

## *El Descueve y la violencia como resistencia afectiva*

SEGURA, Dulcinea /Área de danza del Instituto de Artes del Espectáculo (IAE-UBA), Argentina – dulcineasegurarattagan@hotmail.com

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

Palabras claves: danza y afectos - violencia – El Descueve

### > **Resumen**

“Consideraría lo político precisamente como el entramado de estas diferentes fuerzas y motivaciones que participan de lo personal, lo artístico y lo institucional. Las políticas no se ubican directamente ‘en la danza’, sino en la forma en que la danza logra ocupar el espacio (cultural)” (Franko, 2019:206)

Las obras de danza son como huellas corporales de un contexto. Forman parte de la memoria de un tiempo vivido y hacen a la historia de la cultura. Las formas de las danzas, sus coreografías, sus temas, los tipos de cuerpos que proponen, constituyen parte de la identidad.

La historia es una selección de acontecimientos, un relato que se inscribe en la sociedad, que se sostiene a través de diferentes medios de comunicación y que también se puede observar en las creaciones artísticas del momento. El arte es un reservorio cuyas obras permanecen como una huella viva para recordarnos aquello de la historia que alimentó su creación. Y la danza, como expresión simbólica, pone en circulación las memorias y saberes de los cuerpos como si dejara una marca corporal de las distintas épocas. Son una memoria de su contexto histórico.

### > **Presentación**

El Descueve fue un grupo de danza independiente creado por Mayra Bonard, Carlos Casella, Ana Frenkel, María Ucedo y Gabriela Barberio en la década de 1990, etapa de lo que sería la segunda post dictadura cívico, militar y eclesiástica argentina. Nos referimos a segunda post dictadura en tanto se trata de “un segundo momento de crisis del estado y reubicación de la Argentina respecto del orden internacional entre 1989 y el presente (presidencias de Carlos Menem y Fernando de la Rúa), caracterizado por la instalación de un modelo neoliberal de centro-derecha, el auge de la globalización, la crisis de la izquierda y la pauperización de las políticas culturales estatales y el surgimiento de la resistencia como valor”, en palabras del investigador y teatrista Jorge Dubatti (2010).

El grupo se desarrolla en esta década cuyo modelo político neoliberal instala nuevamente el proyecto económico de la dictadura, pero sus integrantes habían vivido el estallido cultural de la vuelta de la democracia y tenían memoria: “Estamos hechos de esa historia, de esa época. La escena porteña estallaba y nosotros también bebíamos de ahí. Era el descubrimiento de otros lenguajes, de la libertad de expresión, de un mundo que estaba abajo y explotaba como el Big Bang. Había mucha necesidad de decir luego de tanta represión”, como recordaba María Ucedo en una entrevista (Prieto, 2015).

Las primeras intervenciones de los integrantes del grupo antes de conformarse como Descueve fueron en Cemento, punto alternativo del under porteño que existía por fuera del circuito teatral convencional y que fue, en palabras de la investigadora Malala González (2015) “parte de un conjunto de lugares alternativos que emergieron por diferentes barrios de Buenos Aires, principalmente a partir del advenimiento democrático”, que además, tal como señala González “resultaron claves para la manifestación de las nuevas tendencias artísticas –musicales y teatrales– de diferentes grupos emergentes”. En esos espacios se vincularon a grupos como La organización negra, que tomaron el espacio público con propuestas contestatarias. En el espíritu creativo inicial de El Descueve, latía esa furia rebelde propia de la juventud y también de quienes vuelven a respirar libremente en democracia y quieren dejar claro que no permitirán ser atropellados.

La danza mantiene un vínculo político afectivo con su contexto de producción, y es un arte que propone otros modos de habitar y ser en el mundo, por lo que sus creaciones disputan el universo simbólico cultural en permanente batalla con los poderes hegemónicos de la sociedad. Las creaciones de El Descueve buscaban poner en escena las difíciles relaciones humanas y lo hacían con coreografías cargadas de un nivel de violencia que consideramos puede ser tanto producto de la represión vivida en el cuerpo social durante el período precedente y que recién pudo manifestarse una vez restablecida la libertad con el retorno de la democracia, como también expresión de tensión con el período de producción de las obras, lo vivido en el contexto del menemismo. Recordemos que, bajo la presidencia de Carlos Menem, se instalaron medidas que produjeron una gran pérdida de derechos, aumento del desempleo, empobrecimiento de la población y ruptura de lazos sociales. En ese sentido, la atmósfera afectiva que generaba el grupo puede entenderse como respuesta al contexto violento de la sociedad, además de formar parte de una memoria colectiva que pertenece a un momento social desestructurante y desubjetivante.

## > Una perspectiva afectiva para la danza

Pensamos la producción del grupo desde la perspectiva del llamado giro afectivo y la teoría de las emociones propuesta por Sara Ahmed (2015), en la que autora analiza el vínculo del cuerpo y las emociones en los actos del habla y proponemos que las acciones violentas que se observan en las coreografías de su trayectoria, más o menos estilizadas, dan cuenta de un vínculo afectivo y emocional con el contexto de producción de las obras que dialogan en tensión con el horror de la última dictadura.

La autora, que no realiza una distinción entre afectos y emoción, desarrolla una mirada sobre la circulación de las emociones entre cuerpos, en la que va a decir que las emociones son relacionales y no deberían considerarse estados psicológicos sino prácticas culturales y sociales que se estructuran a través de circuitos afectivos (2015:30).

Consideramos importante señalar la distinción que algunxs autorxs realizan al respecto, por lo que tomamos lo que señala Solana (2010) al plantear la necesidad de tener en cuenta esa diferencia que sostiene que las emociones son secundarias y derivadas de los afectos. Allí propone que si la teoría cultural no puede dar cuenta de esa prioridad, en términos ontológicos, está condenada al fracaso.

En ese sentido, distingue que

“los afectos son fuerzas o intensidades corporales, no conscientes, sensoriales, indeterminadas, complejas, no lineales, que evaden cualquier configuración narrativa. Los afectos aumentan o debilitan la capacidad de acción y conexión de un cuerpo. Son el tejido vivo a partir del cual las emociones y otros estados conscientes emergen. Las emociones, por su parte, actualizan, determinan, dan sentido, vuelven conscientes y codifican, según normas culturales, esa potencia indeterminada que son los afectos” (Solana, 2020).

Nos interesa esta diferenciación para pensar de qué manera la violencia de las acciones coreográficas del grupo puede ser entendida como una atmósfera general de resistencia afectiva, más allá de las emociones que generen esa violencia, y que cada espectador/a significará a su manera.

La OPS define la violencia como “el uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones” (OPS, 2002). Es decir que no se trata directamente de una emoción sino de una acción motivada por una emoción.

Tanto la ira como el miedo pueden violentar o generar violencia. Son emociones que comprimen el cuerpo o lo sacuden, y que se pueden pensar en relación: el miedo que produce la violencia y que comprime y encierra al cuerpo, también puede generar ira. En este sentido, podemos considerar que el terror instalado por la dictadura a través de la represión ejercida sobre la población generó tanto miedo

como bronca. Una violencia comprimida en el cuerpo durante toda la dictadura, porque el cuerpo que teme se contrae y reduce su espacio de acción como si el mundo presionara contra la superficie corporal. Tal como señala Ahmed "el cuerpo se encoge y retira del mundo con el deseo de evitar el objeto de miedo. El miedo involucra el encogimiento del cuerpo; restringe la movilidad del cuerpo precisamente desde el momento en que parece preparar al cuerpo para la huida" (2015:115).

Siguiendo a la investigadora, ese temor que ajusta al cuerpo, lo cercena y le quita espacio, podría ser el que se libera y arroja toda su violencia en estas danzas. Como un cuerpo que hubiera estado bajo presión y de repente, explotara.

Este análisis desde la perspectiva afectiva se puede observar en algunas notas periodísticas que relevaron las obras del grupo y permiten analizar la mirada sobre la poética de El Descueve desde la recepción en los medios.

Respecto a *Criatura* (1990) y *La fortuna* (1991), obras en las que empujones, caídas, rodadas y manipulaciones corporales reflejan una forma de entender los vínculos humanos, la periodista Marta Bruno (1992) escribe en el diario *La voz del interior*, de Córdoba:

"No ofrecen un momento que compense tanta densidad, algún escape, una alternativa de abrirse hacia la sensación del disfrute y el placer del ser humano, que también las tiene [...] Esta es la visión del mundo que ellos, jóvenes entre 20 y 24 años, tienen. Conflictiva, tensa, fuerte. Y esta es la que ofrecen hoy, aquí, fines del siglo XX, en un país conflictivo y tenso" (Bruno, 1992).

La nota alude a la visión del grupo en tanto jóvenes, de manera amplia, y la compara con una situación conflictiva y tensa del país sin desarrollar ningún punto en particular, más allá de señalar un contexto que podría representar una atmósfera social compartida.

En la creación siguiente, *Corazones maduros* (1993), además de empujones y caídas, los cuerpos en contacto de los intérpretes muestran niveles de agresión y violencia que son más explícitos en algunas escenas en las que literalmente se pegan golpes entre algunas intérpretes. La obra juega con unas naranjas en la escena inicial, en la que la intérprete comienza a gritar, escupir y tirar los pedazos. Este simbolismo de insatisfacción con esa especie de búsqueda del fruto deseado se escapa en la fruta arrojada con enojo y desesperación.

Una crónica próxima al estreno afirmaba: "Corazones maduros, juega con la provocación, con las emociones del espectador. Pocas veces permite un descanso en el permanente clima opresivo y violento al que el público se ve sometido con su consentimiento" (I.B., 1993). Volvemos a percibir en la opinión de un medio masivo de comunicación, la alusión a un clima de opresión, además de agregar el sometimiento la violencia que se representa en las coreografías del grupo.

Respecto a la misma obra, la periodista Cecilia Hopkins (1994) relata en una nota publicada en el diario *Página 12*:

"La agresión comienza a despuntar como en un juego de niños para insinuarse en un ritual de dolorosas caricias y volverse manifiesta en la serie de asedios y asesinatos callejeros que no pueden dejar de recordar al espectador los azotes públicos que representan tanto barras bravas como servicios militares obligatorios".

Podemos leer en esta apreciación crítica la alusión a un contexto no menos desolador que las obras y asimismo cargado de violencia. Esas agresiones que despuntan fueron en la sociedad parte de una política de vaciamiento que inició con el proyecto económico de la dictadura cívico militar y eclesiástica sufrida 15 años antes de la conformación del grupo de danza.

En cuanto a *Todos contentos* (1998), que es la obra que continúa la cronología, la violencia se observa enmarcada en una dramaturgia más elaborada en la que fue convocada la directora de teatro Nora Moseinco. En esta producción hay una apuesta más teatral y las escenas tienen otra propuesta en las que la violencia surge de acciones como arrojar platos que las propias intérpretes esquivan, o hacer un tronco en el que se encuentra trepada una de ellas desnuda y que la prensa caracteriza de esta manera: "un personaje audazmente encaramado en lo alto de un poste que se está hachando para ser derribado, [que] incitan a pensar el disgusto y la incomodidad de la experiencia psicosocial en un sentido simbólico" (Capalbo:1999).

Además de los momentos citados y otras manipulaciones corporales o rodadas por el suelo, es la obra que incluye el erotismo salvaje como acción violenta, al mostrar una vagina al público en la famosa escena llamada "la chancha". Ese tipo de sensualidad salvaje aparecerá estilizada en *Hermosura* (2000) y *Patito feo* (2004), las últimas producciones de la compañía.

Esta especie de chancha en celo encarnada en Mayra Bonard, muestra una mujer que se refriega por suelos y paredes, golpeando su cuerpo contra esas superficies. Un periodista la describe así: "una joven mujer avanza paulatinamente en una metamorfosis que la convierte en cerdo, mugriento y desaforado, hostil y exasperante" (Capalbo, 1999). Y la propia intérprete responde en una entrevista cuál era su intención:

"la idea era comunicar algo sexual pero desde un lugar que violentara y encarara al espectador (...). Esta mujer animalizada está muy caliente, pero es una chancha insatisfecha que no sabe para dónde ir, qué buscar, que todo le da lo mismo: la tierra, el palo, la pared, el público. Busca un lugar donde sentir, con quien sentir, pero no lo encuentra". (Propato, s/f).

La consonancia de la insatisfacción con el tiempo abrumador que viven parece tener a la violencia en el centro de la escena.

En un análisis posterior de *Todos contentos* y *Hermosura*, la investigadora Adriana Carrión (2012) analiza la corporalidad de *El Descueve* y sostiene que "el cuerpo en movimiento se ubica en el centro de sus producciones artísticas, y este instrumento es pulsado al extremo en pos de encontrar una

poética en la que el espectador se identifique, en consonancia con el tiempo abrumador que le toca vivir”.

La repercusión en el espectador a través de la prensa nos habla de una memoria corporal enérgica de tintes violentos que parece aludir a otra memoria que entrama los cuerpos de estas composiciones coreográficas con el contexto, tanto del pasado reciente como del presente de producción de las obras. Pensemos si eso que genera violencia no es quizás algo que circula en la atmósfera sociocultural compartida, y que nos afecta el cuerpo, incluso antes que podamos identificar de qué se trata. Como expresa la cita a continuación en relación al afecto:

“Para tener una mejor idea del afecto, consideremos cómo a veces experimentamos nuestros sentimientos como opacos, como algo para lo que no tenemos lenguaje, algo que no podemos comprender o expresar completamente pero que sin embargo juega un rol, algo que es generado a partir de la interacción con el mundo y que afecta a nuestro ser corporizado y a nuestras acciones subsiguientes. Llamo a esta experiencia sensorial, corporal, inarticulada y no-del-todo-consciente, afecto” (Gould, 2010: 26 [citado en Solana 2020])

Esa sensación indescriptible que queda en el cuerpo como algo a veces extraño, o que no sabemos nombrar, podría estar en el marco de los afectos en tanto lo que señala esta proposición que antecede. Una mezcla de sensaciones que a medida que se articulan con el pensamiento y la razón (que busca nombrar y definir), va encontrando una palabra o varias para explicar lo vivido e identificar quizás las emociones puestas en juego.

### > A modo de cierre

Lo que nos interesa pensar en relación a las acciones que proponen las coreografías es que esa violencia que observamos en las obras fue leída e interpretada por los medios de comunicación de ese momento. Esos relatos construyeron una recepción vinculada a la violencia y enmarcaron a la producción coreográfica del grupo con descripciones que las presentan como “ceremonia salvaje”. En esa especie de ritual que se interpreta de las presentaciones, se plantea también que “el efecto es inquietante y dispara por momentos una mezcla de fascinación, vértigo y temor al desborde, como si se tratase de un culto dionisiaco”, en el que se acentúa “la agresividad implícita en toda relación humana”, tal como desarrolla Espinosa en una nota (1998).

Entendemos que en las puestas, hay algo vinculado al desborde, a ceremonias y cultos que está circulando entre público y escena, y que tal vez el cuerpo que danza simboliza en sus coreografías. Luego podemos preguntarnos, si distinguimos entre afectos y emoción, si la violencia es una acción que surge de algo que nos toca, nos “afecta”, que tal vez sea nombrado como una emoción o no.

Pero, si podemos entender la ira como emoción que explota en las escenas, en ese caso, ¿será el contexto compartido el trasfondo en el que se apoyan estas emociones? ¿Podrá ser el neoliberalismo en esta segunda postdictadura el que abona esas emociones violentas? ¿O deberíamos hablar de afectos que circulan sin subjetivarse emocionalmente con claridad?

Lo cierto es que las emociones como los afectos, circulan y tocan los cuerpos, es allí donde causa aprobación o rechazo, pueden "tocar" la memoria, pueden mantener activa la conciencia crítica o movilizar a la acción. Es allí donde las emociones son profundamente políticas.

## Bibliografía

- Ahmed, Sara (2015) *La política cultural de las emociones*. México: UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género.
- Bruno, Marta, (1992) "Contundente lenguaje de hoy". En *La voz del interior*, Córdoba, Argentina, Octubre de 1992.
- Carrión, Adriana M., (2012) "El Descueve: el cuerpo sin límites como clave para la interpretación teatral". En *Telón de Fondo*, revista de teoría y crítica teatral, (Buenos Aires) N° 15, julio 2012.
- Capalbo, Armando (1999) "Escenas proteicas". En *El menú 69*, Buenos Aires, febrero de 1999.
- Dubatti, Jorge. (2010). "El teatro argentino en la postdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad". En *Arrabal*, (7/8), 17-26.
- Espinosa, Patricia (2011) "Urbanos y primitivos". En *Funámbulos*, Año 4 N°13, diciembre/ febrero 2001.
- Franko, Mark (2019) *Danzar el modernismo/Actuar la política*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- González, Malala, (2015) *La organización negra*. Buenos Aires: Interzona.
- Hopkins, Cecilia, (1994) "La última de El Descueve. Pez fuera del agua". En *Diario Página 12*, Buenos Aires, mayo 1994.
- I.B., (1993) "Latidos de videoclips en la noche de Prix D'Ami". En *Suplemento Cultura*, Diario Página 12, Buenos Aires, agosto de 1993.
- Prieto, Carolina (2015) "Antes éramos puro inconsciente y fuerza vital". En *Página 12*, Suplemento cultura y espectáculos. 30/09/2015  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/13-36805-2015-09-30.html>
- Propato, Cecilia (S/F) "Mayra, mujer chancha"(sin datos de publicación, material cedido por la intérprete)
- Solana, M. (2020). "Afectos y emociones. ¿Una distinción útil?". En *Revista Diferencia(s)*, N. 10, pp. 29-40.