

La danza teatral de *El Descueve*.

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: danza argentina-danza-teatro –poéticas del movimiento-historia de la danza

> **Resumen**

El trabajo propone la observación de los elementos escénicos de la puesta de *Todos contentos* para desarrollar un análisis de la poética del grupo desde la perspectiva de la danza-teatro. El mismo se hará a partir de un recorrido por las declaraciones de los artistas y de la crítica que recibió la obra en ese momento. Para ello, haremos un breve análisis histórico de la definición ‘danza-teatro’ teniendo en cuenta la complejidad que plantean los términos que la conforman.

> **Presentación**

En abril de 1998, *El Descueve* estrena su cuarta obra, *Todos contentos*, en el Centro Cultural Recoleta. Para la creación de esta propuesta los intérpretes buscan el asesoramiento teatral de la maestra y directora Nora Moseinco, quien se encarga de la dirección actuarial. Esta puesta se diferencia de las anteriores porque construye escenas con una dramaturgia pensada desde un nuevo lugar que desborda el despliegue del puro movimiento de la danza, algo que se destacaba en las dos primeras obras del grupo (*Criatura* y *La fortuna*) y que, si bien empieza a cambiar en la propuesta siguiente (*Corazones maduros*), es recién en *Todos contentos* que se asienta para marcar otro rumbo en su estética.

Para desplegar su imaginario en esta nueva creación recurren a una escenografía que incluye un suelo de tierra, un poste, una mesa, una heladera, sillas, platos; además del diseño de luces (Gonzalo Córdoba) y la banda sonora (Diego Vainer) pensadas como parte de la dramaturgia, como en las otras obras citadas.

> **Todos contentos**

La puesta de *Todos contentos* se compone de una serie de cuadros que no tienen relación entre sí más que por una alusión temática general a la que el público puede llegar una vez terminada la obra y que dependerá, en última instancia, de la interpretación de cada quien. Las escenas desarrolladas parten de diversas situaciones cotidianas, lugares comunes en donde el espectador puede verse identificado. Entre

ellas, se observa al inicio, a todo el grupo sentado a la mesa cenando una sopa mientras conversa trivialidades. En otras, una mujer saboreando un helado, un hombre hachando un poste o un grupo de mujeres arrojando platos de loza contra las paredes y el suelo. La danza está presente de manera explícita en momentos intercalados que aportan a la dinámica de algunas situaciones más teatrales. Pero también está implícita allí donde el cuerpo expresa a través de su movimiento aunque el planteo de la escena sea más concreto. Por ejemplo, en una situación en la que se ve a una mujer parada sobre una mesa y un hombre que le grita “Volá, saltá, confiá” mientras la anima a saltar y arrojarse a sus brazos, y a la vez, progresivamente se aleja. O en otro momento, en el que vemos a una mujer que está sentada y atada a una silla de la que se libera para arrastrarse y restregarse por el suelo, emitiendo sonidos como si fuera una chancha en celo, sacudiendo sus caderas y mostrando su sexo al descubierto.

Estas escenas se plantean en la dinámica de extrapolación del mundo cotidiano, algo que, como dijimos, forma parte de la poética del grupo en la experimentación con el movimiento y la potencia que utiliza. Pero esta vez la interpenetración con elementos teatrales les permite construir un relato que, aunque no presenta una historia lineal, como afirmamos más arriba, sí esboza un posible eje temático crítico alrededor de la mujer en relación a cuestiones como el erotismo, la seducción, la sexualidad, la pareja, el hogar, el culto al cuerpo. Debates que sobresalen debido a la mayoría femenina en el propio grupo, también resaltada en el afiche de difusión de la obra que sufrió cierta censura porque buscaban una imagen que “transmitiera la energía femenina y el resultado fue la foto de una vagina” como relata en una nota Cecilia Szperling (1999).

Podríamos decir que, con esta obra, *El Descueve* se sumerge de lleno en ese ámbito complejo denominado danza-teatro. Un binomio difícil pero que parece servir para caracterizar o, al menos, reflexionar sobre algunas propuestas. Como bien expresa Beatriz Lábate (2006)

Creo evidente, aunque no por eso menos necesario reconocer que hablar de teatro-danza nos instala en un terreno ambiguo donde reina la confusión. Las afirmaciones y los pensamientos son tantos y tan extremos que podríamos decir que van, desde los que sostienen que hablar de teatro-danza constituye un ejercicio inútil, casi diríamos ingenuo, hasta los que marcan y definen límites muy claros, tanto como para poder señalar lo que queda dentro de ese conflictivo dúo de palabras y lo que se excluye... (2006:5)

Una denominación que ayuda a orientar al receptor respecto de aquellas obras que se analizan, porque el imaginario en relación a la danza (sin la inclusión de su par “teatro”) excluye, en la recepción, elementos que el investigador necesita resaltar en su análisis. En este caso, nos referimos a la creación de las escenas a través de la utilización de otros recursos que, se suponen, van por fuera de lo reconocible como coreografía de danza.

Vale una aclaración. Hoy en día, quizás estas propuestas de danza que se exhiben por terrenos supuestamente distintos a los considerados propios están más incorporadas en la recepción por parte del

público. Ya hace algunos años se pueden presenciar en festivales o encuentros de danza, obras donde los intérpretes ‘no bailan’ sino que, por ejemplo, ‘disertan’ o realizan ‘conferencias performáticas’, cuestión que trae al presente la necesidad o no del uso de términos como danza-teatro.

De todas maneras, es interesante poder reflexionar sobre esta perspectiva en función de lo que en ese momento del estreno de *Todos contentos* era nombrado como danza teatral, y lo que algunos pensadores se preguntan al respecto.

Zayas de Lima, por ejemplo, también considera que hay tensiones en el binomio y se refiere a “la polémica que desata el término, tal vez por la falta de una definición precisa, tanto en los propios creadores como en los críticos de danza y teatro” a la vez que introduce otra cuestión al preguntarse sobre la validez o la insuficiencia de aquellos conceptos de procedencia europea para el estudio de las particularidades de la producción local. (1997:393)

Danza-teatro/ Tanztheater / Ausdruckstanz

La palabra ‘danza-teatro’ o ‘Tanztheater’ se remite a nivel histórico a la danza expresionista alemana o ‘Ausdruckstanz’ de principios del Siglo XX. Por primera vez fue utilizado por quien puede ser considerado el teórico más importante de la danza expresionista alemana: Rudolf Von Laban. Este coreógrafo y maestro trabajó en un sistema de notación conocido como *Labanotation*, sistema que evolucionó desde la danza hacia un método de registro de todos los movimientos del cuerpo.

Posteriormente, la danza-teatro es vinculada a las producciones de Pina Bausch, prestigiosa coreógrafa alemana que a partir de los años setenta “hace un giro desde lo puramente coreográfico hacia un teatro de movimiento y palabra” (Blanco, 2002:108).

Como dice Ignacio González, “hablar de danza-teatro es también hablar de un término cuya traducción manifiesta sus tensiones [Tanztheater]”. Estas tensiones se pueden observar en las críticas periodísticas o en las declaraciones a los medios por parte de los propios creadores. Por eso, parece ser que el mismo término proporcionado es el que nos ubica en ese terreno ambiguo, entre un rechazo al encasillamiento y la necesidad pragmática del uso (2017:96).

Para pensar históricamente el ‘Tanztheater’ alemán, González propone seguir las genealogías dancísticas y teatrales que convergen en la figura de Pina Bausch como paradigma de ese ‘nuevo género’, artista que impacta en el grupo *El Descueve* como en tantos otros.

En la Argentina es también durante la década de 1970 que la danza-teatro suena con fuerza. En el año 1977 llega Pina Bausch al país a presentarse en el Teatro Municipal General San Martín al frente de la Compañía del Teatro de Danzas de Wuppertal. Zayas de Lima señala al respecto que “si bien fue considerada como uno de los acontecimientos artísticos más importantes del año, despertó fuertes polémicas entre el público amante de la danza y entre los propios bailarines y críticos”. Esto se produjo

según la autora debido a que se trataba de una propuesta que sobrepasaba el “campo dancístico tradicional y se internaba en ámbitos que se consideraban hasta entonces como propios de lo dramático o de lo pantomímico” (1997:384).

Zayas de Lima señala a su vez que a nivel nacional también había producciones que excedían lo que sería ese campo de danza tradicional. “Al menos dos coreógrafas ya habían incursionado en el teatro-danza en la década de 1960; me refiero a Ana Itelman y Susana Zimmerman” (1997:385). Ambas poseían características propias aunque reconocían los aportes de creadores extranjeros.

Es decir que los artistas que crean, aunque no intenten emular una determinada estética, tampoco pueden estar ajenos a las contaminaciones e influencias que son inevitables. Quizás también porque hay poéticas que circulan por caminos invisibles, que ‘están en el aire’, y son los artistas quienes las materializan.

La cuestión es que Pina Bausch resultó una influencia tanto para la danza como para el teatro.

En cuanto al término, Susana Zimmerman (2007) también intenta aclarar cuestiones. Desde su perspectiva, la danza-teatro (o Teatro-Danza, como ella lo denomina):

Tiene que ver con la emoción, pero no con largar emoción histérica, catártica, psicodramática, sino con la emoción con contenido, con temática. Todo esto puesto en el cuerpo, en el espacio, en un texto que puede ir variando...Si no hay tema, no hay contenido. No hay contenido expresivo ni compromiso con algo. Por tanto no hay Teatro-Danza. Debe haber unidad de aquellos elementos para que podamos hablar de Teatro-Danza. (2007:48)

Una aclaración que no despeja el camino porque la interpretación de lo que sería una emoción con contenido temático, por ejemplo, quedaría por cuenta de la recepción. Quizás se podría pensar, como expresa Ignacio González que “en términos de contenido, la danza-teatro no cuenta una historia, sino cosas”, o que la danza-teatro “lleva la vida cotidiana —el cuerpo en tanto objeto de inscripciones de prácticas sociales, culturales, históricas— a la danza.” (2017: 106)

Es decir, volvemos al mismo lugar de indefinición que nos lleva a plantearnos algunas preguntas: ¿quién define qué es danza-teatro? ¿Qué utilidad tiene esa definición? ¿Es una necesidad de nombrarse de los artistas? Y si se trata de una necesidad del ámbito de la investigación escénica, ¿qué otros términos podrían ser útiles para pensar una obra?

Pero sigamos por ahora con la ‘danza-teatro’.

Cuando se estrena *Todos contentos*, los medios del momento se debatían en relación a la teatralidad de la obra de un grupo de danza. Las críticas de entonces hablaban de “perturbadora ceremonia “en relación al espectáculo (Espinosa, 1998), la nombraban como “obra de danza salvaje”, “espectáculo de danza teatro” (Fontana, 1998), afirmaban que “en Todos contentos, El Descueve profundiza el aspecto teatral” (Durán, 1998), que estaba “en el borde del teatro-danza, de la performance y del teatro-imagen” (Cruz, 1998), que era “un teatro que combina destreza y sensibilidad” de “un grupo de teatro-danza” (Vassallo, 1999), que el espectáculo tenía “más elementos de teatro que de danza, aunque haya fragmentos en que ambos

lenguajes se interpenetran” (Hopkins, 1998); afirmaban que el grupo había “trazado un recorrido propio e inquietante dentro de la danza y el teatro argentinos” (Lagrecia, 1999) o los nombraban como “un grupo de danza-teatro” (Schanton, 1999) o de “danza contemporánea sui géneris” (Falcoff, 1998).

Observamos que la puesta de la obra planteaba a la recepción de prensa la necesidad de nombrar de alguna manera, y podemos ver que no había una denominación que unificara los criterios pero sí se advierte un entramado que da cuenta de una propuesta que excede lo puramente dancístico. Una obra que combina elementos teatrales en su danza y que genera imágenes y sensaciones.

Y esa pregunta acerca de lo que hace el grupo la expresa muy claramente Paola Motto (1999) en un artículo:

Como corresponde a las tradiciones científicas, diversos maestros, bailarines, periodistas y público en general intentaron definir o encasillar a las obras de este grupo de avezados dentro de alguna categoría artística ‘concreta’. Así, hubo quienes opinaron que ‘lo de El Descueve es teatro-danza’, otros que –debido a las situaciones de conflicto que se producen en escena– dijeron que ‘eso sin ninguna duda es teatro’, y no faltó quien afirmara que ‘un espectáculo en el que se expresa tanto con el cuerpo, más allá de que se emitan sonidos y frases, es de danza.

Tal vez, es realmente una necesidad de nombrar que solo debe ser útil para ampliar las posibilidades de pensamiento a la hora del análisis. Cuando aparece una propuesta que expande los límites empuja al investigador a reflexionar sobre aquello que se está esperando. Armando Capalbo (1999) habla sobre la obra como una performance cuya “kinesis múltiple, la búsqueda de redimensionamiento del espacio y la bifurcación del sentido de los ‘personajes’”, hace que se sitúe “en el fascinante ámbito de las nuevas fronteras estéticas.” Y eso es lo que se vuelve una motivación de estudio para los investigadores.

Veamos qué dicen los creadores acerca de su trabajo: “diría que hacemos teatro y no danza porque la danza tiene una connotación bastante aburrida”, afirma Mayra Bonard (Cruz, 2000). O bien: “El Descueve fue incorporando más elementos teatrales. Empezamos a usar la palabra con un fin bien utilitario, desde la acción, desde lo que es necesario” (Entrevista de Propato, S/F). Y también agrega, en otra entrevista: “Creo que nunca fuimos un grupo de danza. Quizás nuestras primeras obras eran más coreográficas pero ya en Corazones maduros empezamos a ir, sin proponérselo, por otro camino. Esta obra continúa ese camino y por eso llamamos a Nora Moseinco para la dirección teatral. De todos modos hay algo en el relato poético que pertenece a la danza”. (Falcoff, 1998:14).

Carlos Casella, por su parte, agrega: “lo que hacemos forma parte de una corriente que es teatro de movimiento, un teatro físico. Se trata de abordar situaciones yendo desde el cuerpo hasta un estado emocional.” (Denoy, 1999)

Al leer esas declaraciones se puede observar, entre los mismos integrantes del grupo, la reflexión acerca de nombrar esas creaciones que no intentan delimitar como algo cerrado. Ellos investigan de acuerdo a motivaciones que rondan alrededor de ideas e imágenes sobre las emociones humanas y los vínculos.

“Nuestro inspirador no es la danza sino el cuerpo y su lenguaje” afirma Mayra y agrega “me interesa mucho más el cine, algunas cosas en el teatro, la música y la plástica” (Durán, 12/1998). En sus creaciones, abordan situaciones que van desde el cuerpo a la emoción e incorporan tanto la palabra como elementos teatrales en función de la acción, de lo que necesitan. Se expresan tomando de los recursos que les son útiles o motivadores para lo que quieren decir. No delimitan su expresión a ningún ámbito pues ellos mismos afirman que beben de la fuente del cine, de la música electrónica, del arte y de la danza en cuanto a espacio privilegiado del cuerpo y el movimiento. “Nos interesa trabajar sobre las sensaciones, las emociones y las pequeñas y grandes locuras de cada ser humano” manifiesta María Ucedo respecto al proceso creativo de *Todos contentos* (Marinelli, 1999).

Ahora, ¿por qué utilizar la perspectiva de la danza-teatro para analizar esta obra? En principio porque esa fue la manera de nombrar a *Todos contentos* y tratamos de dilucidar los motivos al entender a qué se refiere la designación danza-teatro. Y además, porque es una denominación que continúa presente en las reflexiones de investigadores que piensan la danza.

André Lepecki, escritor y curador que investiga la danza y la performance, por ejemplo, delibera acerca de esa danza teatral como una paradoja. En un escrito sobre la dramaturgia en danza, nombra la danza-teatro como un ‘género específico’ en el que se incluye la figura del dramaturgo de danza (cuestión que no vamos a ahondar en este artículo) y se refiere al proceso creativo: “La danza se convierte en danza-teatro cuando el punto de partida para crear una obra deja de ser la técnica, el argumento o el texto, para pasar a ser un determinado campo de heterogeneidades.” (Lepecki, 2011:169)

› **A modo de cierre**

De acuerdo a esta mirada, que se suma a las declaraciones y textos citados, y en relación al punto de partida para la creación que plantea Lepecki, podemos inferir que la propuesta de *Todos contentos* estaría en ese campo difuso de la danza-teatro. Sus creadores parten de un amplio espectro disciplinar para crear, porque las sensaciones e imágenes son la base desde la que emprenden un proceso.

También podríamos especular que los artistas no están pensando en definir taxativamente sus producciones. Los artistas crean y despliegan un mundo que se significa en la confrontación con el espectador, con la mirada del otro, y es allí donde los investigadores estamos ubicados y desde donde parte el desarrollo de nuestros análisis.

La necesidad de definir y compartimentar las disciplinas es parte de una perspectiva cartesiana que divide el mundo en especificidades separadas en busca de cierta objetividad imposible. Una forma de aprehender la realidad y construir alineada a un paradigma que está cambiando.

Por eso considero que, tal vez, la mejor posición a la hora del análisis, sea permanecer abiertos a la complejidad de las experiencias y vivenciar las obras en su capacidad potenciadora, en su vínculo con el contexto, en las preguntas que se generan en la expectación, para desde allí pensar y pensarnos, pues la mirada de quien investiga está incluida en el objeto investigado.

Quizás podemos buscar -o inventar, por qué no- otros conceptos que puedan dar cuenta, de manera más enriquecedora, de esa complejidad entramada en el objeto artístico y también de los avances que se plantean en las investigaciones.

Todo con el objetivo de ahondar y difundir la posibilidad de crecimiento humano que habilita la dimensión artística.

Porque cabría pensar: ¿para qué existe el arte?

Bibliografía

- Blanco, Susana (2002) "La danza-teatro de Adriana Barenstein en la renovación teatral de los ochenta" en Micropoéticas I. (Jorge Dubatti Coordinador). El nuevo teatro de Buenos Aires en la post dictadura 1983-2011 Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. CCC
- Capalbo, Armando. 1999. El menú 69 teatro, Buenos Aires, febrero de 1999.
- Cruz, Alejandro. 1998. "El Descueve al ataque" en La nación Espectáculos, sección 4, página 3, Buenos Aires, 19 de diciembre de 1998.
- 2000. "El riesgo me hace vibrar" en La Nación Espectáculos, Buenos Aires, 17 de febrero de 2000.
- Denoy, Marina. 1999. La nación Revista, Sección Persona, Buenos Aires, 21 de febrero de 1999.
- Durán, Ana. 1998. "Una rica mezcla de imágenes surrealistas" en Veá más, zona crítica, Buenos Aires, 31 de mayo de 1998.
- 1998 "Esto es un Descueve. En busca de la ruptura de límites" en Trespuntos, Buenos Aires, 16 de diciembre de 1998
- Espinosa, Patricia. 1998. "Perturbadora ceremonia de El Descueve" en Ámbito financiero, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1998.
- Falcoff, Laura. 1998. "Danza contemporánea sui generis" en Clarín Espectáculos, Buenos Aires, 2 de mayo de 1998, pág. 14.
- Fontana, Juan Carlos. 1998. "Animalidad y rigor dramático" en La Prensa, Buenos Aires, 2 de mayo de 1998
- González, Ignacio (2017) "La liminalidad en la danza-teatro. Reflexiones a partir de las obras de transición de Pina Bausch" en Poéticas de liminalidad en el teatro / 1a ed., (Jorge Dubatti, Paula Ansaldo, María Fukelman... [et al.]- comp.)Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, (Lima: Servicios Uribe).
- Hopkins, Cecilia. 1998. "La alegría no es solo brasileña" en Página 12, Sección Espectáculos, Buenos Aires, 2 de mayo de 1998
- Labate, Beatriz (2006) "Teatro-danza. Los pensamientos y sus prácticas" en Revista Cuadernos de Picadero N° 10. Septiembre. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro
- Lagreca, Hernán. 1999. "Popus" en Los Inrockuptibles, Buenos Aires, enero de 1999
- Lepecki, André (2011) "No estamos listos para el dramaturgo": Algunas notas sobre la dramaturgia de la danza (Traducción: María Roig)
- Marinelli, Diego. 1999. "Espacio de provocación" en La Nación Revista, Buenos Aires, 23 de abril de 1999.
- Motto, Paola. 1999. "Imágenes paganas" Revista Veá más, Buenos Aires, 12 de febrero de 1999.
- Propato, Cecilia. "Mayra, mujer chancha", entrevista, Buenos Aires, S/F.
- Schanton, Pablo. 1999. "El teatro no fue hecho para aburrir" en Clarín, Suplemento Si, 12 de febrero de 1999.
- Szperling, Cecilia. 1999. "Pequeña subversión de los objetos cotidianos" en Clarín, Buenos Aires 24 de enero de 1999.
- Vassallo, Pablo. 1999. "Un teatro que combina destreza y sensibilidad" en B.A.E. Buenos Aires Económico, Buenos Aires, 11 de enero de 1999.

Zayas de Lima, Perla (1997) *El Teatro y Su Mundo: Estudios Sobre Teatro Iberoamericano y Argentino* Osvaldo Pellettieri.- "El teatro musical en la Argentina: El teatro danza" Buenos Aires: Galerna.

Zimmermann, Susana (2007) *Cantos y exploraciones. Camino de Teatro-Danza.*- Buenos Aires: Balletin Dance

Diker, G., Terigi, F. (1997). *La formación de maestros y profesores: hoja de ruta.* Buenos Aires, Paidós.

Meirieu, P. (1995). *La pédagogie entre le dire et le faire.* París, Esf.

Poggi, M. (2008). "De problemas a temas en la agenda de políticas educativas". En Tenti Fanfani, E. (compilador), *Nuevos temas en la agenda de política educativa.* Buenos Aires, Siglo XXI.