

LA DANZA EN EL UNIVERSO SONORO DE MUSOTTO

SUDAKA Y LA OBRA *ENTRANSE*¹ DE ESKENAZI

DANCE IN THE SOUND OF MUSOTTO
SUDAKA AND ESKENAZI'S WORK *ENTRANSE*

María Laura Gamaleri | mlauragamaleri@gmail.com

Grupo de Estudios en Músicas y Artes Afrobrasileñas en Buenos Aires (GEMAA). Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Paula Inés Picarel | paulapicarel@gmail.com

Grupo de Estudios en Músicas y Artes Afrobrasileñas en Buenos Aires (GEMAA). Universidad de Buenos Aires, Argentina.

RESUMEN

Este artículo profundiza en la música de Ramiro Musotto como fuente de inspiración principal de la obra *entranSe* (2006) de Julieta Eskenazi, y propone una lectura del universo sonoro del músico a través del movimiento dancístico y escénico que presenta la obra. Observaremos los elementos de composición que sobresalen, aspectos musicales de las coreografías, y la temática que funda la obra, el trance. Haremos hincapié en la estrecha relación entre el disco *Sudaka* (Musotto, 2003) y la propuesta de *entranSe*.

PALABRAS CLAVE

Ramiro Musotto; trance; corporalidad; danzas afro; música

ABSTRACT

This article analyzes Ramiro Musotto's music as the main source of inspiration for the piece *entranSe* (2006) by Julieta Eskenazi. It proposes a reading of the musician's sound universe through the dance and scenic movement presented by the piece. The outstanding compositional elements will be observed, as well as the musical aspects of the choreography and the work's founding theme: trance. Special emphasis will be placed on the close relationship between the record *Sudaka* (Musotto, 2003) and the proposal of *entranSe*.

KEYWORDS

Ramiro Musotto; Trance; Embodiment; Afro dances; Music

¹ La "e" minúscula del inicio es decisión artística de Eskenazi.

PROPUESTA DE ANÁLISIS

Para escribir este artículo vinculamos la investigación con la práctica en la búsqueda de diálogos entre lo sensible y el pensamiento. Para esto, tuvimos en cuenta nuestra experiencia previa como bailarinas y nuestros campos de formación universitaria. Trabajamos desde un enfoque en comunicación y cultura, y también con el marco conceptual brindado por la Diplomatura de Estudios Avanzados en Antropologías de y desde los Cuerpos con Perspectiva Latinoamericana, de la Universidad Nacional de Rosario (UNR).

A partir de la escucha atenta del disco *Sudaka* (2003), realizamos un análisis de una versión grabada² de la obra *entranSe*, manteniendo una constante conversación con otrxs integrantes del Grupo de Estudios en Músicas y Artes Afrobrasileñas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (GEMAA), que han investigado vida y obra de Ramiro Musotto. También entrevistamos a Julieta Eskenazi para profundizar en las relaciones músico-danzarias que presenta su obra y participamos del seminario que dictó durante el verano del año 2023, en el Centro Cultural San Martín de Buenos Aires, para experimentar corporalmente la técnica y el modo de transmisión de la danza en sus clases. La artista nos proporcionó fotografías del libro *Orixás* (2002) de Pierre Verger, que utilizó como recurso en la creación de su obra, así como también materiales que, según Eskenazi, le facilitó el propio Musotto: los *tracks* del disco *Sudaka*, dos archivos de audio que presumiblemente pertenecen a la banda de sonido del DVD *Sudaka Ao Vivo*, y una entrevista en la que el músico habla sobre ese trabajo. Dialogamos permanentemente con Eskenazi, recuperando sus aportes y teniendo en cuenta su perspectiva.

RELACIONES MÚSICO-DANZARIAS EN *ENTRANSE*

Julieta Eskenazi es una artista con formación en diferentes disciplinas, como la danza, el teatro y el canto, con una profunda trayectoria en danzas afro y contemporánea. En 2006 estrenó *entranSe*, una obra que, como ella misma ha expresado en distintas oportunidades, nació de la música de Musotto. La obra tuvo tres temporadas (2006, 2007-2010 y 2013-2014), varios elencos y cambios de vestuario. A lo largo de ocho años, pasó por un proceso creativo discontinuo, con momentos de producción y de reposo. La artista propuso un tratamiento original de las danzas afro de simbología de *orixás* en escena.

La puesta parte de la noción de ritual y explora la idea del trance, un elemento presente en las religiones afroamericanas, poco trabajado a nivel artístico-escénico en la Argentina hasta aquel momento. Entre el repertorio de movimientos que explora, aparecen elementos reformulados de las danzas de simbología de *orixás*, pero que proponen otro tipo de imágenes. Así, *entranSe* abre el juego a las libres asociaciones entre ritual, religión, trance, *flash*, *rave*, grupo, individuo, comunidad y modernidad (Picarel, 2010, 2021).

² Material inédito, grabación realizada en 2013 en el Hotel Tribeca de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

La obra es el resultado de un trabajo de dirección en el que no hubo elecciones fortuitas. La misma se compone de ocho cuadros que describiremos a continuación y llamaremos por el nombre de los temas del disco *Sudaka*, ya que así también los denomina Eskenazi al hablar sobre el proceso creativo de *entranSe*.

1. IBARA BO

La música inicia la escena. Se escucha una composición musical basada en una cantiga que suele usarse como apertura en algunas ceremonias religiosas, un rezo con el que se saluda y se le pide permiso al *orixá* Exú para iniciar un ritual. Un efecto de luces va creando una atmósfera blanquecina con reflejos que se proyectan en diferentes direcciones.

Lxs *performers* ingresan rolando desde bambalinas en trayectorias lineales, hasta ocupar equilibradamente el espacio. En forma polifónica realizan una secuencia de gestos que, a modo de canon, va conformando una canción coral. En cuclillas, con sus brazos y manos presentan diferentes símbolos que podrían remitir a distintos *orixás*. La repetición de gestos va alternándose entre lxs *performers* en distinto orden. El juego de luces refleja a lxs *performers* invertidxs sobre el suelo, como ocurre en un lago/espejo.

La escena comienza a transformarse cuando unx de lxs bailarinxs transita el espacio en puntas de pie. Con el cuerpo erguido gira, evoca figuras de la danza clásica. Siguiendo la idea de canon, otrxs comienzan a realizar esas figuras. Se va formando así un *quodlibet*³ con ambas secuencias, sobre una composición musical que también juega con la superposición de melodías y la antífona. Por último, todxs coinciden en una postura acostadxs. Al unísono muestran la planta de los pies hacia el público. La escena permanece en quietud y tensión mientras la música sigue sonando unos segundos más.

2. TORCAZAS NEUQUINAS

Aparece como *leitmotiv* la idea de saludo, trabajada a partir de una fotografía del libro *Orixás* (Vergier, 2002, p. 65) en la que se ven personas con sus cabezas pintadas, en situación de ritual, saludando. Lxs bailarinxs adoptan en el suelo posiciones similares a las que se realizan en ceremonias de *candomblé* para saludar a personas con mayor jerarquía religiosa o a entidades «más-que-humanas» (Rozo López, 2022, p. 163). Estas posiciones se intercalan con otras que suelen asociarse en nuestra sociedad con la espera. Lxs *performers* repiten y alternan las posturas sentadxs o recostadxs sobre el suelo, mientras la música juega con el *ostinato*⁴ y la polirritmia, combinando distintos pulsos. Así, se genera una correspondencia entre música y danza en relación con la repetición de figuras y una tensión entre la música, que va adicionando ritmos, y lxs *performers*, que hacen una transición suave y en simultáneo de una postura a otra, para permanecer en quietud. En cierto momento todxs se acuestan en líneas rectas; marcan un pulso de la música con los pies, acentuando la tensión entre quietud (danza) / movimiento (música). La escena finaliza con lxs *performers* sentadxs, mirando al público, con la espalda recta y las piernas extendidas.

³ Forma musical coral en la que diferentes melodías se cantan a la vez.

⁴ Figura que se repite en forma constante durante una composición musical.

3. PIPOCA MODERNA

La escena se desarrolla sobre un tema del DVD *Sudaka ao vivo*.⁵ Por los gestos que realizan *lxs performers*, se infiere que el cuadro trabaja con la simbología de *Obaluaê*, *orixá* relacionado con la salud, la enfermedad y las transmutaciones. Su danza suele evocar la idea de querer expulsar *algo* del propio cuerpo hacia el afuera. El de *entranSe* vendría a ser un *Obaluaê moderno*, de movimientos proyectados y estilizados. Se ven movimientos ondulados y ligados que parten del torso y se proyectan hacia el espacio. A medida que avanza el tema, se profundiza ese impulso hacia otras partes del cuerpo. Así, las ideas de proyección y expulsión van tomando cada vez más fuerza y dan lugar a la aparición de un nuevo elemento, el vaivén: se ven cuerpos hamacándose fuerte, generando una imagen ondulada, que *swinguea* a la vez que se mantiene firme y *a tempo*. Se produce una alternancia de movimientos fluidos y vibratorios, mientras se va proponiendo un aceleramiento, en consonancia con la música. Lo que había comenzado en moléculas, finaliza con una coreografía unísona que juega con el contraste. En términos musicales alterna *staccatos* y ligados, y fluye entre la potencia del vaivén, ondulado y constante, y breves momentos de detención. La última escena parte de un motivo que anticipa algo de lo que va a profundizarse en el siguiente número.

4. IJEXÁ

Si bien se escucha *Ijexá*, Eskenazi suele referirse a este cuadro con la palabra *camino*, en referencia a las imágenes del libro de Verger (2002, pp. 51-52) que tuvo en cuenta para esta composición. La escena consiste en caminatas de bambalina a bambalina, en la zona del fondo del escenario, que combinan dos motivos presentes en las fotos. En uno de ellos, esbozado en la escena anterior, *lxs performers* caminan con pasos pequeños, con las piernas estiradas, generando un contraste con el torso y la cabeza (que ondulan a la altura de la cintura como si fueran una cinta). En el segundo motivo, *lxs bailarinx* se desplazan de costado o de frente, en cuclillas, mientras con las manos realizan distintos símbolos sobre sus cabezas. *Lxs performers* atraviesan el espacio en línea recta y en fila, de un lado al otro van y vienen, realizando uno de los dos motivos que conviven en la escena. Por semejanza, este cuadro puede asociarse a la idea de procesión presente en las fotografías de Verger, pero también en la música: la caminata es característica del *afoxé*⁶ y en este tema se oyen fragmentos *sampleados* del tema «Babá Mixorô» (1989), de *Camafeu de Oxóssi*⁷. La escena se completa con un diseño de sombras en el fondo del escenario, que quiebra la idea de recta que se ve en escena, mientras reflejos de luz en el suelo espejan los cuerpos.

5. RAIÓ

En este cuadro se pone de manifiesto el *leitmotiv* del trance, que se desarrolla a lo largo de la escena, en concordancia con la música: parte de un pulso marcado y nítido para desplazarse y modificarse, desde un compás de seis hacia uno de cuatro.⁸

5 Si bien el DVD está agotado, algunas versiones de «Pipoca Moderna» pueden encontrarse en YouTube: concierto en La Plata, 2008 <https://youtu.be/hcPIJrmgmJU?t=36> y presentación de Musotto como telonero de Manu Chao (Concha Acústica - Febrero 2009) <https://youtu.be/7TF-XKG4ofc?t=767>.

6 Agradecemos a Elías José y a Mauro Mazzarella por la información musical sobre el *afoxé* y el *ijexá*.

7 Se puede escuchar en el siguiente enlace: <https://youtu.be/EKX8Rs-LEHA>.

8 Información obtenida de la entrevista inédita a Musotto.

La iluminación juega con luces y sombras. Al inicio se centra en un *performer* que, con los ojos cerrados, va intercalando movimientos que semejan sacudidas o espasmos, con quietud. En el fondo se proyecta la imagen de un pulso que representa los signos vitales, como los de las máquinas de los hospitales, acompañado por el *beat* de la música.

A medida que los movimientos y la música se van acelerando, lxs bailarinxs comienzan a desplazarse en lo que podría ser una evocación a las rondas (*xiré*) que realizan los hijos de santo en las ceremonias de *candomblé*. De pronto, el foco se traslada hacia una *performer* que rompe la ronda y realiza movimientos vibratorios y sacudidas, similares a los que se ven cuando se inicia un estado de trance.

La mayor tensión de la escena coincide con el momento del *climax* musical: lxs *performers*, en *trance*, se encuentran por momentos, danzando de manera dispersa y por otros, en una coreografía grupal. Realizan movimientos rápidos que se intercalan en el nivel bajo (piso) y el alto (parados en el espacio). Se observa una similitud entre la música, el pulso proyectado al fondo y los movimientos de lxs bailarinxs.

Finalmente, disminuyen la velocidad, en concordancia con el *beat* de la música, que vuelve a modificarse, en efecto espejo,⁹ desacelerándose y volviéndose más nítido. Mientras vuelve a proyectarse nuevamente el pulso, lxs *performers* se van acercando lentamente hasta formar un círculo. Finaliza la música y quedan completamente en pausa, representando el fin del *trance*.

6. XAVANTES⁰

La iluminación es plena y puede verse todo el escenario. Lxs *performers* están tomados de las manos, en círculo. Los pies de lxs bailarines marcan el pulso de la música incorporando movimientos de piernas y brazos. La ronda podría remitir al *xiré* practicado en los templos de *candomblé*.

En un primer momento, predominan pasos coordinados, principalmente de torso, cabeza y saltos, con algunas interrupciones de movimientos individuales. El círculo va girando hacia derecha e izquierda y cambiando de frente, hacia adentro y afuera. Luego, cada *performer* realiza gestos con las manos remitiendo a través del símbolo a los distintos *orixás*.

Llegando al final, la ronda continúa sin pasos coordinados, cada unx hace algo diferente.

En este cuadro el movimiento es continuo y enérgico, no hay pausas, excepto al inicio y al final de la escena.

7. BAYAKA¹

En este tema se escuchan voces cantando a coro y aplausos que se repiten de manera cíclica. Se oyen ruidos similares a los de las aves e insectos. La música juega rítmicamente mezclando toques de músicas africanas, afrocubanas y afrobrasileñas.

⁹ Información obtenida de la entrevista inédita a Musotto.

¹⁰ Pueblo originario que habita en la Reserva Indígena de *Rio das Mortes* (Mato Grosso).

¹¹ Grupo étnico pigmeo que habita en la región sudoriental de Camerún.

El escenario se encuentra ensombrecido y se ilumina el centro. Lxs *performers* van entrando a escena de manera individual, cada unx realizará un solo basado en un *orixá*. El foco de luz acompaña el ingreso y la salida de cada *performer*. La escena parecería mostrar la energía individual dentro de lo colectivo, como una voz solista en una formación coral. Luego, el cuadro se modifica y todxs lxs *performers* entran al escenario desplazándose lentamente y se miran entre sí.

8. BOTELLERO¹²

Se oye el sonido del trote de un caballo y la voz de un botellero de barrio, lxs *performers* caminan con las manos como puños en la cintura. Se acercan y realizan gestos similares a los que ocurren en ceremonias de candomblé para saludar a entidades *más-que-humanas* (Rozo López, 2022, p. 163): cada unx apoya su hombro en el hombro del otrx (de manera cruzada).

El ritmo es rápido y lxs *performers* realizan saltos y movimientos de cabeza enérgicos, mirándose. Puede observarse el disfrute a través de las sonrisas expresadas en los rostros. En este momento la escena irradia excitación, celebración. Parece una especie de rave en la que todxs danzan frenéticamente.

Hay momentos coreográficos grupales y otros individuales, donde se producen situaciones de ordenamiento y dispersión.

La escena concluye con lxs *performers* alineados unx al lado del otrx, realizando saltos en dos frentes y cerrando en quietud, de espaldas al público, con gestos que corresponden al *orixá* representado por cada bailarinx. Con esa imagen la obra finaliza.

EMBODIMENT/ CORPORALIDAD Y SEMIÓTICA: UN ANÁLISIS POSIBLE

«NO ES UN PRODUCTO ESTÉTICO, ES UNA PRÁCTICA SIGNIFICANTE;
NO ES UNA ESTRUCTURA, ES UNA ESTRUCTURACIÓN;
NO ES UN OBJETO, ES UN TRABAJO Y UN JUEGO;
NO ES UN CONJUNTO DE SIGNOS CERRADOS, DOTADO DE UN SENTIDO QUE SE TRATARÍA DE ENCONTRAR,
ES UN VOLUMEN DE HUELLAS EN TRANCE DE DESPLAZAMIENTO.»
ROLAND BARTHES (1994)

Escuchar la música de Musotto es embarcarse en un viaje sonoro que, a medida que avanza —como una aventura semiológica—, va desplazando los sentidos en una especie de trance musical imposible de adivinar hasta que ocurre. ¿Cómo es que su música se va constituyendo? ¿Qué irradia hacia el afuera? ¿Qué huellas aparecen de la música de Musotto en la danza de *entranSe*? Según Julieta Eskenazi, su obra nació de esa música.

Fue inspirarse en la música de Ramiro [...] A mí la música de Ramiro me penetró en el ADN, pienso que fue inspiración y a partir de esa inspiración se abrió y se creó *entranSe* [...] Por ahí había como una idea espacial, pero las escenas fueron surgiendo a partir de los diferentes temas [...] siento que la música de Ramiro fue un colchón a donde yo me tiré absolutamente feliz [...] Y ahí se armó un primer corte. Por decirlo de una manera, se armó un orden con los temas de Ramiro (Eskenazi J., comunicación personal, 24 de febrero de 2023).

¹² La versión original no se encuentra en *Spotify*.

La creación coreográfica se fue desarrollando a lo largo de improvisaciones. A modo de juego, se fue conformando una coreografía que se organizó en torno a lo que propuso la música y la subjetividad de cada bailarín/x.

[En] la primera parte [se refiere a las primeras temporadas] no estaba este relato de historia; era algo más abstracto, los movimientos quizás contaban cosas, pero no era lo más importante en ese momento. En esa primera parte era tener la música y armar una coreografía en función de eso (Eskenazi J., comunicación personal, 24 de febrero de 2023).

En relación con el concepto, no existió allí una decisión consciente, al menos al inicio, sino que se fue componiendo a lo largo de las distintas temporadas una transición a una idea más formada de lo que se quería contar. Estas pasadas, estos ensayos, estas repeticiones fueron dejando huellas —corporales/emocionales; visibles/no visibles— que dieron sentido a la obra.

En la última parte [se refiere a la última temporada], que ahí cobró todo el sentido, tenía que ver con algo grupal, uniforme, donde uno se va armando y a partir de ahí va saliendo lo que es individual, lo de cada uno que arma en esa comunidad, pero que tiene la impronta individual (Eskenazi J., comunicación personal, 24 de febrero de 2023).

Este concepto de obra no tiene un sentido cerrado ya que, por ejemplo, cada espectador puede, a partir de experimentarla, hacer sus propias lecturas e interpretaciones. Además, aun cuando se trate de un mismo paso, el cuerpo de cada bailarín/x se va moviendo y abriendo la posibilidad a desplazamientos de sentido y nuevas significaciones en cada oportunidad —las emociones se movilizan y encarnan cada vez de una forma diferente—.

Es ineludible hacer una relación entre el nombre de la obra, *entranSe*, y el modo en que Barthes entiende la obra como *aventura semiológica* y «volumen de huellas en trance de desplazamiento» (Barthes, 1994, p.13).

Si el trance de por sí implica movimientos y desplazamientos, —desde el momento en que hay una alteración de un estado para pasar a otro—, sus significaciones también participan de un constante movimiento. Eskenazi ha ido complejizando y profundizando esta noción en las distintas temporadas de la obra a lo largo de los años.

En el año 2010 la puesta reflexionaba sobre aquello que nos impulsa a continuar vivos, sobre el trance de vivir, sobre la influencia de lo ancestral en lo actual y sobre la relación entre lo colectivo y lo individual (Picarel, 2010). Diez años más tarde, en una entrevista, Eskenazi comentó:

Tardé bastante en entender qué era *entranSe*. Creo que era el nacimiento de la energía individual dentro de una comunidad, de un grupo [...] Podría ser como el nacimiento [...] de cada una de esas energías de los orixás. Pero esto lo pensé mucho tiempo después ya de haberlo hecho (Eskenazi en Picarel, 2021, p. 97).

En la entrevista que le realizamos para este artículo, profundizó aún más sobre este concepto:

[...] *entranSe* para mí tenía que ver con entrar [...] en el sentido de ese momento donde la vida y la muerte están ahí: es un *shock* de energía tan grande que es un estado de trance, de alguna manera, el nacer (Eskenazi J., comunicación personal, 24 de febrero de 2023).

Podría pensarse al primer cuadro de la obra como un despertar, una presentación de las moléculas que compondrán una masa corporal que comienza a nacer en escena en ese mismo momento. Como quien mira una ecografía, se observa el interior de un ser que está comenzando a gestarse en una música que, además, inicia la escena con un tema dedicado al *orixá Exú*, fuertemente asociado al impulso vital y a los inicios.

Las ideas de circularidad y comunidad, que remiten en la obra a la construcción colectiva como ambiente de contención, concentración energética y rueda de la vida (Picarel, 2010), también están presentes en la propuesta musical de Musotto. En el caso del músico, él propone lo que podríamos denominar una *sonoridad sorora* entre distintas vibraciones y sonoridades, en la que la grupalidad de sonidos da lugar al nacimiento de las individualidades musicales. Del mismo modo, el armado de círculos en *entranSe* contiene y estimula la aparición de lo propio, algo que es especialmente evidente en el cuadro 6 (*Xavantes*), cuando *lxs performers* expresan su individualidad tomados de las manos y sin quebrar en ningún momento el círculo.

Thomas Csordas parte de la distinción libro/texto de Barthes para pensar la dupla cuerpo/corporalidad en el mismo sentido, definiendo *embodiment/corporalidad*, al igual que lo hace Barthes con el texto, como un campo metodológico indeterminado (Csordas, 2015). Propone entonces una caracterización de la corporeidad y un juego de relaciones entre cuerpo y mundo desde una dimensión tridimensional que explica y conjuga a partir de las teorías de Maurice Merleau-Ponty, Pierre Bourdieu y Michel Foucault.

En relación con la corporeidad, Csordas la caracterizó a partir de diez elementos: forma corporal, experiencia sensorial, movimiento o movilidad, orientación, capacidad, género, metabolismo y fisiología, co-presencia (intersubjetividad, alteridad), afecto y temporalidad.

Así, la corporalidad involucra lo biológico, lo social, lo psicológico, conjuga procesos tecnológicos, fisiológicos, emocionales, pone en relación materialidades, gestos, posturas, movimientos, afectividades y apariencias (Citro, 2009), elementos que pueden verse tanto en la música de Musotto como en *entranSe*.

Csordas complejiza aún más la noción de corporalidad al definirla como un complejo entramado en el que conviven los *hilos intencionales* de la experiencia existencial del ser-en-el-mundo (Merleau-Ponty en Csordas, 2015), la reciprocidad de relaciones cuerpo-mundo que surgen de la generación y reproducción de *habitus* y capitales –y que perpetúan las condiciones sociales– (Bourdieu en Csordas, 2015), y las formaciones discursivas que van ejerciendo e imponiéndose sobre *lxs sujetxs* (Foucault en Csordas, 2015). No pone en calles paralelas las propuestas de estos tres autores, sino que propone un diálogo que complejiza el juego, justamente, a partir de la presencia de elementos de las tres, para analizar las experiencias perceptivas y la capacidad de agencia de *lxs sujetxs*.

Durante el verano de 2023, en una de las clases que dictó en el Centro Cultural San Martín de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eskenazi comentó que, durante muchos años, le fue difícil integrar las danzas afro y el baile contemporáneo, experiencias que había adquirido por separado en su práctica dancística. Pero en cierta oportunidad, la reconocida maestra afrobrasileña Rosangela Silvestre le dijo: «Baile su bagaje». Eskenazi lo sintió como una liberación.

¿Cómo se sale de la trampa dualista que propone la mentalidad del racionalismo moderno? ¿Cómo se evita ese tironeo que produce la escisión de una experiencia de la otra?

La práctica de la improvisación, como método de composición coreográfica, supone la intuición del cuerpo y la mente, así como también la posibilidad de introducir elementos no tradicionales (Citro & Aschieri, 2015). La improvisación —una técnica que suele estar presente en las clases de danzas afro— posibilita la creación de algo inédito, que los anteriores paradigmas normativos de movimiento y expresión habrían obturado (Citro & Aschieri, 2015). En esta práctica danzaría el cuerpo aparece vinculado a una idea de liberación que se relaciona con movimientos de plexo y cadera, y con otras cuestiones vinculadas a «soltar el cuerpo», que la danza afro permitiría (Gamaleri, 2019).

Pensar en la creación de algo inédito se relaciona con el concepto principal de *entranSe*, en el que se da lugar a aquello que no existía y que *entra* a la vida a partir de distintos recursos compositivos, entre los que la improvisación ocupó un lugar muy importante. Eskenazi decía en una nota del año 2009:

[...] lo que estoy empezando a entender es que la improvisación es una técnica muchísimo más importante de lo que uno se imagina. [...] implica mucho más que decir *hago lo que siento*. [...] Es usar la producción que surge de la improvisación para luego componer. Es como vomitar, sacar todo mezclado, para luego darle forma. Y te aseguro, es muy difícil vomitar (Eskenazi en Picarel, 2009, s. p.).

Es en los cuerpos de *lxs performers* donde la improvisación da lugar a la autonomía, independencia y libertad de esas corporalidades que juegan con aquello que tienen a disposición, utilizando sus capitales culturales, las tecnologías disponibles, sus bagajes, sus historias, sus biología y todo el entramado corpóreo, histórico y cultural que llevan consigo. Por ejemplo, las danzas afrobrasileñas y afrocubanas de simbologías de *orixás*, la danza contemporánea, vivencias en templos de *candomblé*, viajes a Salvador de Bahía, observación de fotografías de Pierre Verger, entre otras. Estas condiciones de producción, que integran distintas prácticas y experiencias, se conjugan en el proceso creativo con la música de Musotto, que funcionó como fuente de inspiración de la obra.

Todos estos ingredientes se entretajan y se ensamblan en la obra al igual que en los temas de Musotto; el artista realiza un montaje o *collage* con elementos sonoros marcados culturalmente, con sonidos electrónicos y señales acústicas o digitales procesadas (Corti & Mellid, 2022). La obra *entranSe* nos provee de imágenes en movimiento que, tal como lo hizo Musotto, nos llevan más allá de los límites físicos

y temporales (Corti & Mellid, 2022), trayendo al escenario otras presencias con imágenes que provienen de espacios distantes, tiempos desconocidos, mezclados en una corporeidad presente. En la iluminación de la obra, las sombras modifican el espacio, invierten y subvierten el sentido de los cuerpos y refuerzan el sentido del trance, que invoca energías de otros planos, presentes y ancestrales.

En la propuesta coreográfica sobresale un patrón repetitivo y mecanizado que puede asociarse a la idea de procesión, pero también a la de cumplir los pasos de un ritual que es siempre igual. Estos pasajes se quiebran para dar lugar a otro tipo de movimientos, que impactan visualmente, irradian cierta euforia y desconciertan (Picarel, 2010, 2021). Así, la obra va generando un entramado que integra lo repetitivo con lo disruptivo, tal como ocurre en las ceremonias de candomblé, en la que la rueda de hijos de santo baila en círculo en completa sinergia con la música para dar lugar al trance. La música de Musotto viene a proponer también este juego, donde el *beat* toma el lugar de la repetición, hasta que se va perdiendo y corriendo del pulso, de su eje, en la acción de *swingear*, como en un trance musical.

Teniendo en cuenta la teoría del signo de Charles Sanders Peirce, quien complejizó la noción de signo al distinguir tres tipos, el índice, el ícono y el símbolo (Peirce, 2014), podemos identificar relaciones indiciales e icónicas entre la música de Musotto y la obra *entranSe*, que presentan una cierta analogía a las que ocurren entre la danza de simbología de *orixás* y la música de candomblé.

Si la Danza es «exhibición en acto de aquello que es evocado por la música» puede inferirse también que la primera se constituye de manera predominante como discurso performático icónico –en tanto exhibe en acto por similitud– y la Música como discurso sonoro indicial –que señala por contigüidad– (Corti, 2022, s. p.).

Esta evocación de la música en la danza de *entranSe* se expresa en los dichos de Eskenazi en relación a cómo Musotto percibió la obra:

Después, muchas veces hablé con él y siempre me decía que para él había sido también un gran honor ver su música en movimiento. Veía en esos cuerpos su música, y siempre recuerdo que estaba muy contento. Yo siento que *entranSe* es la música de él, y que realmente hicimos una amalgama entre la música y los cuerpos (Ezkenazi en Picarel, 2021, p. 95).

En el acto de repetir en los mismos o en nuevos contextos el índice una y otra vez, éste va cargándose de distintos y nuevos sentidos; el signo se va llenando de emociones, sentimientos, nuevos significantes.

CONSIDERACIONES FINALES

Si hay algo que aparece en las obras de Ramiro Musotto y Julieta Eskenazi es esa apertura de sentidos que proponía Barthes. Ningún sentido es cerrado, pero hay algo en estos dos casos: una vocación de apertura, unas ganas locas de ir más allá, de sacar el máximo potencial a cada sonido, a cada movimiento, en un constante *trance de desplazamiento* (Barthes, 1994, p. 13).

Pudimos observar que la música de Musotto integra experiencias musicales y sonoras provenientes de diferentes lugares. Se sirve, en sus composiciones, de las posibilidades sonoras y expresivas del *berimbau* y de elementos de la música electrónica, utiliza ritmos de la música popular brasilera, toques de candomblé, y hace confluir distintas estéticas musicales (Corti & Mellid, 2022). Desde una concepción dualista, podría pensarse que estos elementos no deberían mezclarse. Por sentido práctico, siguiendo a Bourdieu (2007), el sonido del *berimbau* debería reproducirse una y otra vez en el marco de determinados ambientes sonoros, como podría ser una *roda* de capoeira.

Sin embargo, Musotto utiliza las tecnologías disponibles como fuente de creación de nuevas músicas y ambientes sonoros, y aprovecha las formaciones discursivas preexistentes como insumo para sus nuevas propuestas. Así, desde una mirada fenomenológica, su *ser-en-el-mundo* emerge proponiendo una experiencia nueva, que nace de su ser y estar encarnado en el mundo, pero integrándose al mercado y a la sociedad de consumo, participando también de procesos de espectacularización.

En *entranSe* puede observarse ese mismo movimiento que Musotto realiza en su música: servirse de las tecnologías disponibles para crear; usar el bagaje. En este sentido, observamos convergencias entre los procesos creativos de ambos artistas.

Musotto lleva al límite las posibilidades expresivas del *berimbau*, como Julieta Eskenazi hace con las danzas de simbología de *orixás*. Ambos exploran su material sonoro/dancístico más allá de los límites socialmente establecidos. Detrás de toda *performance* musical o danzaria hay disciplinamientos, objetivaciones del cuerpo; en la corporalidad conviven elementos contradictorios. Sin embargo, en el acto de estirar, de tirar de la cuerda del *berimbau* tanto como sea posible sin romperla, o en la acción de proponer, a partir de otras técnicas del movimiento como el contemporáneo o la improvisación, otras formas de expresar elementos provenientes de la simbología de *orixás*, va modificándose un *habitus*, creándose uno nuevo, que salta la trampa de la práctica habitual y deja en evidencia el sinsentido de algunos discursos: un instrumento musical, una música, un sonido, ¿está en verdad circunscripto a un lugar en particular? En el acto de repetir y probar y volver a hacer, y repetir nuevamente, van naciendo nuevas formas creativas.

REFERENCIAS

- Barthes, R. (1994). *La aventura semiológica*. Planeta.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Siglo XXI Editores.
- Citro, S. (2009). *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Editorial Biblos.
- Citro, S, y Aschieri, P. (2015). El cuerpo, modelo para (re)armar: Cartografía de imágenes y experiencias en los consumos urbanos. En: L. A. Quevedo (comp.), *La cultura argentina de hoy. Tendencias!* (pp. 319-344) Siglo XXI.
- Corti, B. (marzo de 2022). *El complejo artístico Ritmos de Candomblé-Danzas Afro en Buenos Aires. Derivas para un análisis de su discurso sonoro y performático en la transdisciplina y la interculturalidad*. [Objeto de coloquio]. Coloquio Internacional de Musicología de Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

Corti, B. y Mellid, L. (septiembre de 2022). *Civilização & barbarye. La intersección de lo contrapuesto según Ramiro Musotto*. Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL), Valparaíso, Chile. [En prensa].

Csordas, T. (2015). Embodiment: agencia, diferencia sexual y padecimiento. En: S. Citro, J. Bizerril, y Y. Mennelli, (Comps.) *Cuerpos y corporalidades en las culturas de las Américas* (pp. 17-42). Editorial Biblos.

Gamaleri, M. (2019). *Danza Afro: nuevas identidades y resistencias en Buenos Aires contemporánea*. [Tesis de licenciatura, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires].

Musotto, R. (2003). *Sudaka* [CD]. Los años Luz disco.

Peirce, Ch. S. (2014). *La ciencia de la semiótica*. Nueva Visión.

Picarel, P. (2009). Contando lo afro de otra manera. *Quilombo! arte y cultura afro*, (48). <http://revistaquilombo.online/numeros-viejos/#48>

Picarel, P. (2010). Tan lejos, tan cerca. *Quilombo! arte y cultura afro*, (57). <http://revistaquilombo.online/numeros-viejos/#57>

Picarel, P. (2021) *Significaciones de las danzas afro en Buenos Aires*. [Tesis de licenciatura, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires].

Rozo López, B. (2022). Aliento y reversibilidad. Reflexiones sobre sonidos y músicas desde experiencias consustanciales con la abuelita Ayahuasca. *Contrapunto. Revista de musicología del Programa de Licenciatura en Música* (2), 160-211.

Verger, P. (2002) *Orixás. Deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Corrupio edições.