia origen de este artículo, vincula *performance* e investigación de manera provocadora para generar reflexión sobre los conceptos teóricos involucrados y para aplicar estas consideraciones a experiencias de investigación. La convocatoria planteaba como ejes “la investigación musicológica previa a la *performance*”; “la investigación musicológica como base para la creación” y “la *performance* como punto de partida para la investigación”. Como tema para este artículo hemos optado por vincular *performance*, investigación y tiempo, ya que este último concepto está presente desde la formulación del evento.

No es éste el lugar para detenernos en una revisión extensa de los diversos conceptos de *performance*; un excelente resumen puede consultarse en Carlson², quien parte del medio teatral para considerar los trabajos que surgen desde diferentes disciplinas y, sobre todo, los que vinculan disciplinas. Es el caso de Víctor Turner³ y su abundante producción, en sí misma un recorrido desde la antropología simbólica hacia los estudios teatrales, y también su fértil asociación con Richard Schechner⁴. En las propuestas de éstos y otros investigadores ciertos conceptos aparecen de manera recurrente, entre ellos los de interpretación y conciencia de la *performance*. Para este artículo centraremos nuestras reflexiones considerando, desde la musicología y la antropología (disciplinas que han sido los ejes de gran parte de nuestra investigación), los siguientes conceptos: tiempo, conciencia, cosmovisión y microcosmos, y atenderemos a los componentes musicales, teatrales y coreográficos de la *performance*, agregando otro eje conceptual, basado en la presencia y uso del cuerpo.

Un primer aspecto que conviene señalar es que este trabajo atiende a las *performances* fuera de la vida cotidiana; el concepto, en sentido amplio, puede incluirlas. Aquí nos interesa la *performance* que supone una situación, en este caso artística, no cotidiana. En este sentido, los estudios teatrales han señalado que, incluso si una situación es idéntica a otra de la vida real, pero es interpretada en un escenario, adquiere el carácter que nos interesa, la clásica diferencia entre “performed” and “done” marcada por el ya citado Schechner.

²CARLSTON, Marvin, 2004.

³TURNER, Víctor, 1967, 1969, 1974, 1982.

⁴SCHECHNER, Richard, 1985.

El siguiente aspecto que ha dado lugar a abundante reflexión es la característica de “conciencia de la *performance*”; esa conciencia sería lo que otorga, precisamente, el carácter performático. Para algunos autores, como Baumann⁵ – clásico en el estudio del “arte verbal” como *performance*, el primer autor, por cierto, que nos generó interés por este tema – el acto performático implica la conciencia de una dualidad, que a su vez supone comparación: una interpretación determinada se compara siempre con la acción ideal, potencial, o recordada del modelo original. Estos conceptos pueden vincularse a los estudios sobre mito y rito en Historia de las Religiones, en su clásica acepción del rito como actualización del mito. Pero si aplicamos el concepto a rituales civiles – un acto patriótico, por ejemplo – también funciona: si bien puede estar presente la búsqueda de originalidad, hay un modelo a seguir, pasos fundamentales que deben cumplirse para que el rito sea efectivo. Cuando se trata de comportamientos que, dentro de determinada interpretación del mundo, se considera que pueden modificar el cosmos, el cumplimiento de las reglas del mito adquiere mayor importancia y, en algunos casos, carácter de exigencia. Los comportamientos gestuales, verbales, la temporalidad, deben cumplir con el modelo establecido por la tradición.

En cuanto al concepto del tiempo, las artes performáticas transcurren en él, es una de sus materias primas. Si bien ésta es una afirmación perogrullesca, muchas de las definiciones de estas artes no lo incluyen. En nuestro trabajo hemos acuñado una expresión que creemos adecuada a la tarea de investigación sobre ellas: “atrapar lo efímero”. La metodología para atraparlo puede variar mucho según las fuentes disponibles: desde la observación de una *performance* hasta el rescate de un programa de mano y su análisis. Para analizar algunas de las posibles vinculaciones entre *performance*, investigación y tiempo, jugaremos con este último, parafraseando la propuesta de John Butt en su libro *Playing with History*⁶, a su vez eco del *Playing with signs* de Kofi Agawu⁷.

Por otro lado, el cuerpo está siempre en el centro de la *performance*, como articulador entre el intérprete y el cosmos (término que puede englobar diferentes niveles, desde los espectadores hasta las entidades míticas destinatarias de un ritual). La Antropología y la Sociología del cuerpo han desarrollado importante producción desde las propuestas clásicas de John Blacking⁸ para la primera, y la mirada sociológica de David

⁵ BAUMANN, Richard, 1977.

⁶BUTT, John, 2002.

⁷AGAWU, Kofi V., 1991.

⁸BLACKING, John (ed.), 1977.

Le Breton⁹ sobre cuerpo, modernidad y postmodernidad para la segunda. También interesan las diferentes concepciones del cuerpo en las religiones antiguas y modernas, sobre las que pasan revista Coakley et al.¹⁰. Desde el enfoque iberoamericano el aporte de Pelinski es ineludible, con su diferenciación entre corporalidad y corporeidad, a partir de una diversificada bibliografía que se mueve desde la filosofía cartesiana a los más recientes hallazgos de las neurociencias y la transdisciplina en el momento de escritura de su artículo¹¹.

Corporalidad y corporeidad son dos aspectos diferentes aunque interrelacionados de nuestra condición de seres encarnados: corporalidad es la condición material de posibilidad de la corporeidad. Entre ambos existe una “circulación”(Varela 1992: 18)¹² – fuente de la ambigüedad que desdibuja el dualismo racionalista (Descartes, Kant) entre mente y cuerpo, sujeto y objeto, y percibido, cultura y biología, experiencia vivida y conocimiento objetivo. Estas oposiciones estarían resueltas (*aufgehoben*) en la experiencia corporalizada, pre reflexiva y ambigua del mundo vivido (*Lebenswelt*) en un cuerpo que funde y confunde naturaleza y cultura.

Y recurre a Merleau-Ponty para afirmar la circularidad de estos procesos y la vinculación continua de cuerpo biológico y cuerpo vivido. Esa vinculación entre el cuerpo biológico y el cuerpo cultural, dicotomía que como tal no existe, sino que, en palabras de Pelinski, se funde y confunde, es sobre la que estamos trabajando en los últimos tres años, incorporando también investigación de estudiantes avanzados¹³.

En estrecha relación con el concepto de cuerpo enfocado en esta y otras complejidades está el concepto de danza. En un trabajo anterior¹⁴ pasamos una breve revista al campo a la producción de teoría y metodología en los estudios coreológicos, ya superadas sus etapas notoriamente descriptivas.

⁹ LE BRETON, David, 1990, 1998.

¹⁰ COAKLEY, Sara (ed.), 2000.

¹¹ PELINSKI, Ramón, 2005.

¹² VARELA, Francisco J., Evan Thompson y Eleanor Rosch, 1992.

¹³ La investigación se desarrolla en el ámbito del Grupo Interdisciplinario “Cuerpos, Artes, Sociedad”, como un subproyecto que hemos denominado “Atrapar lo efímero”. Espacio Interdisciplinario, UdelAR. Algunos resultados: Fornaro, Marita, Marcelo de los Santos y Carlos Correa de Paiva, 2013. Dos investigaciones surgidas de las actividades de docencia en la Licenciatura en Musicología (Escuela Universitaria de Música, UdelAR) deben citarse: Faragó, Pablo, Ignacio López, Alejandra Russi y Natalia Sasía, 2011, y Ferrari, Luciana, María Eugenia Mérica, Sergio Morales, Ana Laura Pedraja, Lourdes Saenz y Atsúé Tsusaka, 2013.

¹⁴ FORNARO, Marita, 2012.

Como señala Deidre Sklar en su “Reprise: On Dance Ethnography”¹⁵, en la década de 1990 se desarrollaron campos - algunos ya existentes a finales de los años 70, anotemos, y dejando de lado los relacionados con la *performance*, aquí tema central - como la antropología de la danza, la antropología del movimiento, los estudios culturales sobre danza, entre otros. Sklar, ocupándose del panorama estadounidense, reconoce dos grandes tendencias en los estudios: la de corte sociopolítico y la de análisis del movimiento. Como sucede en el campo de la música, el gran desafío parece seguir siendo el poder relacionar los aspectos técnicos de la danza con su significación cultural y social. Por su parte, Giurchescu y Torp¹⁶ analizan semejanzas y diferencias entre la perspectiva estadounidense, más inclinada hacia el análisis antropológico de la danza y con interés en danzas de otras culturas, frente a la perspectiva europea, relacionada con los estudios folklóricos y con mayor atención a los aspectos históricos. En nuestra investigación nos ha resultado fértil vincular Antropología con Etología Humana, en especial con respecto a los comportamientos proxémicos entre los participantes¹⁷.

Actualmente se dispone de abundante producción teórica y también de bibliografía didáctica sobre el tema, desde Rudolf Laban en adelante, hasta trabajos experimentales sobre la eficacia del sistema Laban en concreto, como el de Fügedi¹⁸. La notación de música y danza, el análisis con medios computarizados y la robótica han generado nuevas posibilidades a nivel descriptivo, pero que también pueden vincularse a procedimientos cognitivos. De hecho, varios estudiosos de la notación Laban han reflexionado sobre sistemas de notación y cognición¹⁹.

Retomaremos aquí algunas reflexiones de nuestra conferencia inaugural en el Congreso Internacional sobre “Danza y ritual en los países iberoamericanos. Historias heredadas de la tradición. Tradiciones heredadas de la Historia”, celebrado en Cáceres en el año 2010²⁰. Anotábamos entonces que la investigación sobre danzas populares, y especialmente sobre las de carácter ritual, ha tenido un desarrollo muy disímil en el espacio iberoamericano, con predominio de trabajos descriptivos a la manera “clásica” de los estudios folklóricos y con escasos espacios para la reflexión teórica y el cuestionamiento metodológico, en comparación con otras áreas geográficas y otros tipos de danza. La aplicación del concepto de *performance* está casi ausente en la bibliografía. Desde el enfoque

¹⁵SKLAR, Deidre, 2000.

¹⁶GIURCHESCU, Anca y Lisbet Torp, 1991.

¹⁷FORNARO, Marita y Antonio Díaz.

¹⁸FÜGEDI, János, 2003.

¹⁹Entre ellos, JESCHKE, Claudia, 1999; Fügedi, *op. cit.*

²⁰Organizado por Pilar Barrios Manzano (Universidad de Extremadura).

histórico, el esfuerzo comparativo buscando raíces ha sido, en general, poco riguroso, y se ha atendido más a esas raíces que a los procesos de cambio y reinserción en la postmodernidad. En cuanto a herramientas de descripción, no se conocen demasiados intentos de notación de danzas tradicionales iberoamericanas mediante ninguno de los sistemas en uso desde hace décadas, si bien abundan los intentos para danza académica, especialmente danza contemporánea. Una excepción es el trabajo que están llevando a cabo Luiz Naveda y Marc Leman²¹ con recientes resultados al vincular música y danza en el samba brasileño, trabajo en el que procesaron datos de movimiento y audio mediante el llamado “análisis topológico del gesto” (TGA).

Nuestro interés en el análisis de la *performance* surge paralelo al trabajo sobre el gesto en arte. En nuestras investigaciones sobre danza tradicional y popular nos hemos ocupado especialmente del gesto danzario y los comportamientos proxémicos en la danza y en el teatro popular (la murga hispanouruguaya), y hemos intentado, a nivel descriptivo, la notación Laban para danzas tradicionales, la fotografía seriada y el análisis gestual a partir del registro en video para los estados de posesión en cultos uruguayos de origen afrobrasileño. Este último trabajo se desarrolló en períodos desde la década de 1980 hasta el 2000, lo que nos ha permitido seguir los pasos del desarrollo de la tecnología que ha transformado la penosa elección de fotogramas significativos a partir de un video en formato VHS al uso corriente de variado software para el análisis del movimiento registrado en soporte digital.

También la foto fija nos ha interesado de manera especial. Su potencia “congelando” el gesto ha sido analizada por teóricos y fotógrafos, con sus implicancias respecto a la comprensión de las artes intervinientes, la que fija en el tiempo y la que en él transcurre. En este aspecto, hemos atendido a la relación entre fotografía documental y fotografía “de arte”, y los campos de encuentro entre ambos tipos. La pretensión de documento fiel respecto a la realidad ya no constituye una certeza ni mucho menos; más allá de las limitaciones de la propia técnica, mucho se ha escrito sobre la subjetividad del fotógrafo, ya que incluso los sistemas más robotizados de captura de imagen siempre suponen aspectos subjetivos, como el recorte del universo capturado, el enfoque, la iluminación y tantos otros.

En el caso de la danza, la preocupación por su registro fotográfico es muy temprana, y se inicia poco después de la invención de la fotografía misma; de esta evolución se han ocupado teóricos y fotógrafos en trabajos como el tan conocido *The Fugitive Gesture* de William A. Ewing²². En nuestro proyecto trabajamos actualmente sobre la aparente contradicción

²¹NAVEDA, Luiz y Marc Leman, 2008 y 2010.

²²EWING, William A. 1987.

del instante de la fotografía y de los componentes efímeros del tiempo y el movimiento. Registrar el gesto artístico en imagen física constituye un desafío y, para muchos investigadores, coloca a la fotografía en un estatus inferior que el registro cinematográfico o en vídeo como herramienta documental respecto a las artes performáticas, sobre todo ante la actual inmediatez y facilidad del registro en vídeo. Una perspectiva interesante que resume posiciones al respecto puede consultarse en los trabajos de Matthew Reason, como su artículo sobre las posibilidades de “representación” y “revelación” de la danza en la foto fija²³. Reason relaciona técnicas con logros en cuanto a representatividad y autenticidad del movimiento, y reflexiona sobre el poder de la foto fija en la memoria del espectador. Remite a Susan Sontag y sus reflexiones sobre la fotografía, en especial cuando considera que “photographs may be more memorable than moving images, because they are a neat slice of time, not a flow”[...]“Each still photograph is a privileged moment, turning into a slim object that one can keep and look at again”²⁴. Para numerosos teóricos este poder tiene que ver con la valorización del movimiento, con su captura, con la posibilidad de la cámara de registrar más allá de lo que pueden captar nuestros ojos, y constituirse entonces en una potente herramienta de investigación y, también de “revelación estética”. También interesa el trabajo de Reason sobre archivo y registro de las artes performáticas, en el que reflexiona sobre los diferentes medios de registro y las posibilidades del mundo digital, destacando que el interés no está en los procesos de documentación como “ventanas transparentes y pasivas” respecto a la *performance*, sino en utilizarlos como una oportunidad cuestionadora sobre las posibilidades de registro de las artes que transcurren en el tiempo, en resumen, en su potencialidad para “make performance knowable”²⁵.

* * *

2.- La reconstrucción documental de la *performance*: las músicas bailables en las décadas de 1920 a 1940

Luego de este recorrido conceptual, comencemos a considerar los diferentes vínculos entre producción de conocimiento (musicológico y artístico), tiempo y *performance* en situaciones concretas de investigación.

²³REASON, Matthew, 2004.

²⁴SONTAG, Susan, 1979:18. (“Las fotografías pueden ser mejores que las imágenes en movimiento, ya que son una rebanada limpia de tiempo, no un fluir” [...] “Cada fotografía fija es un momento privilegiado, que se convierte en un objeto delgado que se puede guardar y mirar de nuevo”)

²⁵REASON, Matthew, 2006:3 y *passim*. (“hacer cognoscible la performance”)

Nos ocuparemos en primer lugar de casos de reconstrucción de la *performance*, empleando aquí el término no en el sentido de singularidad única de cada interpretación, sino de una manifestación en general. Algunas posibles relaciones entre esa manifestación, el tiempo y los protagonistas o testigos (término cuestionable porque suele ser difícil establecer un límite...) pueden ser:

- a) cuando quienes protagonizaron esas situaciones, extintas o residuales en el momento de trabajo del investigador, aún pueden colaborar con él
- b) cuando la reconstrucción de la *performance* tiene lugar sólo a partir de documentos
- c) cuando es posible la realimentación entre testimonios y fuentes “secas”
- d) cuando es posible la realimentación entre documentos escritos y sonoros

Reflexionaremos sobre estas posibles relaciones a partir de trabajos de investigación en los que hemos participado a lo largo de las tres últimas décadas, intentando cubrir el espectro más amplio de situaciones que requirieron diferentes estrategias metodológicas.

Durante varios años trabajamos intensamente en la reconstrucción de repertorios de música y danza popular de las décadas de 1920 a 1940, en algunas ocasiones con una mirada interdisciplinaria²⁶. Nuestro interés por estas manifestaciones revela cómo los caminos de la investigación pueden derivarse unos de otros, en este caso en relación con un cambio de paradigma en los estudios sobre músicas de transmisión oral en Uruguay. Nuestra formación en la escuela de Lauro Ayestarán – la imperante en Uruguay cuando cursamos la Licenciatura en Musicología, si bien su fundador ya había fallecido - con clara conexión con Carlos Vega, y luego con Isabel Aretz en el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF) nos llevó a desarrollar intenso trabajo de campo según un marco teórico que unía aspectos de los estudios de Folklore Musical europeo, a la manera de Bartók, y de la Etnomusicología, tal como la concibió y desarrolló en América Latina la escuela liderada por Aretz en la década de 1970. Esta escuela, adherida a una corriente que Jeff Titon²⁷ ha

²⁶FORNARO, Marita y Samuel Sztern, 1997. También Fornaro, Marita, 2001.

²⁷TITON, Jeff Todd, 1997.

identificado como un tercer paradigma de la disciplina (a continuación de los que identifica como “Musicología Comparada” y “Folklore Musical”), centraba su trabajo en la investigación monográfica de culturas tradicionales, sin atender salvo marginalmente a las expresiones mediatizadas. Sin embargo, nuestra propia experiencia de campo nos llevó al cuestionamiento del paradigma, sin acceso en ese entonces a literatura teórica específica. - tiempos anteriores a internet, en un país de pequeñas bibliotecas especializadas. Cuando un intérprete de repertorios que según nuestros estudios podían considerarse folklóricos, es decir, que cumplían la mayoría de los “famosos” rasgos establecidos, especificaba que determinaba obra la había recibido en un proceso de “oralidad primaria”, con el exigido “de boca en boca”, “de generación en generación”, pero la generación anterior la había escuchado gracias a la radiodifusión o en un disco... qué hacer? Por qué se mezclaban los sistemas de transmisión de manera que nos complicaba el tan seguro marco teórico? Y, para completar la “confusión”, ubicamos varias de estas obras en partituras populares, o encontramos que determinado vals “anónimo” según el intérprete era en realidad una obra grabada en disco, con autores perfectamente identificables. Comenzamos entonces un nuevo proyecto que implicó, para Uruguay, una ruptura del paradigma imperante, a través de la propuesta de un marco teórico que incluía el concepto de cultura popular escrita e impresa, y, en consecuencia, música popular con las mismas características de producción y difusión; también significó el comienzo de la investigación sobre música mediatizada, que dio lugar a un proyecto I+D, aspectos del cual aún trabajamos²⁸. Pero lo que interesa sobre todo para este artículo, es el problema planteado de cómo reconstruir las *performances* musicales y coreográficas; como conectar las diferentes fuentes. Y aquí es conveniente enumerar los posibles escenarios de investigación respecto a manifestaciones ya no vigentes:

- ✓ cuando sólo ubicamos fuentes documentales, todas del mismo carácter
- ✓ cuando es posible relacionar fuentes documentales de diferente carácter
- ✓ cuando disponemos de documentos escritos y sonoros

²⁸Proyecto I+D “La radiodifusión y el disco en Uruguay: un estudio sobre oralidad mediatizada” financiado (2002 – 2004) por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República. Ver Fornaro, Marita, 2005

- ✓ cuando alguno o todos estos tipos de fuentes históricas pueden vincularse con testimonios contemporáneos al investigador

El caso de las partituras populares resultó, desde este punto de vista, de una riqueza extraordinaria. A lo largo de los años adquirimos ejemplares originales impresos y digitalizamos ejemplares de archivo de miles de partituras editadas y/o comercializadas en Uruguay. No es aquí el momento de dar cuenta de los resultados, publicados en varias ocasiones. Nos proponemos, en atención al problema sobre el que estamos reflexionando, discutir hasta dónde es posible acercarse a la reconstrucción de la *performance*. En este caso, de una *performance* hipotética, para cuya reconstrucción fue necesario trabajar mucho a partir del concepto de práctica musical y del concepto de estilo.

En el caso concreto de la músicaailable de los años 1920 a 1940, pudimos basarnos, relacionándolos, en las partituras impresas; en grabaciones domésticas conservadas por músicos o familiares; en registros de campo de música considerada “folklórica” por sus portadores e intérpretes, ya que las habían recibido por el camino de la oralidad, si bien existían también como música mediatizada; en versiones en discos de 78 *rpm*. y versiones en rollos de pianola, muchos con la firma del intérprete que había generado la versión – recordemos que, luego de la etapa de perforación manual, los rollos ofrecían la interpretación a partir de una *performance* de un intérprete determinado, que en el caso del repertorio estudiado coincidía, muy a menudo, con el autor de la música del tema. A esto debe agregarse el material obtenido de la prensa, general y especializada – revistas argentinas y uruguayas, como *El alma que canta* y *Cancionera*, entre otras, y de manuales de danza, como el valiosísimo de Francisco Comas²⁹. Cuando el repertorio fue desarrollado por las troupes estudiantiles, luego troupes de carnaval³⁰, también fue posible ubicar materiales mecanografiados, fotografías, programas de mano, y testimonios de integrantes de estos conjuntos.

También fueron consultados músicos, bailarines, e, importante para tener la visión desde el consumidor de esta música, hemos recogido recuerdos de “simples” asistentes a tablados, teatros y bailes. Así mismo trabajamos con la interpretación de las partituras impresas. Aquí surge un problema teórico y metodológico, vinculado al tema más general de “dónde está la música?” y, en consecuencia, hasta dónde una partitura, académica y más aún popular, nos permite acercarnos a lo que hemos denominado “experiencia auditiva de época.

²⁹ COMAS, Francisco, s/d.

³⁰Para este tema *cf.* FORNARO y Sztern, *op. cit.*



Fig. 1.- Fuentes para la reconstrucción de repertorios: partitura de una maxixa carnavalesca de carácter satírico. Archivo Marita Fornaro.

”. Quienes trabajamos en música sabemos – desde hace no tanto tiempo, y hasta donde ha sido superado el paradigma positivista – que la partitura “no es” la música. Y en el caso de las músicas populares, y más aún, en el caso de estas partituras, el testimonio de numerosos intérpretes y las prácticas prolongadas hasta la actualidad nos dicen que esas partituras podían ser interpretadas de manera “literal” por una joven que practicaba en el piano doméstico, pero que lo usual es que actuaran casi como una herramienta mnemotécnica, un “guión” básico sobre el que se esperaba la improvisación y las interpretaciones muy libres de *tempo* y *dinámica*. Más aún, no se interpretaban igual si se escuchaban que si se bailaban; incluso las pianolas daban la opción de velocidad y también de *dinámica*. Y si se trataba – y aún se trata – de un grupo, tan comunes en todo Uruguay, se tocaba “a la parrilla”, con un importante elemento de improvisación, a menudo con arreglos que podía decidir un director del grupo o el grupo de manera casi espontánea.



Fig. 2.- Fuentes para la reconstrucción de *performances*: actuación de la Troupe Ateniense, década de 1950. Archivo Marita Fornaro.

Para editar el CD *Troupes del Uruguay: las vidas de un repertorio*³¹ tuvimos en cuenta estos datos surgidos de los tipos de fuentes ya enumerados, y tratamos de reconstruir diferentes tipos de “experiencia auditiva”. Un primer obstáculo a considerar fue la necesidad de encontrar intérpretes adecuados para el estilo de las maxixas, fados, valeses, foxtrots del período. Si bien se espera que la grabación sea profesional, es decir, que la performance grabada no se corresponda con el estilo amateur con que se interpretaban estas obras en el ámbito hogareño – sobre el que reunimos varios testimonios – tampoco eran admisibles prácticas como la impostación académica de la voz o una interpretación pianística de ese tipo. Un ejemplo sobre el que trabajamos con cuidado para este disco fue el de la maxixa *Brincadeiras*, de Salvador Granata. En este caso debía considerarse no sólo el tema de la pronunciación de su texto, ya que el propio autor lo había escrito en lo que hoy llamamos “portuñol”, con una aclaración de que está expresado en lo que él llama “caló portugués”, sino también el estilo sincopado de la maxixa, su carácter urbano, su integración en repertorios de salón - como lo indica el ya citado Comas - y también de bailes populares, y su auge en los carnavales montevidianos de las décadas de 1930 y 1940, interpretadas por las troupes. Y puesto que para este caso se disponía de

³¹FORNARO, Marita, 2000.

partitura y grabación en 78 rpm, en el disco puede apreciarse la muy diferente experiencia auditiva que podía obtenerse al escuchar esa maxixa interpretada en voz femenina y piano y en la versión coral y de estilo carnavalesco de la troupe, donde se hace evidente su hibridación con el ritmo del candombe afrouruguayo. Otro caso que interesa para este trabajo es el de otra maxixa, *Jacarandá*, para la que ubicamos partitura para piano y violín, un caso excepcional ya que generalmente se comercializaban para voz y piano o en cuadernillos con las partes para pequeña orquesta. Aquí se trató de mostrar la versión “literal” y una versión hipotética para los dos instrumentos. Se seleccionaron con cuidado los intérpretes, atendiendo a la posibilidad de discutir el aspecto teórico de la interpretación. En la grabación puede escucharse a Jorge Risi, uno de los violinistas más destacados de Uruguay, quien de joven también interpretó música popular y está atento a ella hasta la actualidad, y Eduardo Gilardoni, pianista y clavecinista especializado en la interpretación de obras para danza, conocedor también del repertorio popular. Se acordó entonces la interpretación textual seguida de su repetición donde cada uno de los intérpretes improvisó, atendiendo a los datos obtenidos en entrevistas y al estilo de la interpretación doméstica y también de orquestas de la época. Se grabaron tres versiones, cada una con diferentes improvisaciones. Sólo pudo incluirse una en el disco, pero las tres se conservan en archivo como ejemplo de un trabajo donde la *performance* está informada por la investigación, y también influida por la historia de vida de sus intérpretes.

En resumen, en el CD pueden apreciarse diferentes tipos de interpretación del género maxixa, al que elegimos para profundizar la aplicación del marco teórico de la investigación por su gran popularidad en el Montevideo de la década “dorada” de 1930, cuando el país festejaba su centenario y sus triunfos futbolísticos con carnavales en teatros como el Solís, en centenares de escenarios barriales – hemos rescatado libretas de troupes con anotaciones de cada tablado visitado -, en corsos y desfiles donde este y otros géneros del período eran interpretados en muy diferentes ámbitos, y establecía y recogía en ese período modas musicales. Así, incluimos maxixas tomadas de los discos de 78 rpm, maxixas “reconstruidas” con la teoría y metodología que acabamos de explicitar, y maxixas grabadas a intérpretes de diferentes regiones del país, obtenidas en registros de campo. Un trabajo similar fue llevado a cabo respecto de las coreografías de éste y otros géneros y sobre el arte gráfico de las partituras, que también nos dice del entorno estético del momento analizado. Así, pues, volvemos a preguntarnos: dónde está aquí la música, dónde está el género maxixa, cómo reconstruyo el género para Uruguay (en sus múltiples ámbitos)? hasta dónde puedo afirmar que esa grabación de comienzos de este siglo, resultado de tanta lectura teórica, discusiones metodológicas, registros de campo, juego de los intérpretes capturados en el CD (en el

sentido literal, se divirtieron muchísimo grabando) se acerca a la maxixa “uruguayana” de siete décadas antes? En todos los casos jugamos con el tiempo, con la memoria, con las posibilidades de la partitura.

* * *

3.- Los juegos del tiempo en la investigación sobre los curripaco-baniwa de la Amazonia venezolana

Analizaremos ahora un caso de reconstrucción de la *performance* para una práctica de reciente desaparición en el momento del trabajo de campo, a partir de nuestra experiencia con culturas indígenas de la Amazonia venezolana. Se trata del trabajo con los curripaco-baniwa de la localidad de Maroa, en la región venezolana de la cuenca amazónica, actual Estado Amazonas³². Los curripaco, identificados como wakuénai por Hill³³ eran, en la década de 1990, un grupo arawak de 3.000 a 4.000 personas, tradicionalmente agricultores y cazadores/pescadores; viven hasta la actualidad en las cuencas de los ríos Isana y Guanía-Negro en territorios de Venezuela, Colombia y Brasil. Los baniwa son también de filiación arawak, concentrados en la zona del Bajo Guanía, especialmente en Maroa. Estos dos grupos comparten filiación lingüística y características culturales, entre ellos y con otros grupos de la región como los warekena y los piapoco o tsáse-inanáí.

Durante nuestro trabajo de campo profundizamos especialmente en la música vocal y en los aerófonos utilizados en contextos rituales. Comentaremos aquí algunos aspectos de la estrategia metodológica de reconstrucción de la fabricación de los diferentes tipos de flautas, en especial las denominadas yapurutú (curripaco) o yapururu (baniwa). Cuando tuvo lugar el trabajo de campo desarrollado por Díaz y Fornaro³⁴, los rituales en que se utilizaban estas flautas habían caído en desuso pocos años atrás, por lo que eran recordados por la comunidad. Aún vivían expertos - en especial dos chamanes, uno de ellos en actividad - en los aspectos de lutería e interpretación instrumental, conocedores también del corpus mitológico y del ritual. Los rituales sobre los que se trabajó en la reconstrucción fueron la ceremonia del púdali (curripaco) o dabukurí

³² Esta investigación se desarrolló en el marco del “Plan Amazonas” de la Fundación de Etnomusicología y Folklore (FUNDEF, antes INIDEF) bajo la dirección de Isabel Aretz. Coordinadora: María Teresa Melfi. Jefe de Misión: Ronny Velázquez. Participantes: Antonio Díaz, MaritaFornaro, Mauri Márquez, 1990.

³³HILL, Jonathan, 1983, 1986.

³⁴FORNARO, Marita y Antonio Díaz, 1992.

baniwa) y los ritos de iniciación. El primer ritual celebraba los momentos culminantes de las actividades de subsistencia a principios de la época de las lluvias, a través del reforzamiento de los lazos de relación entre familias y aldeas vecinas. Jonathan Hill había trabajado previamente sobre estos ritos, con un análisis que enfatiza el simbolismo sexual.

En cuanto a los ritos de iniciación, también de extinción reciente entre todos los grupos mencionados – con excepción de los warekena – en el momento de la investigación, incluían reclusión de los jóvenes (con práctica para los dos sexos), pruebas de suficiencia y valor con castigo físico, recepción de “consejos” bajo la forma de relatos orales y canciones, danza con acompañamiento de aerófonos e idiófonos. Los cantos aluden frecuentemente al complejo mitológico arawak, con mención de los antepasados animales de los diferentes clanes.

El registro de campo incluyó las fases tradicionales en cuanto a metodología, desde la obtención de los materiales hasta la interpretación de los instrumentos, y también una “reconstrucción” del púdali. La descripción de los instrumentos y de la danza y su clasificación ya han sido objeto de análisis; nos interesa aquí reflexionar sobre las consecuencias de la *performance* provocada “artificialmente”, rescatada de la memoria de sus portadores.

Una primera observación tiene que ver con la capacidad de los investigadores de actualizar el pasado al interrogar sobre él. El método de reconstrucción de la fabricación de los aerófonos, del tejido de los tocados y, en especial, de la danza involucrada en el ritual – ésta última adquirió un carácter público, en el sentido de que se realizó frente a todos los habitantes de la comunidad - profundizó esa actualización.

Debe anotarse, sin embargo, que esta actualización fue selectiva: quienes poseían esos saberes ocultos (por pérdida de función, por vergüenza) respondieron activamente a la propuesta de reconstrucción, mientras que los adolescentes y jóvenes no la vivieron; por el contrario, evidenciaron rechazo y/o vergüenza ante las prácticas de los mayores, aquéllas que los reafirmaban como “indios”. Las respuestas variaron: un interés económico – el acercarse a los investigadores para inquirir sobre el precio posible de una reconstrucción - , burla – que, a partir de las entrevistas muchas veces evidenció que podía encubrir la vergüenza – y el revival no buscado expresamente. En efecto, otras flautas yapurutú comenzaron a sonar en Maroa, ejemplares guardados: un grupo de extranjeros había llegado a la comunidad para dedicar a los instrumentos y el ritual semanas de preguntas, lo que revirtió parcialmente el abandono de las prácticas.



Fig. 3: reconstrucción de las ceremonias curripaco-baniwa: las flautas yapurutú son probadas danzando. Maroa, 1990. Foto: Antonio Díaz

Por otra parte, interesa aquí discutir el empleo de métodos de la Antropología Visual, tal como se la entendía hace veinticinco años. La proyección de los videos a la comunidad motivó nuevas instancias de discusión de los rituales reconstruidos: el grupo se discutió a sí mismo y a su pasado. En conexión con lo que acotábamos antes sobre el uso de la foto fija y del video, en este caso se enfatizó la proyección de imagen en movimiento, por encontrarla más adecuada respecto a las expectativas de la comunidad. En otras aldeas investigadas durante este trabajo de campo se recurrió a la foto fija, con la posibilidad de fotografía por parte de los propios protagonistas de las prácticas, método con el que habíamos trabajado intensamente con Antonio Díaz en investigaciones sobre música

y religiosidad popular en Brasil³⁵. Las sesiones de proyección de videos permitieron registrar las respuestas de las diferentes fajas etarias de la comunidad de Maroa ante la reconstrucción, así como las fotos fijas tomadas por niñas de una comunidad hicieron posible acercarse, de una manera un poco menos preconcebida, a la mirada de ese Otro tan discutido en la bibliografía contemporánea.

Para concluir, una reflexión sobre *performances* vigentes y extintas en relación con las experiencias personales de investigación: cuando trabajamos con estos grupos arawak que mantenían la expresión de su mitología respecto a los antepasados animales en manifestaciones musicales vigentes (en el texto de sus canciones, en el nombre de sus toques instrumentales), surgió la vinculación con otras culturas arawak investigadas anteriormente: la wayúu de Venezuela y Colombia, donde esa creencia aparecía en los relatos mitológicos y en su cerámica³⁶, y las culturas prehispánicas a las que nos acercamos a través de la arqueología, en el comienzo de nuestra carrera como antropóloga³⁷. Fue inevitable relacionar esas expresiones que vinculaban antepasados míticos animales con los apéndices zoomorfos de la cerámica arawak rescatada de yacimientos del litoral del Río Uruguay, cultura compartida con una extensa área del territorio argentino. No podemos tener la certeza de que la llamada cultura de los “ribereños plásticos”³⁸ representara a sus antepasados en esos apéndices, pero las figuras antropo-zoomorfas cuya elaboración registramos entre los wayúu nos permiten pensar en una posibilidad alta. Sin duda, el haber transitado por diferentes opciones profesionales desde la musicología y la antropología es una circunstancia que nos lleva a asumir este tipo de enfoque. No hay certezas, pero el trabajar con culturas vigentes ayuda a recordar lo que también buscábamos en arqueología: reconstruir conductas, generar hipótesis sobre ellas.

* * *

4.- El análisis contemporáneo de la *performance*: ritos del Uruguay multicultural

Para analizar el acercamiento a la *performance* de interpretaciones registradas por el propio investigador hemos optado por recorrer dos investigaciones desarrolladas en diferentes momentos: la centrada en los cultos de origen afrobrasileño presentes en Uruguay, tema sobre el que

³⁵MENDES RICHTER, Ivone, Antonio Díaz y Marita Fornaro, 1990.

³⁶FORNARO, Marita, 1983; Díaz, Antonio, 1983.

³⁷FORNARO, Marita. y Antonio Díaz, 1977.

³⁸SERRANO, Antonio, 1972, como trabajo fundamental e iniciador.

investigamos en la década de 1990, y la performance de la murga hispanouruguaya, de continuidad en nuestro trabajo hasta la actualidad.

El primer tema es especialmente propicio para discutir el papel del cuerpo en los rituales religiosos que incluyen estados de trance con posesión, en los que la danza también juega un papel importante.

En los ritos de las religiones afrobrasileñas presentes en Uruguay, también nos ha sido necesario vincular la coreología con los diferentes abordajes de la relación entre estados de posesión y manifestaciones artísticas, desde el clásico *La musique et la transe* de Gilbert Rouget³⁹ hasta las discusiones contemporáneas sobre los tipos de éxtasis y trance en la postmodernidad, en la que rituales teñidos de esoterismo han pasado a presentarse públicamente y, muchas veces, con características de atracción turística⁴⁰.

Las características generales de los cultos en Uruguay pueden consultarse en Moro y Ramírez⁴¹; en cuanto a la música y la danza, aparecen citadas muy temprano por Ayestarán⁴² y analizadas por Fornaro⁴³. Su complejo panteón, reelaborado hasta la actualidad, la conexión siempre en movimiento entre una mitología que agrega entidades y ritos hasta la actualidad, sin una autoridad central reguladora, la especial riqueza simbólica de movimiento, danza, , música, textos, comidas rituales, colores, dibujos; el esoterismo y los rituales de pasaje, constituyen un campo especialmente fértil para el análisis de los aspectos performáticos. Aquí nos ocuparemos, ante la imposibilidad de un análisis general, de la participación del cuerpo. En primer lugar, debe anotarse que se trata de rituales con posesión: las entidades míticas de diferentes “líneas” y distintas jerarquías son recibidas por el participante en el rito de manera que el cuerpo biológico se transforma (hemos documentado edema facial, cambios en la postura corporal, entre otros) en su unidad con el proceso de trance, que en estos ritos es de posesión plena.

El registro de la *performance* es, en este caso, del tipo que podríamos llamar “tradicional”: los rituales transcurren contemporáneamente al trabajo de registro del investigador. Pero aquí esa performance se “escurre” debido a una diferente manera de ver el mundo, al esoterismo, a esa diversidad ritual que deriva de la ausencia de una ortodoxia; a aspectos deontológicos surgidos de la posibilidad de acercarse de manera no manifiesta a las ceremonias. En este último sentido se plantearon dos temas a resolver: por un lado, si resultaba lícita una investigación participante en la que se declararan falsos intereses religiosos en la búsqueda de información

³⁹ROUGET, Gilbert, 1980.

⁴⁰FORNARO, Marita, 2012.

⁴¹MORO, América y Mercedes Ramírez, 1981.

⁴²AYESTARÁN, Lauro, 1967.

⁴³FORNARO, Marita, 1994, 1996, 2012, Fornaro, Marita y Antonio Díaz, 1998.

científica; por otro, si podía considerarse ético realizar registros secretos – método muy utilizado en Etología Humana – en el caso de personas que, abriendo sus casas y sus templos sobre la base de la confianza en nosotros aún con conocimiento de nuestro carácter de investigadores (no de fieles o candidatos a creyentes), solicitaban que algo tan íntimo y nuclear en sus vidas no fuera registrado en audio y video. Optamos por declarar siempre nuestra condición de investigadores y por no realizar grabación secreta, bajo la premisa de que el investigar en manifestaciones de cultura popular supone, para nosotros, un compromiso ético de respeto a personas y creencias. Estas decisiones implicaron consecuencias respecto a la modificación de conductas, al tener los protagonistas conciencia de estar siendo registrados, y respecto a la posibilidad de recibir información “fabricada” específicamente para esa vida pública que nuestro trabajo implicaba para las creencias y rituales de los entrevistados⁴⁴.

Debe señalarse que en el largo período transcurrido desde nuestras primeras investigaciones hasta el inicio del siglo XXI, los cultos estudiados pasaron del esoterismo al conocimiento cotidiano de su existencia y al reconocimiento de la sociedad en cuanto religión – con algunos aspectos sobresalientes, como el culto a Iemanyá, entidad mítica de origen yoruba; también sufrieron una fuerte mediatización en general y de algunas de sus jerarquías eclesiásticas en particular. Por otra parte, debe anotarse que en los más de veinte años en que hicimos varios seguimientos de estos cultos, fue posible asistir a momentos de auge y de pérdida de aceptación; en la actualidad, compiten de manera explícita con el auge de iglesias evangélicas, otro fenómeno religioso que caracteriza las últimas décadas en las religiones uruguayas.

En otro orden, consideramos útil plantear algunas de las dificultades que implicaron los métodos de investigación y las técnicas de registros en esta investigación, de carácter netamente cualitativo. La diversidad de elaboraciones de las creencias fundamentales nos llevaron a considerar cada templo como estudios de caso: más allá de un corpus general de creencias, cada jefe de culto elabora, con sus fieles, su propio panteón, incluso sus adaptaciones de la mitología. En varios casos hemos recurrido a la entrevista filmada; en el caso de la complejidad simbólica de las coreografías y la gestualidad, hemos recurrido a la entrevista basada en el visionado del vídeo obtenido durante el ritual, motivando su comentario por parte de uno de los expertos especialmente calificado para su análisis desde el punto de vista de los protagonistas.

En cuanto al registro, en cuestiones mucho más “simples” pero que derivan en lo que constituyen los archivos de imágenes y sonido almacenado (y, en consecuencia, la documentación con que se conocerá

⁴⁴FORNARO, Marita, 2012.

este registro en el futuro), las condiciones de trabajo han sido, en la mayoría de los casos, de extrema dificultad. Esta dificultad se da incluso en el registro de las ceremonias públicas. Así, la secuencia fotográfica de un trance fotografiado durante una ceremonia en la Playa Ramírez de Montevideo fue obtenida dentro de un círculo constituido por los fieles, sobre la arena de la playa, sin iluminación de ningún tipo salvo el disparo del flash – que en algunos casos también nos fue solicitado descartar –. En la secuencia coreográfica y gestual de un trance en la Playa del Cerro (Montevideo) y del ritual para Iemanyá desarrollado en la Playa de El Pinar (Canelones), la única iluminación permitida por los participantes fue un pequeño foco agregado a la cámara, y, en algunos momentos, los focos de un automóvil. Por otra parte, registros tomados de los rituales dentro del templo ofrecieron serias dificultades para dar cuenta de los movimientos coreográficos por lo exiguo del espacio disponible.

Como puede observarse, el carácter religioso y el contexto ritual del tema investigado implican el más variado abanico de aspectos éticos, teóricos, metodológicos y técnicos. Y este orden de cita no implica necesariamente una jerarquía de importancia de los problemas: la ética determina técnicas, pero las técnicas disponibles pueden influenciar en mucho el marco teórico, por ejemplo, para los límites y el posible recorte en el análisis gestual.

Por otro lado, queremos reflexionar aquí desde una Antropología de las Emociones, vinculando sentimientos, ritos y trabajo de registro. La implicancia del investigador no puede ser la misma si se está registrando una *performance* profana que una ritual; si el rito es público o privado, si se ha concretado un *rapport* positivo – en muchos casos, una relación que puede llegar a la amistad – con quienes protagonizan la *performance* estudiada. Luego de décadas tratando de no influir en el registro, estableciendo estrategias para que fuera “aséptico”, el paradigma no sólo tambaleó, sino que cayó y con estrépito. Y ya no fue inaceptable involucrarse, generar amigos, o, para el caso que estamos planteando, sentirse profundamente afectados por el “ambiente” ritual. Hubo quien, durante el trabajo de campo, no logró registrar un trance; nos sentimos incómodos éticamente la única vez que la jefa de un templo nos abrió sus puertas con la condición de no registrar en audio o video la ceremonia y lo hicimos. De hecho, más tarde destruimos la grabación. Quizás esto provoque en algunos lectores una sonrisa condescendiente. Pero esa fue nuestra posición ética, y hoy, reflexionando sobre ella veinte años después, la sostenemos.

Pero también queremos plantear otro aspecto en este caso de ritos que tienen una alta condensación simbólica, una marcada lejanía con nuestra cosmovisión, y en los que sólo fue posible asomarse a algunos aspectos - ya que algunos no eran accesibles a los no iniciados, y permanecieron

siéndolo. Los registros en video que logramos en ceremonias de Quimbanda aún provocan esa sensación de lejanía, y en muchos casos de rechazo, cuando las exhibimos a estudiantes avanzados. Quizás se deba a que el país multicultural que hoy es Uruguay todavía no ha sido suficientemente asumido en forma pública, incluso ahora, en la segunda década del siglo XXI, cuando esta religión no muestra la misma pujanza que cuando la investigamos, desplazada en parte – tema que requiere investigación y no sólo esta afirmación generalista – por iglesias evangélicas que ofrecen un complejo de creencias que incluyen milagros públicos y proponen abiertamente el trance. El investigador también responde a estas situaciones con emociones; desarrolla su propia *performance*, no artística, no ritual (o quizás sí, el trabajo de campo no tiene sus propios aspectos de ritual cívico?) y el investigador se emociona. Las emociones de “investigados” e investigadores, como apunta Le Breton⁴⁵ son “el producto de un entorno humano dado y de un universo social caracterizado de sentido y de valores”, son además una trama compleja, pues “la emoción no tiene la claridad de una fuente de agua”, nace de la evaluación de un evento, y ese complejo mundo en el que se construye la trama social tiene que ver con el *ethos*, que, como recuerda Le Breton, es definido por Bateson (1986) como “el sistema culturalmente organizado de las emociones”. Le Breton también se ocupa del teatro, de la capacidad del actor de “jugar” – otra vez el concepto – “con la expresión de sus estados emocionales sintiéndose muy alejado de aquellos que serían socialmente adecuados” (2012: 70 -75). Nuevamente volvemos al concepto de la dualidad que supone la conciencia de la *performance*.

Y, para terminar con la experiencia de investigar los aspectos performáticos de los cultos afrobrasileños, queremos detenernos en el concepto de riesgo. De este aspecto se ha ocupado Leo Howe⁴⁶; también interesa la reflexión de Le Breton sobre el riesgo fuera del ritual tradicional, en las sociedades contemporáneas, incluyendo su análisis de riesgo y *ordalía*⁴⁷. Consideramos que la acción ritual funciona no sólo en el nivel del significado y el símbolo sino también emocional y socialmente, y esta alta condensación de estados emotivos alcanza, irremediamente, al investigador que participa, y plantea un aspecto más de las situaciones de colecta en campo. El riesgo individual es muy alto, como los propios participantes de los ritos con posesión manifestaron en las entrevistas. Y el riesgo es también sentido por el investigador: el de involucrarse en ritos con trance de posesión, el “entrar” en otras cosmovisiones, el registrar conductas que implican contacto con un “más allá” del protagonista en

⁴⁵ LE BRETON, David, 2005 y 2012.

⁴⁶ HOWE, Leo, 2000 .

⁴⁷ LE BRETON, David, 2000 – *Passions du risque*. Paris: Métailié.

condiciones también anómalas. Y puesto que aquí se trata de nuestra experiencia, queremos citar dos situaciones donde el riesgo fue sentido “en carne propia” para continuar con la idea del cuerpo vivido, en esta caso el del investigador: el ya citado registro de un trance en el medio de un círculo de miembros de un *terreiro*, en la Playa Ramírez de Montevideo, y el viaje siguiendo a los miembros de un templo quienes, el 2 de febrero de 1993, nos invitaron a acompañarlos sin rumbo conocido, hasta una playa en el Departamento de Canelones. El trance registrado en esta segunda ocasión, con varios miembros del grupo recibiendo a las entidades míticas conocidas como *sereias*, mensajeras de la Iemanyá, reptando hacia el agua con una coreografía y una gestualidad vinculada a la presencia de estas entidades, es un ejemplo de registro de una *performance* no esperada por el investigador, limitado a observar y filmar con los mínimos recursos, como ya comentamos.



**Fig. 4.- Registro de un trance en Playa El Pinar: *sereia* de Iemanyá.
2 de febrero de 1993. Fotograma de video VHS: Antonio Díaz.**

El riesgo asociado a la *performance* se aprecia aquí en diferentes niveles a nivel de la corporeidad, pues el cuerpo del *medium* “se juega” en estos ritos; a nivel de su psique también, “desplazada”, “sustituida” – no hay una posición única en los protagonistas sobre este tema - por la entidad que “desciende”. Somos conscientes de que en este comentario está implícito un enfoque cartesiano. Un tema más a discutir: el cuerpo

permanece frente al investigador, modificado muchas veces; pero el trance, por lo menos en estos cultos, supone para el oficiante una ausencia de sí mismo, consecuencia de la presencia de la entidad mítica. Recordemos el *continuum* de situaciones diferentes que sobre este tema propone el ya citado Rouget. Como ha afirmado Milton Singer⁴⁸, una *performance* es cultura encapsulada. Y de eso se trata: cada rito supone un microcosmos a interpretar, una “selva de símbolos”, como propuso tempranamente Turner, un mar de ellos, continuando la metáfora, cuando analizamos los ritos para Iemanyá, diosa de las aguas desde Nigeria a las costas uruguayas⁴⁹.

* * *

5.-El análisis contemporáneo de la *performance*: la murga uruguaya, carnaval en otoño

Y para terminar el recorrido, queremos detenernos en la *performance* de la murga uruguaya. Nuestra preocupación por caracterizar el gesto murguero data de años; como decíamos, estos trabajos han ido incorporando diferentes tecnologías, que muchas veces influyeron sobre el marco teórico. Aquí el análisis tiene que atender a la multiplicidad de artes que se vinculan en un espectáculo, a la adscripción tradicional de género, si bien las mujeres tienen cada vez más presencia (integrando murgas o constituyendo murgas femeninas) a las características del canto polifónico, a la influencia de la vestimenta en el movimiento corporal, a la posible presencia de coreografías. En todos estos sentidos, además, ha influido un proceso de institucionalización y profesionalización de la murga, donde en la actualidad, además de las profesiones tradicionales, es decir, músicos (en una visión muy restringida, porque cada vez más los músicos son también actores en el sentido teatral del término), el letrista y el compositor, que podía agregar melodías originales a los contrafacta tradicionales y podía ser también el encargado de los arreglos vocales (o bien darse como funciones separadas), pueden estar presentes diseñadores, maquilladores, coreógrafos, encargados de la puesta en escena⁵⁰. En nuestra investigación nos ha interesado especialmente determinar marcadores del género en lo visual y lo auditivo; el análisis del cuerpo murguero. En un trabajo temprano sobre el problema del origen de la murga, Aharonián comentaba que «la ‘mímica’ de la murga no parece muy andaluza»⁵¹, confundiendo la

⁴⁸ SINGER, Milton, 1959.

⁴⁹ FORNARO, Marita, 1994, 2012.

⁵⁰ No mencionamos aquí las profesiones que “rodean” lo artístico, como los gestores.

⁵¹ AHARONIÁN, Coriún, 1990:22.

gestualidad cotidiana de un determinado grupo humano con la gestualidad característica de un género artístico. Puede estar presente esa cotidianeidad, pero un género donde lo corporal y lo visual es central, como la murga, puede desarrollar una gestualidad propia. Y aún dentro de ella, hay especificidades, tanto en lo facial como en la gestualidad corporal en general.



Fig. 5.- Director y coro de la murga “Nunca Más” de Colonia del Sacramento. Actuación en el Teatro “Ramón Collazo” (“Teatro de Verano”) de Montevideo. Carnaval 2001. Fotograma a partir de video digital: Antonio Díaz.

Podemos diferenciar, en primer lugar, una importante gestualidad facial en los integrantes del coro, la que a su vez, puede ofrecer elementos que tienen que ver con el texto cantado, y otros relacionados con la emisión de la voz, aspecto que actualmente está investigando Carlos Carrea de Paiva⁵². En este segundo aspecto, se ha hablado y escrito mucho sobre el “cantar

⁵²Proyecto de Iniciación a la Investigación “Lo que canta la murga”, financiado por al Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República, con tutoría de Marita Fornaro. *Cfr.* Fornaro, Marita, Marcelo de los Santos y Carlos Correa de Paiva, 2013.

para el costado”; vinculado a la profesión de vendedores de periódicos que identificaba a murguistas de comienzos del siglo XX. Correa de Paiva caracteriza técnicamente esa emisión con presión del aire sobre la garganta en las voces de los segundos sobre todo, también en los primos, y colocada sobre la nariz en los registros agudos. Este investigador actualmente trabaja sobre fotogramas seleccionados de videos para analizar la gestualidad facial relacionada con la emisión, que puede confundir a quien espera una determinada vocal que en realidad no es la que se oye.

Por otra parte, la murga implica una gestualidad corporal general, que incluye movimientos característicos de los brazos, con un leve balanceo del cuerpo hacia atrás y hacia adelante, apoyando alternativamente en uno y otro pie, uno avanzado con respecto al otro, y flexión de las rodillas. Esto se complementa con un movimiento continuo de los brazos, centrado en su apertura a la altura de los hombros, y flexión hacia el lado opuesto del cuerpo.

A tal punto esta gística es fundamental para caracterizar el género, que la puesta en escena de muchas canciones murgueras (género derivado de la murga) en las que los coros están a cargo de murguistas – o se interpretan “a la manera de” - se detienen en estos rasgos. Un ejemplo de interés para este análisis puede ser el videoclip de *Amor profundo*⁵³, canción murguera de Alberto Wolf, popularizada por Jaime Roos⁵⁴. En este video se diferencian diferentes características del género – podríamos aplicar aquí el concepto de *affordances*⁵⁵ - con alusiones a otros, que constituyen una síntesis visión de la hibridación de la que resulta la propia canción: las del propio Roos, que no se presenta como murguero, sino como un solista con vestimenta urbana, cercano a un *rocker*, incluso en el andar; el solista, Freddy “Zurdo” Bessio, quien desde la azotea desde la que domina el puerto de Montevideo, interpreta la canción con vestimenta cotidiana – o no tanto – pero con la gística murguera, y finalmente el coro (Ney Perazza, Emiliano Muñoz, Álvaro Fontes, Pedro Takorian), donde se enfatiza, desde la gística y el vestuario, la pertenencia popular de la murga . No hay aquí vestimenta murguera, aspecto también de fuerte caracterización del género; tampoco se incluye el recurso identificador de la pintura facial. Pero el sonido de solista y coro y la gística reafirman los aspectos rítmicos del género, reforzado desde el punto de vista contextual por el ámbito portuario del video. Puede resultar enriquecedor comparar esta *performance* “construida” para la grabación del videoclip con la desarrollada en un

⁵³ Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=esRG4cc8paY>

⁵⁴ Versión original en el disco “Contraseña”, 2000.

⁵⁵ LÓPEZ CANO, 2000.

recital en vivo en el Luna Park de Buenos Aires, con Hugo Fattoruso en el acordeón⁵⁶.

Ahora bien, no todos los integrantes de la murga desarrollan esa gestualidad. El cuerpo murguero se diversifica en los integrantes de la batería, donde la vinculación con bombo, platillos y redoblante determinan otros gestos, y en el director, donde la teatralidad gestual se profundiza, y en cierta manera, por la continua flexión del cuerpo, la exageración de los movimientos, adquiere aspectos bufonescos. Este personaje también ha evolucionado, pues los aspectos musicales han adquirido mayor importancia en las murgas de las últimas décadas, modificando su gestualidad, que en algunos casos se acerca a la de un director de coro académico.

La murga uruguaya ha profundizado en general sobre sus aspectos teatrales, y algunos personajes de cuplés se han mediatizado con fuerza, permaneciendo más allá de un carnaval Como decíamos en un trabajo anterior de autoría compartida⁵⁷, los rasgos performáticos que tradicionalmente eran contruidos de forma más o menos intuitiva por parte de los murguistas, fueron dando paso a una construcción escénica y visual cada vez más pautada del espectáculo murguero, con la influencia institucionalizante de las autoridades que reglan los concursos – con el caso máximo de Montevideo, pero también en algunos casos en ciudades del “interior” del país. Dentro de este proceso, lo que originalmente era un gesto corporal básico, pautado por una tradición de movimiento - el “paso de murguista”, las “trenzas”, “ruedas”, “ochos” - ha derivado hacia un complejo de recursos escénicos muchas veces estrictamente pautados. El coro puede aparecer como conjunto uniforme, que se agrupa hacia un lado u otro del escenario, a la manera del coro griego. En otras oportunidades estas coreografías se unen a un movimiento previamente marcado, en el que cada murguista cuenta con un número acotado de gestos individuales, similares - aunque no idénticos - al de sus compañeros, produciendo un complejo entramado visual que permite al espectador descubrir “personajes independientes” en cada murguista. Estos recursos -que podrían considerarse coreografías- generalmente funcionan como “multiplicadores de sentido” sobre el discurso verbal (cantado, recitado, hablado).

También debe tenerse en cuenta que la existencia de personajes interpretados por los cupleteros determinan otro tipo de gestualidad, teatral, centrada en la imitación para facilitar la identificación del personaje interpretado y, muchas veces, para profundizar en la sátira y la crítica. El caso más notorio es el del actual Presidente de la República, y la parodia de

⁵⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=qcOwZxMxMnU>

⁵⁷ FORNARO, De los Santos y Correa de Paiva, 2013.

su idiosincracia y su lenguaje a cargo de la murga “Agarrate Catalina”, en 2005⁵⁸, 2010⁵⁹, 2013⁶⁰.

Con estas referencias a las posibilidades de análisis de *performances* fijadas en un registro en video, y disponibles en la web cerramos este recorrido: el tiempo juega, y hemos jugado con él, desde las partituras rescatadas de las pertenencias de antiguas pianistas de barrio, de orquestas de localidades del “interior” de Uruguay, hasta el análisis de un videoclip. Hemos seleccionado diferentes problemas, culturas y momentos de nuestra carrera, en la que el tiempo también ha marcado diferentes paradigmas, experiencias, compañeros de investigación – algunos permaneciendo desde tres décadas atrás, otros incorporándose como estudiantes que aportan sus nuevas miradas. Un eje ha guiado este artículo, como decíamos al comenzarlo: las múltiples posibilidades de acercarnos y tratar de “atrapar lo efímero” de la música y las artes relacionadas, en sus mil maneras de permanecer. Efímero y permanencia parecen opuestos, pero quizás sean sólo dos caras de las artes a cuyo estudio nos dedicamos. Por eso, y como hicimos en la presentación oral de este trabajo, finalizamos este recorrido con el Poema para ser grabado en un disco de fonógrafo del argentino Eduardo González Lanuza⁶¹, elegido por Eduardo Darnauchans para cerrar su disco “Sansueña”⁶².

¿Sabes que acaso te está hablando un muerto?

Eco callado soy que resucito
Única voz que se atigró en cien soles
No bronce o mármol, frágil cera guarda
esta inmortalidad que estás oyendo
Voz que ya nadie dice
Luz de un sol extinguido
que aún galopa en el tiempo
Bajo mis alas, trémulos,
se acurrucan minutos de otros días
Tu atención ya la he visto
y he de verla abierta en otros
Sois reflejos míos

⁵⁸ Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=GsteGPm1g80>.

⁵⁹ Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=7c3CJo1UTJ0>

⁶⁰ Disponible en http://www.youtube.com/watch?v=_npySFqm9fU

⁶¹ Poeta hispano-argentino (Santander, España, 1900; Buenos Aires, 1984), emigrado a Argentina a los nueve años, fue uno de los protagonistas del movimiento ultraísta en Buenos. El manifiesto de la revista *Prisma*, de la que fue fundador, propone la sustitución de letras atendiendo a los fonemas; así, en la escritura del *Poema para ser grabado en un disco de fonógrafo* la *i* suplanta la *y*; y se reducen fonemas reunidos en la *j*.

⁶² *Sansueña 30 años. Edición crítica*. 2009. Montevideo: Sondor/EUM.

Yo soy la realidad
Sombras vosotros
Que con ser sólo un aire estremecido,
yo he de vivir aún más que quien me dijo
Soy el claro prodigio sin misterio
Voz que se dice sola y para siempre
En vano sobre mí pondrán los hombres
leve silencio o densidad de olvido
Vendrá una mano y volaré de nuevo
Diré otra vez lo que te estoy diciendo.

Nos queda en deuda, en el papel, de la *performance* vocal del intérprete: tarea de los lectores será buscar el disco para repetir otro ritual del tiempo y ser esa mano que permite rescatar lo efímero que logró permanencia.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAWU, Kofi V.,
1991 *Playing with signs. A semiotic interpretation of Classic Music.* Princeton: Princeton University Press.
- AHARONIÁN, Coriún
1990 “¿De dónde viene la murga?”. En: *Brecha*, 23/03/1990. Montevideo.
- AYESTARÁN, Lauro,
1967 *El folklore musical uruguayo.* Montevideo: Arca..
- BAUMANN, Richard
1977 *Verbal art as performance.* Rowley: Newbury House.
- BLACKING, John (ed.),
1977 *The Anthropology of the Body.* ASA Monograph 15. London: Academic Press.
- BUTT, John
2002 *Playing with History. The Historial Approach to Musical Performance.* Cambridge: Cambridge University Press.

CARLSTON, Marvin

2004 *Performance. A critical introduction*. New York: Routledge
SarahCoakley (ed.), 2000 - *Religion and the Body*. Cambridge: Cambridge University Press.

COMAS, Francisco, s/d.

El arte de bailar antaño y ogaño. Buenos Aires: Fontana y Traverso Impresores.

DÍAZ, Antonio

1983 “Ainká Amuchi Wayúu: la alfarería de los guajiros de Venezuela y Colombia”. Trabajo final de Grado, Licenciatura en Ciencias Antropológicas. Facultad de Humanidades y Ciencias, Montevideo. Inédito.

EWING, William A.

1987 *The Fugitive Gesture: Masterpieces of Dance Photography*. London: Thames&Hudson .

FARAGÓ, Pablo, Ignacio López, Alejandra Russi y Natalia Sasía

2011 “El gesto musical y sus especificidades”. Investigación realizada en el marco del curso Metodología de la Investigación Musicológica, 2. Tutoría de Marita Fornaro. Licenciatura en Musicología, Escuela Universitaria

FERRARI, Luciana, María Eugenia Mérica, Sergio Morales, Ana Laura Pedraja, Lourdes Saenz y AtsuéTsusaka,

2013 “Voz y *performance* en la música vocal femenina. Cuatro estudios de caso. Investigación realizada en el marco del curso Metodología de la Investigación Musicológica, 2. Tutoría de Marita Fornaro y Jimena Buxedas. Licenciatura en Musicología, Escuela Universitaria de Música, UdelaR. Inédito.

FORNARO, Marita. y Antonio Díaz

1977 “Intento de sistematización de las modalidades alfareras del litoral uruguayo”. *Anales del V*

Encuentro de Arqueología del Litoral. Fray Bentos:
Intendencia Municipal de Río Negro.

- FORNARO, Marita
- 1983 La música instrumental como expresión de la cosmovisión de los wayúu (guajiros) de Venezuela y Colombia. Cuadernos de Difusión N° 5. Caracas: INIDEF.
- 1994 *El Cancionero Norteño. Música tradicional y popular de influencia brasileña en el Uruguay.* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- 1996 “Mito, rito, música y danza en los cultos afrobrasileños de Uruguay”. *Texto y contexto. Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- 1999 "Los cantos inmigrantes se mezclaron..La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguajes" *El Sonido de la Cultura. Textos de Antropología de la Música.* Revista Antropología N° 15 - 16 . Pp. 139 - 170. También en:
<http://www.sibetrans.com/trans/trans6/fornaro/htm>
- 2000 *Troupes del Uruguay: Las vidas de un repertorio.* Montevideo: Universidad de la República/Asociación General de Autores del Uruguay (CD y librito).
- 2001 “Difusión y publicidad de modas musicales en Uruguay: 1920 – 1950”. *Campos interdisciplinarios de la Musicología.* Begoña Lolo, ed. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- 2005 “La radiodifusión y el disco: un análisis de la recepción y adquisición de música popular en Uruguay entre 1920 y 1985. *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología, XXI.*
- 2012 “Danza y ritual en la postmodernidad iberoamericana: Teorías, métodos y reflexiones sobre un caso uruguayo”. En: *Danzas rituales en los países iberoamericanos. Muestras del patrimonio compartido: entre la tradición y la historia.* M. Pilar Barrios

Manzano y Marta Serrano Gil, coords. Cáceres:
Universidad de Extremadura.

FORNARO, Marita y Antonio Díaz

1992 "Música tradicional arawak de la Amazonia Venezolana: vestigios de un universo mítico en desaparición". Trabajo presentado a las VII Jornadas Argentinas de Musicología y VI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, Córdoba.

1998 "Comportamientos no verbales en los cultos de origen afrobrasileño de Uruguay". Trabajo de Seminario para el Doctorado en Antropología de las sociedades actuales. Universidad de Salamanca. Inédito.

FORNARO, Marita, Marcelo de los Santos y Carlos Correa de Paiva,
2013 "Cuerpos, Arte, Sociedad: Recorridos conceptuales y resumen de resultados". *En-Clave Inter 2012*. Montevideo: Espacio Interdisciplinario.

FORNARO, Marita y Samuel Sztern

1997 *Música popular e imagen gráfica en el Uruguay, 1920 - 1940*. Montevideo: Universidad de la República.

FÜGEDi, János

2003 "Movement Cognition and Dance Notation." En: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 44/3-4.

GIURCHESCU, Ancay Lisbet Torp

1991 "Theory and Methods in Dance Research: A Holistic Study of Dance," *Yearbook for Traditional Music*, 23.

HILL, Jonathan

1983 Wakuénai Society: A Processual-Structural Analysis of Indigenous Cultural Life in Upper Rio Negro, Region of Venezuela. Ph. D. Dissertation. Indiana University.

1986 Representaciones musicales como estructuras adaptativas: la música de los bailes ceremoniales de los arawakos wakuénai. *Montalbán*, 16.

JESCHKE, Claudia

- 1999 "Notation systems as texts of performative knowledge". *Dance Research Journal*, 31 (1 Spring).

HOWE, Leo

- 2000 "Risk, ritual and performance". En: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*. Vol. 6, Nº 1.

LE BRETON, David

- 1990 *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: PUF.
1998 *Les Passions ordinaires; Anthropologie des émotions*. Paris: Armand Colin.
2000 *Passions du risque*. Paris: Métailié.
2012 "Por una antropología de las emociones". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad (RELACES)*, Nº 10.

LÓPEZ CANO

- 2000 "What kind of affordances are musical affordances? A semiotic approach". Trabajo presentado en *L'ascolto musicale: condotte, pratiche, grammatiche. Terzo Simposio Internazionale sulle Scienze del Linguaggio Musicale*. Disponible en www.lopezcano.org

MENDES RICHTER, Ivone, Antonio Díaz y Marita Fornaro

- 1990 *Medianeira e Pompéia. Festividades religiosas populares naregião de Santa Maria (Brasil)*. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria.

MORO, América y Mercedes Ramírez

- 1981 *La Macumbay otros cultos afrobrasileños en Montevideo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

NAVEDA, Luiz y Marc Leman

- 2008 "Representation of Samba dance gestures, using a multi-modal analysis approach", In *Enactive 08*.
2010 The spatiotemporal representation of dance and music gestures using Topological Gesture Analysis (TGA). En: *Music Perception* 28 (1).

PELINSKI, Ramón

2005 “Corporeidad y experiencia musical”. *TRANS, Revista Transcultural de Música*, N° 9.

REASON, Matthew

2004 “Still Moving: The Revelation and Representation of Dance in Still Photography”. *Dance Research Journal*, Vol. 35, N° 2./36 , N° 1.

2006 *Documentation, Disappearance an the Representation of Live Performance*. Londres: MalgraveMacMillan.

ROUGET, Gilbert

1980 *La musique et la transe*. Paris: Gallimard..

SERRANO, Antonio

1972 *Líneas fundamentales de la arqueología del Litoral (una tentativa de periodización)*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba

SINGER, Milton

1959 *Traditional India: Structure and Change*. Philadelphia: American Folklore Society.

SONTAG, Susan

1979 *On Photography*. New York: Penguin Books.

TURNER, Víctor

1967 *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell University Press.

1969 *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine.

1974 *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca/London: Cornell University Press;

1982 *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal.

SCHECHNER, Richard

1985 *Between Thater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

SKLAR, Deidre

2000 "Reprise: On Dance Ethnography". *Dance Research Journal*, Vol. 32, N° 1.

TITON, Jeff Todd

1997 "Knowing Fieldwork". En: *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Gregory F. Barz, Timothy J. Cooley, eds. New York: Oxford University Press.

VARELA, Francisco J., Evan Thompson y Eleanor Rosch

1992 *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa.

* * *

Marita Fornaro Bordolli es Licenciada en Musicología (1986) Licenciada en Ciencias Antropológicas (1983) y Licenciada en Ciencias Históricas (1978) por la Universidad de la República de Uruguay. Es Especialista en Etnomusicología y sus Aplicaciones a la Educación (Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, Caracas, 1982). Ha obtenido el Diploma de Estudios Avanzados en el Doctorado en Música de la Universidad de Salamanca y también en el Doctorado en Antropología, en la misma Universidad. Ha desarrollado investigaciones sobre músicas tradicionales, sobre músicas populares mediatizadas y sobre música e instituciones teatrales; ha trabajado como musicóloga y antropóloga en Uruguay, Brasil, Venezuela, Colombia, Cuba, México, España y Portugal. Ha dirigido o participado en proyectos de investigación de la Universidad de la República, la Universidad de Valladolid, la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad de Oviedo, la Universidad Federal de Santa Maria (Brasil), Casa de las Américas (Cuba). Ha difundido su trabajo de investigación a través de la edición de varios libros y artículos publicados en revistas especializadas; ha editado discos compactos y diversos materiales multimedia. Ha presentado trabajos en más de 100 congresos realizados en América Latina y Europa. Ha obtenido becas de diversas instituciones y ejercido la docencia de grado y postgrado en numerosas universidades e institutos de formación artística de España, Italia y países de América Latina..

* * *