

El Descueve. Saliendo de la cueva de la danza

SEGURA RATTAGAN, *Dulcinea/ Área de danza y artes del movimiento del Instituto de Artes del Espectáculo* - *dulceduldul@hotmail.com*

Eje: Danza y Artes del Movimiento Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: cartografía teatral- danza argentina - poéticas del movimiento- postdictadura- violencia*

» **Resumen**

El presente trabajo es una introducción a la historia del grupo argentino de danza *El Descueve* en el contexto de la postdictadura. Observar su recorrido en vinculación al contexto de la danza espectacular y acercarnos a los rasgos de violencia y erotismo de su poética mediante el análisis de las críticas aparecidas en distintos medios gráficos, para poder entender la relación de las propuestas escénicas con su contexto histórico social. La idea es trazar la cartografía del desarrollo del grupo desde los márgenes periféricos del *under* hacia una centralidad que les dio visibilidad en el ámbito teatral y dancístico, renovando la escena de la danza teatral argentina.

» **Presentación**

Recordemos que el arte de la danza es efímero, permanece en ese lapso del convivio y luego se esfuma para recordarnos lo breve que es el cuerpo. Por eso, tanto las crónicas periodísticas como cualquier investigación al respecto, son solamente una aproximación a ese momento compartido entre el hacedor y el receptor. Dicho esto, nos sumamos como investigadores de ese arte fugaz, para intentar trazar el primer mapa que cartografía el recorrido del grupo independiente de danza *El Descueve*, al que inscribimos en el contexto de las transformaciones que atravesó la danza espectacular occidental después de la década de 1960, tanto en sus formas de creación (al tomar elementos del teatro, la performance, la plástica, el cine o la música), como en los espacios utilizados (al usar galerías, bares, librerías, plazas, salas de conciertos, o cualquier otro ámbito no pensado para la representación teatral).

Pensamos a la danza contemporánea argentina englobada en ese tejido internacional pero también en su propio contexto histórico social, por lo que creemos que los cambios vividos en la situación política y económica del país influyen y afectan a las producciones artísticas de su tiempo.

“Ya que los contextos en los que la danza existe son múltiples, hay una tensión potencial entre estudiar la danza misma en profundidad y estudiarla dentro de sus contextos inmediatos y más amplios. Un detallado examen y análisis de la danza, desprovisto de su contexto contiguo y contemporáneo, es probable que sea gravemente dudoso, teniendo en cuenta que ésta es parte de y derivada de sus contextos.”(Isse Moyano, 2010:32)

› **El comienzo del grupo: Asomar el cuerpo en otros espacios**

El Descueve comienza a gestarse en 1988 “a partir de la reunión de una serie de trabajos individuales en un espacio en común”, como cuentan ellos en el programa de mano de *Criatura*, su primer obra. Fue en 1990, viviendo aún el coletazo de esa libertad en materia cultural que fue la transición democrática, cuando nace oficialmente esta compañía de danza independiente. Una característica que nos interesa es que la forma de producción de sus obras se realiza por medio de la creación colectiva, cuestión nada menor en este segundo período de la postdictadura que es, como señala Dubatti

“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.” (www.raco.cat)

Es decir, en un momento que todo iba hacia la progresiva despolitización de la población y el individualismo más acérrimo, nace un grupo que propone una forma colectiva de crear desde la danza.

Mayra Bonard, Carlos Casella, Ana Frenkel, María Ucedo y Gabriela Barberio, integrantes de *El Descueve*, pertenecían a espacios de formación de la danza contemporánea de la ciudad y también estaban en contacto con la multiplicidad de actividades del *under porteño*, donde su vinculación a la música electrónica y al rock, los acercaba a otros espacios que existían por fuera del circuito teatral habitual.

Desde ese entonces, comenzaron a trazar una cartografía singular que los llevó a explorar el movimiento, la música y el espacio desde un abordaje diferente al que ellos veían en la danza a su alrededor, si bien, como recuerda Ana Frenkel, “a fines de los 80, en Buenos Aires, ya había un movimiento que indicaba una búsqueda de una estética diferente”. (Taffoni, 2001)

Adolescentes cuando retorna la democracia, se empaparon de las múltiples formas que surgieron en ese momento para reapropiarse de los espacios públicos antes vedados por el terror de la dictadura. Como advierte Ucedo:

“Siempre digo que somos hijos del golpe del 76, del Mundial 78, de la guerra de Malvinas, pero sobre todo éramos adolescentes cuando comenzó la democracia con Alfonsín. 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. (Espectáculos, Página12. 2015)

Se hicieron presentes en el circuito cultural off (Cemento, Prix D Ami, ICI, Galpón del Sur, etc.), con representaciones donde la experimentación del cuerpo era el eje de propuestas que estuvieron atravesadas también por la desnudez, un erotismo cada vez más provocador, unas dosis de violencia y algunos toques de humor que matizaban las escenas. O como explica Mayra Bornard, en relación a las características distintivas de la compañía:

"Creo que en nuestros comienzos llamamos la atención dentro de la danza porque éramos un grupo de bailarines jóvenes, con un empuje especial. Nuestras dos primeras obras fueron creadas de manera bastante caótica, pero allí aparecía algo que todavía es nuestro sello: la investigación en el movimiento, la música original y la sensualidad". (Artes Escénicas)

Si pensamos que la atención del espectador incluye en su percepción el espacio que comparten (Pérez Royo, 2008), podemos conjeturar que además introdujeron un cambio en la recepción al presentarse en espacios fuera del circuito habitual y actuar en espacios dedicados al rock -como Cemento- donde era posible desestructurar aquella mirada acostumbrada a vincular la danza a la sala teatral. Si bien puede haber influido en esto la falta de espacios, lo cierto es que *El Descueve* creó su propio circuito por fuera de los lugares tradicionales. Casella comenta:

"Cuando nos unimos como coreógrafos, como creadores, teníamos una fuerza y un objetivo muy grande, con mucho empuje. Nos costaba muchísimo hacer nuestras cosas porque no teníamos ningún apoyo económico y tampoco había demasiados espacios para hacer un circuito de presentaciones. Entonces inventábamos nuestros teatros, como fue Cemento (un lugar relacionado al rock con una movida más under) o Prix D'Ami. Fuimos armando el camino".

También puede pensarse que la manera que tuvieron de nombrarse como grupo, el término *descueve* -que importó Ana Frenkel luego de vivir en Chile un tiempo y que se usa para decir que algo es maravilloso- expresa el deseo de buscar otras formas para la danza. A través de un cuerpo muy entrenado, y con todo el impulso de la inquietud juvenil, se asomaron fuera del ambiente dancístico para “intentar salir de la cueva de los límites que conocían bastante bien” (Durán, 1998). O para destaparse, iniciarse, emerger de la oscuridad y llenar salas que anteriormente solo eran colmadas por actividades vinculadas a la música o cuyo público estaba compuesto por personas provenientes de otras esferas del arte, como dan cuenta algunas notas de la época: “El Descueve inauguró un nuevo espacio teatral: Prix D’Ami, un lugar hasta ahora destinado a grupos musicales” (Página 12, 1993), o “En el ICI se repartían número desde dos horas antes de que empezara la función y en cuanto las puertas se abrieron, se produjo una avalancha de más de trescientos jóvenes—cantidad que jamás logró reunir una convocatoria literaria- que buscaban adonde ubicarse en el achicado salón.” (Wagner, 1992).

Pensamos que para reconstruir su recorrido, podemos comenzar en las zonas limítrofes de la danza independiente y los espacios periféricos del *under*, en los momentos en los que el grupo comenzaba a crear y a proponer una mirada diferente sobre el cuerpo, hacia la construcción de una poética particular que los identificaría como compañía y les daría la visibilidad y centralidad que obtuvieron con el reconocimiento de la comunidad de la danza a nivel nacional e internacional (por medio de premios, invitación a festivales, giras, prensa, etc.)

Recorridos hacia una (des)definición

La forma de creación de *El Descueve* es destacada en los artículos que analizan sus trabajos, y defendida por los integrantes, como una manera de sumar posibilidades y perspectivas creativas. “Todos tenemos la libertad de dirigir un proyecto que nos estimula. Uno o dos deciden dirigirlo por una afinidad con el tema o un deseo personal. Creamos a partir de las improvisaciones y opinamos acerca de lo que estamos inventado”, dice Ana Frenkel (Freira, 2004). La rotación en los roles potenció sus creaciones otorgando variables en los despliegues escénicos. Contar con la dirección rotativa como un lugar externo que unificaba los aportes y a la vez iba variando de acuerdo a las obras, fue una propuesta democrática en la creación, cuya labor era definida como “una suma de individualidades” (Fontana, 1993).

Siendo la danza contemporánea argentina un ámbito aún tan ligado a las corrientes europeas y norteamericanas, y siguiendo ese vínculo con la danza espectacular occidental, no nos resulta extraño encontrar elementos en común con la *Judson Dance Theater*, grupo que marcó una ruptura en la danza en EEUU en la década del '60. Algunos mecanismos que comparten son el intercambio de roles en creación y dirección, el uso que hicieron de espacios alternativos (más allá de las diferencias en los espacios elegidos y sus motivos), y la introducción de acciones cotidianas como correr, empujarse, comer, escupir. Cuestiones que allí tensionaron las definiciones en la danza en su momento. Como analiza Banes refiriéndose a ese momento

“el problema de definir la danza, para los primeros coreógrafos posmodernos estaba relacionado con su indagación sobre el tiempo, el espacio y el cuerpo, pero se extendían más allá, abarcando las demás artes y sosteniendo proposiciones con respecto a la naturaleza de la danza. Juegos, deportes, competencias, los simples actos de caminar o correr, los gestos involucrados en tocar música o hacer una lectura, e incluso la acción mental del lenguaje fueron presentados como danza.” (Banes, 1987).

Aunque acá esas tensiones no estaban en cuestión de la misma manera. Durante esa década del '60 se creó en Buenos Aires el Instituto Di Tella, “centro de diseminación e investigación de ideas de avanzada, con un ambiente genuinamente plural” que además contribuyó a “la formación de varias generaciones de artistas, profesionales y académicos de destacada actuación nacional e internacional como Marta Minujín, León Ferrari, Antonio Berni, Antonio Seguí, entre otros” (www.utdt.edu), y donde debutó la bailarina

vanguardista Iris Scaccheri, discípula de las coreógrafas expresionistas alemanas Dore Hoyer y Mary Wigman .

Más allá de los propios intentos de definirse (o no) de *El Descueve* que, en algún momento se declaró influenciado por el expresionismo alemán y sugería “como alemanes no somos, expresionismo argentino” (Suplemento joven, Clarín.1991), o de ser nombrados en la línea estética de la danza-teatro, el grupo siempre rescató su procedencia de la danza aunque “nuestro inspirador no es la danza sino el cuerpo y su lenguaje”, como afirma Mayra Bonard (Durán, 1998).

En el recorrido de su producción artística, se observa un tránsito desde el lenguaje más puro del movimiento que hay en las primeras obras, hacia la puesta en escena de propuestas que juegan con otras expresiones artísticas como la música, el teatro, el audiovisual o el cabaret. Elementos de la danza expresionista alemana son reconfigurados en la construcción estética de *El Descueve*, donde el cuerpo es su principal instrumento de creación. Lo notorio en sus propuestas es cómo manejan sus posibilidades físicas y expresivas, su capacidad de ser y representar.

› **Obras y contexto a través de la mirada periodística**

Criatura (1990), la primera obra que crean como grupo, se presenta en un festival en Colombia. Esta carta de presentación en el exterior es la primera parada de un mapa que dibujarán tanto por dentro como por fuera de los límites nacionales. A esta le seguirán *La fortuna* (1991), *Corazones maduros* (1993), *Período Villa-Villa* junto a *De la Guarda* (1995), *Todos contentos* (1998), *Hermosura* (2000) y *Patito feo* (2004).

En todas sus creaciones está presente la música como un integrante más y siempre hubo en ellas una potencia física casi extrema en su experimentación corporal. El alto entrenamiento del grupo incluía varias técnicas de danza contemporánea que utilizan el contacto, los saltos, las caídas y *rolidos*, y otras prácticas somáticas como el yoga o las artes marciales. A nivel expresivo, predominan distintos grados de erotismo y de violencia, con el espíritu salvaje de los movimientos primarios, aunque de una manera que cada vez fue más estilizada.

Estas formas de creación se desarrollan en paralelo a una realidad político social agobiante cuya violencia se expresó en el empobrecimiento de la población y la obscenidad con que se ‘vedetizaba’ la política de la mano de la pizza y el champán.

En sus primeras creaciones como grupo, *Criatura* de 1990 y *La fortuna* de 1991, no sólo lo que prevalece es el movimiento y su potencialidad expresiva en relación con la energía, el tiempo y las direcciones en el espacio, sino que en ambas, aparece el cuerpo femenino desnudo totalmente desprovisto de erotismo y sensualidad. La desnudez vacía de humanidad de estos cuerpos se carga de violencia cuando observamos que están perdidos como ciegos que desvarían, se acurrucan totalmente desprotegidos o son manipulados

por otros. Los rostros son inexpresivos y parecen carentes de vida. Todo sucede como por ósmosis. A la vez, el deseo hacia el otro nunca felizmente concretado –perseguido o congelado en un beso- se intercala con corridas, golpes y empujones. Lo que les da a las piezas cierto desasosiego.

Respecto a estas primeras obras (*Criatura y La fortuna*), Marta Bruno escribe en el diario La voz del interior de Córdoba, en 1992

“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.”

De esta manera, la periodista da cuenta de las expresiones plasmadas en estas obras del grupo al mismo tiempo de vincularlas con cierta situación que se vivía en el país. Y si bien no habla específicamente de violencia, sí declara un nivel de densidad y conflicto. La danza sucede en su contexto.

Pensemos que entre 1991 y 1993, bajo el mandato presidencial de Carlos Menem, se produce el atentado a la embajada de Israel, avanza las privatizaciones en el país, incluyendo YPF, Gas del Estado, Obras Sanitarias y el sistema jubilatorio. Mientras continúa el espectáculo de la corrupción y la ‘vedetización’ de la política. Recordemos la exhibición de Menem corriendo a 150 kilómetros por hora desde Buenos Aires hasta Pinamar, en una Ferrari que le han regalado.

En la creación siguiente, *Corazones maduros* (1993), los cuerpos en contacto de los intérpretes muestran niveles de agresión y violencia al mismo tiempo que una especie de necesidad de permanecer juntos. La búsqueda del fruto deseado se escapa en unas naranjas arrojadas con enojo y desesperación. Aunque no aparece el cuerpo en su desnudez total como en otras obras del grupo, la sensualidad de las caricias está tan presente como los empujones y golpes que se propician. Una crónica próxima al estreno opinaba: “*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” (Suplemento Cultura, Página 12, 1993)

Respecto a la obra, la periodista Cecilia Hopkins relataba en una nota publicada en el diario Página 12 en 1994, que

“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.”

Nuevamente cierto nivel de violencia que manifiesta la obra queda estrechamente vinculado a la realidad existente en el país.

La siguiente producción propia es *Todos contentos*, del año 1998. En la obra, una serie de escenas intercalan momentos de danza con pequeñas situaciones cotidianas llevadas al extremo, como tomar una

sopa, hachar un tronco, tirar platos contra una pared o saltar de una mesa. Se observa la manipulación corporal en algunas secuencias y puede verse un cuerpo desnudo casi desprovisto de todo erotismo, que aparece y desaparece en la iluminación tenue de un fósforo, o se agarra fuertemente del tronco que es hachado por el hombre, constituyendo uno de los actos violentos de la propuesta.

Otro cuerpo femenino sin ropa interior vestido con una pollera, le pone la sensualidad animal que aporta su dosis en la obra con la imagen de una especie de chancha en celo que se refriega por suelos y paredes. Un erotismo potente que también puede violentar al espectador al mostrarle una imagen inesperada que lo interpela. Esta escena introduce un tipo de sensualidad salvaje que aparecerá estilizada en *Hermosura* (2000) y *Patito feo* (2004), las últimas producciones de la compañía que suceden en otro momento histórico.

En un análisis de *Todos contentos* y *Hermosura*, Adriana Carrión (2012) apunta que en *El Descueve* “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”.

En estos años, la pérdida progresiva de la infraestructura industrial de la Argentina y el pavoroso aumento del desempleo comienzan a desencadenar la crisis que culminó con el estallido de 2001. Los cuerpos de los intérpretes están atravesados por lo social aunque no pretendan una creación política consciente.

Con la llegada del nuevo siglo crean *Hermosura* y *Patito feo*. En ambas son convocados dos actores masculinos que equilibran en cuestión de géneros, las piezas. *Hermosura* se presenta en clave de musical con la misma dinámica propia del grupo. Las escenas no guardan un hilo conductor salvo por la temática del erotismo y la seducción en distintas facetas (de evasión, encuentro, seducción, desencuentro, celos). La danza enérgica grupal y el contacto corporal están presentes, y la violencia se manifiesta en las situaciones de empujones, golpes y caídas, a nivel corporal, acompañadas de manipulaciones perversas desde lo verbal. La sensualidad salvaje de la obra anterior se potencia en esta puesta.

Algo similar sucede con *Patito feo*, donde nuevamente el clima sensual sobrevuela las distintas escenas si bien esta propuesta no es musical por lo que la atmósfera es menos “alegre” que en la anterior. El cuerpo casi completamente desnudo de las mujeres juega con el erotismo en un movimiento de ocultamiento y destape. La violencia es ejercida sobre el cuerpo femenino en una situación de fantasía sexual bastante explícita o en algunas manipulaciones en las que son arrojadas y empujadas en medio de un paisaje onírico de danza.

> **A modo de cierre**

En todas las obras, la potencia y el vértigo de los cuerpos danzantes mantiene alerta al espectador. Esa fuerza que en las primeras piezas era canalizada hacia el movimiento puro en escenarios desprovistos de elementos, fue repartiéndose en situaciones más teatrales donde el texto comenzó a aparecer tanto en forma de canción como en monólogos o diálogos. Sin embargo, siempre estuvo presente un grado de violencia, incluso despreocupado, desprovisto de intención o ignorante del dolor que podría causar en el otro.

Esa intensidad sensual y violenta del grupo es la que impacta en las presentaciones que tienen en el exterior. También expresa, de alguna manera, el contexto en el que los intérpretes están insertos. Desde la falta de apoyo a la danza y a la cultura, hasta el vaciamiento del Estado y la *espectacularización* de la política que se instaura con el neoliberalismo en el poder.

Posteriormente al estallido del 2001, *El Descueve* produjo una sola obra más como grupo (*Patito feo*, 2004) y luego se desarticuló, estallando también en los recorridos propios que cada integrante desarrolló de manera individual. Su crecimiento fue a la vera de una sociedad que fue resquebrajándose bajo la macropolítica neoliberal. Sin embargo, su potencia creativa explotó en esos años como una forma de resistencia cultural.

Será porque, como dice Ma. Silvina Persino (2005)

“...frente a la adversidad, hay una actitud resiliente de regreso al convivio, en el teatro que es encuentro de presencias, formador de subjetividades alternativas, lugar de resistencia a las nuevas condiciones culturales (desterritorialización, desaturización, homogeneización globalizante, etc.)”

Será que como seres humanos necesitamos transitar a través del cuerpo poético y metafórico del arte escénico, aquello callado, soterrado, no posible de ser verbalizado ni canalizado a través de otras vías de expresión. Será que la potencia afectiva del encuentro es lo que nos sostiene y mantiene de pie frente a las perversiones del sistema en el que vivimos.

El Descueve transforma la realidad agobiante en una danza potente y sensual, salvaje, violenta, erótica, aumentando aquello que es cómica mueca cotidiana con el lente de la escena, para que el ojo del público se vea a sí mismo.

Bibliografía

BANES, Sally.

1987 *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Wesleyan University Press, Connecticut. Traducción: María Pía Gigena. Revisión: Cadús, María Eugenia y Clavín, Ayelén. Argentina.-

BOURDIEU, Pierre.

1994 *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action Éditions du Seuil*, París. (Tr. Thomas Kauf, Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción, Barcelona: Anagrama 1997).

BOURDIEU, Pierre.

1967 "Campo intelectual y proyecto creador", Jean Pouillon y otros (ed), *Problemas del estructuralismo*, México: Siglo XXI, p. 135. 13.

BRUNO, Marta.

1992 "Contundente lenguaje de hoy", en el diario *La voz del interior*, Córdoba.

CALZÓN FLORES, Natalia (comp.)

2009 25 años del Rojas. Buenos Aires: Libros del Rojas

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, N° 15, julio 2012.-

DUBATTI, Jorge.

2002 (coord.), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura. Micropoéticas I*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 2002b

2010 "El teatro argentino en la postdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad" en *RACO*, Revistes Catalanes Amb Accés Obert. (<http://www.raco.cat/index.php/arrabal/article/viewFile/229319/327858>)

2014 *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.-

2016 Teatro matriz, teatro liminal. Estudios de filosofía del teatro y poética comparada. Buenos Aires: Atuel.-

DURÁN, Ana,

1998 "En busca de la ruptura de límites", en *Trespuntos*, Buenos Aires.

FONTANA, Juan Carlos,

1993 "El Descueve se presentará en Londres", *Revista La maga*, Buenos Aires.-

FREIRA, Silvina,

2004 "Somos más irónicos que burlones", *Página 12*, Buenos Aires.

GONZÁLEZ, Malala.

2015 *La organización negra*. Buenos Aires: Interzona.

HALL, Stuart y DU GAY Paul (comps.)

1996 *Questions of Cultural Identity*. London: Sage (Trad. Horacio Pons Cuestiones de identidad cultural, Buenos Aires: Amorrortu, 2003)

HOPKINS, Cecilia. Mayo

1994. "La última de El Descueve. Pez fuera del agua", *Página 12*, Buenos Aires.

I.B.

1993 "Latidos de videoclips en la noche de Prix D'Ami", suplemento Cultura, *Página 12*.

ISSE MOYANO, Marcelo

2010 *La danza contemporánea argentina cuenta su historia. Historias de vida*, Buenos Aires: IUNA.

LUCENA, Daniela. 2012 "Teatro de guerrilla: La Organización Negra durante los años de la posdictadura argentina" en *Cuadernos de H Ideas*, vol. 6, nº 6, diciembre 2012.-

MANNING, Susan.

2006 *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*. University of Minnesota Press. USA. Trad. Susana Tambutti. UBA.-

PAVIS, Patrice

1996 *Análisis de los espectáculos*

PERSINO, Ma. Silvina

"Contra la corriente: Teatro en Buenos Aires, invierno 2004" en *Latin American Theatre Review*. Vol. 38, Nº 2: Spring 2005 (<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1504/1479>)

SAGASETA, Julia Elena

2003 "Expandiendo los límites: sobre formas de relación de performance y teatro" en, *Escena y realidad*, Osvaldo Pellettieri comp.-

TAFFONI, Carolina.

2001 *Revista Escenario, Diario La Capital*, Córdoba.

TAMBUTTI, Susana.

2012 Fichas de Cátedra. Teoría General de la Danza. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.-

WAGNER, Sylvina, *Revista La Maga*, 5/8/92.

"Bailar para vivir. El Descueve, danza contemporánea o casi", Suplemento Joven del diario Clarín, Noviembre de 1991.-

I.B. "Latidos de videoclips en la noche de Prix D'Ami", en suplemento Cultura del diario *Página 12*, Agosto de 1993

http://www.clarin.com/extrashow/teatro/EI_descueve-Carlos_Casella-Ana_Frenkel-Mayra_Monard-Maria_Ucedo-Gabriela_Barberio_0_1440456355.html (Consultado el 21/8/16)

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/13-36805-2015-09-30.html>

<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=artis&id=90>

http://www.utdt.edu/ver_contenido.php?id_contenido=1454&id_item_menu=3065

<http://www.raco.cat/index.php/arrabal/article/viewFile/229319/327858>