

Danza liminal en el grupo El Descueve

SEGURA, Dulcinea / Área de danza y movimiento IEA-UBA - dulceduldul@hotmail.com

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

» *Palabras claves: El Descueve - danza liminal- movimiento- communitas- complejidad*

> **Resumen**

Al trabajar en relación al cuerpo de la danza escénica observamos que, en sus gestos, sus movimientos, su quietud y su relación con el espacio y el tiempo, hay un espesor de significación. Podemos pensar cada pieza coreográfica como un entramado psicofísico y social desplegado en la composición, un conjunto de saberes corporales y de elecciones posicionadas en la escena, en diálogo con el contexto cultural y político del momento histórico en el que acontece. El cuerpo permite simbolizar lo que evade la clausura verbal, por eso la danza es un arte que se mueve en zonas fronterizas que la exceden y la constituyen. Proponemos, entonces, el concepto de danza liminal para abordar creaciones coreográficas en las que los límites disciplinares son borrosos.

> **Danza liminal**

Siguiendo a Patricia Aschieri (2016), podemos observar que la palabra liminal ha recibido múltiples definiciones y es utilizada en campos muy diversos. Etimológicamente deriva de la palabra latina limen, que significa ‘umbral’. “Lo liminal o liminar (del latín limināris) hace referencia a una zona de pasaje, a una puerta de entrada, al origen de una zona de ambigüedad en la que algo deja de ser lo que era, para potencialmente poder transformarse en otra cosa. Convoca lo lindante, lo fronterizo, lo que pareciera continuo pero que no lo es”. De esta manera, liminalidad puede referir a zonas o estados de ambigüedad donde las definiciones permanecen abiertas, por lo que resulta un término fértil para pensar propuestas de danza escénica que no pueden ser nombradas taxonómicamente.

Como expresa el antropólogo Víctor Turner, de cuyas investigaciones proviene su uso, “los atributos de la liminalidad o de las personae liminales (‘gentes de umbral’), son necesariamente ambiguos, ya que esta condición y estas personas eluden o se escapan del sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultural”(1988:102). Como dijimos, el cuerpo que danza simboliza y, de esta manera, evade significaciones cerradas. En escena, la persona que baila es presencia

física y, al mismo tiempo, es signo de algo que está ausente. El cuerpo natural-social del intérprete convive junto al cuerpo poético (Dubatti, 2008).

En esos umbrales se encuentra la producción artística de El Descueve: un grupo de danza que se forma en la década de 1990 en la ciudad de Buenos Aires. Lo integran Mayra Bonard, Carlos Casella, Ana Frenkel, María Ucedo y Gabriela Barberio, jóvenes formados en distintas técnicas de danza contemporánea, improvisación y artes marciales que, además, tienen contacto con la multiplicidad de actividades del under porteño de los años '80 y '90, y están relacionados con el ambiente de la música electrónica y el rock, cuestiones que los acercan a otros espacios por fuera del circuito teatral habitual. Estas características se vinculan con el desarrollo de una poética propia que inicialmente parte de la danza, para luego incorporar elementos de otras disciplinas artísticas.

Si hacemos un recorrido desde Criatura, su primera obra, estrenada en un festival en Colombia en 1990, hasta Patito feo, la última creación en 2004, podemos observar que el grupo desarrolla una gestualidad que se corre de lo habitualmente conocido como danza para generar interrogantes sobre la denominación de su producción, cuestión que puede pensarse alineada con los inicios de la danza contemporánea en EEUU, durante la década del '60, momento en que la danza traspasa las fronteras que la separaban de las otras disciplinas artísticas, e inicia un cambio en el que se cuestiona su definición. Por eso, nos parece pertinente transformar el postulado del investigador Jorge Dubatti, cuando propone que los “fenómenos de liminalidad son aquellos que nos llevan a preguntarnos: ¿es esto teatro?”(2017:22), para decir lo mismo respecto a la producción de El Descueve: ¿es esto danza?, y poder recurrir así a otras herramientas epistemológicas para analizar su obra.

› **Las obras**

En el camino del grupo vemos que, incluso en las primeras producciones donde la danza se presenta libre de elementos que no sean el cuerpo en movimiento, hay una gestualidad expresiva que desborda lo coreográfico, que tiene que ver con la incorporación de acciones cotidianas como correr, rodar, empujarse, etc.. Además, en varias de sus obras se incluyen objetos: baldes, naranjas, mesas, sillas, platos, sillones, una lustradora, una heladera, un poste, un hacha. Una serie de elementos con los que proponen diversas situaciones teatrales en las que lxs bailarinxs actúan e interpretan personajes, con rasgos que sobrepasan el ‘puro movimiento’ de la danza.

En estas escenas teatrales se plantea una dinámica de extrapolación del mundo cotidiano: se construyen espacios reconocibles (o familiares), como pueden ser una cocina o un comedor, pero se introducen circunstancias extraordinarias que otorgan un carácter de extrañeza a la situación. Podemos nombrar algunas a modo de ejemplo: En Criatura, cuando Ana Frenkel camina desnuda en medio de lxs demás

integrantes que la esquivan; en *La fortuna* cuando el grupo se desplaza en fila y se empuja, o cuando dos de los integrantes manipulan desde las costillas a dos de las mujeres con el torso desnudo; en *Corazones maduros*, cuando Mayra Bonard muere y escupe naranjas sentada a la mesa, o cuando Ana camina por encima de los cuerpos del resto del grupo; en *Todos contentos*, cuando Carlos Casella introduce a María Ucedo dentro de una heladera, o cuando Mayra que se arrastra por el suelo sin ropa interior, gruñendo como un animal, o cuando todas las mujeres arrojan platos de loza contra paredes y techos, o en la escena en la que Carlos hacha un tronco donde está trepada María desnuda; también en *Hermosura*, cuando María tira un caramelo y el resto del grupo se abalanza al suelo, etc.

A medida que el grupo desarrolla su poética, las propuestas se acercan al estilo de los espectáculos de variedades, con el despliegue de cuadros musicales, teatrales y de danza. Números que se inician con la escena final de la obra *Todos contentos*, en la que Carlos Casella canta una canción, con el cuerpo literalmente cubierto de lamparitas.

Estos recursos, en los que la utilización de objetos y la representación de situaciones teatrales, les permiten esbozar ciertos ejes temáticos críticos alrededor de cuestiones como el erotismo, la seducción, la sexualidad, la pareja, el hogar, o el culto al cuerpo (atravesados por ciertas dosis de violencia), forman parte de la poética del grupo. Una poética denominada por la crítica, en la línea de la danza teatro.

Danza teatro

Si nos remitimos a la recepción del momento, vemos que su producción es nombrada generalmente como danza teatro en afirmaciones tales como: “La danza teatro es la línea de filiación del grupo El Descueve” (Zunino, 1992), o “El grupo de danza teatro estrena su nuevo espectáculo” (CM, 1993), y también cuando expresan que, “El Descueve es considerado hoy uno de los grupos más representativos de las nuevas tendencias teatrales en la Argentina, específicamente en la línea estética del teatro-danza” (Dubatti, 1993). O al señalar: “El espectáculo tiene muchos más elementos de teatro que de danza, aunque haya fragmentos en que ambos lenguajes se interpenetran” (Hopkins, 1998).

Podríamos decir que El Descueve se sumerge en ese ámbito complejo denominado danza-teatro, un binomio difícil que ha servido para reflexionar sobre algunas propuestas y para orientar al espectador respecto de aquellas obras de danza donde no sólo ‘se baila’.

En ese sentido, señalamos que el uso del binomio ‘danza teatro’ (Tanztheater), se remite a nivel histórico a la danza expresionista alemana (Ausdruckstanz) de principios del Siglo XX. Un estilo que posteriormente es vinculado 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, año 2002:108), además de ser una creadora que impacta en El Descueve, como en tantos otros artistas escénicos.

A partir de las críticas periodísticas, podemos afirmar que las propuestas escénicas del grupo plantean a la recepción la necesidad de nombrar de alguna manera obras cuyo entramado da cuenta de un exceso, de algo que trasciende lo dancístico y donde sus mismos integrantes juegan con la terminología que los define. Mayra Bonard afirma: “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” (Propato, S/F). Y Carlos Casella 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). Como vemos, el límite entre disciplinas es permeable para los propios creadorxs. Cuestión que vislumbra Armando Capalbo (1999) cuando se refiere a 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.”

En cuanto a la estética del grupo en sí, y la relación con estas definiciones, Paola Motto (1999) expresa muy claramente en un artículo que,

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’.

Dicho esto, podemos especular que la búsqueda por definir una propuesta, puede deberse realmente a una necesidad de nombrar que solo tiene que ser útil para ampliar las posibilidades de pensamiento a la hora del análisis. Cuando aparece una propuesta artística que expande los límites, tiene que servir para empujar a lxs investigadorxs a reflexionar sobre aquello que se está expectando.

› ***Liminalidad y complejidad***

Consideramos que la multiplicidad de perspectivas para abordar el espesor del cuerpo escénico nos sitúa en un campo complejo donde solamente allí ubicadxs podemos habilitar un pensamiento que nos enriquezca a hacedorxs e investigadorxs. En ese sentido, considero la liminalidad en consonancia con el paradigma de la complejidad propuesto por Edgar Morin (2003).

Podemos decir que aquello que es complejo recupera, por una parte, al mundo empírico, la incertidumbre, la incapacidad de lograr la certeza, de formular una ley, de concebir un orden absoluto. Y recupera, por otra parte, algo relacionado con la lógica, es decir, con la incapacidad de evitar contradicciones. (2003:99)

Morin introduce tres principios para ayudar a pensar el concepto de complejidad: el principio dialógico, el de recursividad organizacional y el hologramático. El primero permite mantener la dualidad en el seno de

la unidad. Asocia dos términos a la vez complementarios y antagonistas (y en este sentido podemos pensar la danza liminal como una danza que asocia distintas propuestas en una sola y compleja). El segundo plantea que los productos y los efectos son, al mismo tiempo, causas y productores, y lo ejemplifica en términos sociales al referirse al individuo “los individuos producen la sociedad que produce a los individuos. Somos, a la vez, productos y productores” (2003:107). La idea recursiva juega con la complejidad al centro de la creación artística: los creadores de una danza liminal habitan zonas de liminalidad porque la sociedad, que es compleja y liminal (pese a sus estructuras) los produce. Y el tercer principio tiene que ver con la relación entre el todo y la parte: “en un holograma físico, el menor punto de la imagen del holograma contiene la casi totalidad de la información del objeto representado” (2003:107), con lo que Morin plantea un enriquecimiento del conocimiento de las partes por el todo y el todo por las partes.

Diluir las tensiones entre los términos danza y teatro utilizados para categorizar aquellas propuestas donde el límite disciplinar es borroso, y referirnos desde la perspectiva de la liminalidad, nos permite abordar la producción del grupo en tanto creación de cruce multidisciplinar y complejo.

En las obras de El Descueve, podemos pensar la liminalidad de varias maneras: en tanto sus creaciones presentan cruces de lenguajes o disciplinas, por un lado; en tanto los movimientos utilizados en las coreografías conjugan arte y vida, por otro; y además, como espacio ritual. En las obras de El Descueve se combinan la danza, el teatro, la plástica, el cine y la música en vivo, para crear una serie de situaciones que son atravesadas por un tema y apuntan a generar una atmósfera, o alguna sensación particular. Al mismo tiempo, si observamos las acciones de la vida cotidiana que los intérpretes utilizan en las escenas, podemos pensar lo liminal también como esa zona donde se difuminan los límites que separan arte y vida, como propone Dieguez (2009).

La danza tiene un carácter litúrgico que la ubica en una zona de pasaje, donde el protagonismo se aloja en la potencia del conjunto de los cuerpos en escena, en aquello que está presente sin ser nombrado, en la simbolización de aspectos inconscientes y sociales, en la posibilidad de integración psicofísica que produce el movimiento. En ese sentido, se acerca al concepto de *communitas* planteado por Víctor Turner (1988). El antropólogo propone una división en la composición de las sociedades, entre la estructura social y la *communitas*, siendo esta última la que corresponde al momento y al espacio social en el que las leyes jerárquicas de la estructura se difuminan hasta desaparecer. La *communitas* surge de la idea que existe un vínculo entre los miembros de la sociedad en donde todos somos iguales. Edith Turner, quien lo desarrolla posteriormente, caracteriza la *communitas* con términos como alegría, empatía, interconexión liberadora, como si se refiriera a una práctica, “una forma de placer de un grupo humano que comparte experiencias comunes en las que se abolen temporalmente las distancias y las jerarquías así como las estructuras de la vida cotidiana” (Pérez Royo, 2019: 126).

Tal como sucede con el poder de sublimación que tiene el arte, crear una obra de danza desde el movimiento compartido permite afirmar el sentido de pertenencia grupal al reconectar comunitariamente desde los cuerpos, las emociones, los pensamientos. En las obras, se genera un espacio de liberación desjerarquizado en el que lxs intérpretes despliegan un mundo por fuera de aquellas normativas sociales que hacen a la convivencia ordenada de un grupo humano, se abre esa zona de *communitas*, que bien podría actuar como válvula de escape de las tensiones sociales, individuales o colectivas, al posibilitar sublimar, a intérpretes y espectadorxs, las tensiones del contexto que se atraviesa. Son momentos de descarga catártica que generan un espacio ritual compartido durante el convivio de la danza, bajo la mirada atenta de quien observa como público.

Como expresa Ileana Dieguez (2009), al desarrollar el concepto de Turner, “la *communitas* representa una modalidad de interacción social opuesta a la de estructura, en su temporalidad y transitoriedad, donde las relaciones entre iguales se dan espontáneamente”.

Concluimos que toda la producción artística de El Descueve puede abordarse como una producción de danza liminal, porque es una danza que funciona como intersección de diferentes disciplinas, que juega con el movimiento en tanto arte de la danza y como acción cotidiana de la vida, y que constituye un espacio ritual donde participan lxs intérpretes y el público. Danza liminal es un concepto que permite condensar la complejidad de la propuesta escénica bajo una definición que incluye distintas prácticas sin ponerlas en oposición, invitándonos a movernos en el paradigma de lo complejo, porque todos los cuerpos que danzan simbolizan algo que los desborda, actúan “desde el exceso, porque siempre dice algo más” (Vallejos, 2019).

A través de los cuerpos danzantes en escena se produce un ritual en el que el entramado humano cultural, histórico, político y social, se expresa simbólicamente, sin clausurar un sentido unívoco. Además de permitirnos la reflexión, la crítica y el desarrollo del conocimiento, desde los saberes complejos de los cuerpos.

Bibliografía

- Aschieri, P. (2016). "Presentación Área de Investigaciones en Artes Liminales", IAE – UBA. Documento en línea: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/%C3%A1rea-de-investigaciones-en-artes-liminales> Fecha de último acceso: 15/12/20
- Blanco, Susana (2002) "La danza-teatro de Adriana Barenstein en la renovación teatral de los ochenta". En Dubatti, J. (Coordinador), *Micropoéticas I. 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.
- CM. (1993) "Corazones en danza". En Clarín, Buenos Aires, 23 de julio de 1993.
- Denoy, Marina. (1999). En La Nación Revista, Sección Persona, Buenos Aires, 21 de febrero de 1999.
- Dieguez Caballero, Ileana. (2007). *Escenarios liminales. teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2008) *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (comp.) (2017) *Poéticas de liminalidad en el teatro / 1a ed.*, Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, (Lima: Servicios Uribe).
- _____ (1993). "El Descueve vuelve renovado". En El Cronista, 23 de julio de 1993.
- Hopkins, Cecilia. (1998). "La alegría no es solo brasileña". En Página 12, 2 de mayo de 1998.
- Morin, Edgar. (2003). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: gedisa
- Motto, Paola. (1999). "imágenes paganas". En Revista Vea Más, Buenos Aires, 12 de febrero de 1999.
- Pérez Royo, Victoria (2019). "Corporalidades disidentes en la celebración". En Hang, B. y Muñoz, A. (comp.) *El tiempo es lo único que tenemos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Propato, Cecilia. (s/f) "Mayra, mujer chancha", Entrevista, Buenos Aires.
- Turner, Víctor w. (1988). *El proceso ritual*. Madrid: Taurus.
- Vallejos, Juan Ignacio (2019). "La ética proteica de la danza y su liminalidad". En Actas de las I Jornadas de Arte y Liminalidad, IAE-FFYL.
- Zunino, Pablo. (1992) "Dos miradas sobre el amor en La Movida 6". En La Nación Espectáculos, 27 de mayo de 1992.