

# La violencia como dispositivo escénico en las obras de El Descueve

SEGURA, Dulcinea / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo - dulceduldul@hotmail.com

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

» Palabras claves: danza – cuerpo- dispositivo coreográfico - violencia- política

## » **Resumen**

Este artículo se pregunta por el uso de la violencia como dispositivo escénico en las obras de danza del grupo El Descueve y su relación con el contexto. A partir de una comprensión del cuerpo como un devenir en relación, se analizan de manera general las acciones físicas de las coreografías y la repercusión que las mismas tuvieron en la crítica y la prensa especializada de la época; todo en vinculación con el contexto sociopolítico del período.

## » **Presentación**

“El cuerpo es el ancla, lo único que puede darle certeza al sujeto”, dice Le Breton (1995). Es el territorio del yo, del despliegue de la propia subjetividad. El cuerpo es un espacio personal interrelacional que disputa sentido. Por un lado, es “soporte del individuo y frontera de su relación con el mundo y, por otro, se percibe como algo disociado del hombre, según el modelo privilegiado de la máquina, en tanto producto de procesos de socialización-enseñanza-disciplinamiento”, en palabras de la antropóloga Celis Banegas (2007). El cuerpo está entramado en un contexto que lo atraviesa y del que no puede desprenderse, porque vive en relación dialéctica con la sociedad y la cultura a la que pertenece. Podemos pensar al cuerpo como un devenir, un territorio múltiple y diverso que está en permanente construcción y que al bailar establece relaciones con el contexto desde el gesto y el movimiento, es decir, es un devenir en situación, cuyo saber se pone en juego en la escena. Al bailar, el cuerpo elige, se posiciona e interpela al espectador desde su estar en el mundo a través de una organización determinada del espacio y del tiempo, una estructura que podríamos llamar dispositivo coreográfico.

Siguiendo a Foucault, el filósofo italiano Giorgio Agamben define al dispositivo como “todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos.”(2011:258)

La coreografía es un dispositivo que propone un discurso sobre el mundo a través de ese 'conjunto de prácticas y mecanismos' que son propios de la composición y que están atravesados por mandatos y sujeciones, encarnados en los intérpretes. Esos mecanismos están inscriptos en y forman parte del dispositivo coreográfico. Allí se plantea, como expresa Foucault, una relación de fuerzas que sostienen tipos de saber a la vez que son sostenidas por ellos.

Cada danza mantiene una relación dialéctica con su creador en tanto es modelada por la mirada creativa de un sujeto condicionado por sus gestos, su técnica de formación, su pertenencia social: por la historia sociocultural que porta. Y a la vez, la coreografía es un dispositivo que modela, sujeta y determina al intérprete.

Nos preguntamos entonces si la violencia que se observa en las obras de El Descueve puede interpretarse como un dispositivo coreográfico general en la producción del grupo.

El Descueve fue una compañía de danza independiente conformada oficialmente en 1990 con el deseo de traer algo nuevo a la danza a partir de un movimiento que pudiera proyectar sensaciones y emociones muy primarias (Falcoff, 1993). Desde el retorno de la democracia el grupo venía experimentando en relación a la música y la performance de la escena independiente de la ciudad, vinculándose con grupos como La organización negra cuyas performances tomaron la calle como escenario teatral y participando en lugares que surgieron en ese momento como una manera de reapropiarse de los espacios públicos, antes vedados por la dictadura.

En ese sentido, María Ucedo, una de las intérpretes, expresa lo siguiente en una entrevista en el año 2015:

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. (Prieto, 2015)

Entendemos que en la escena de la post dictadura (Dubatti, 2011) había necesidad de expresar y dar cauce a la violencia ejercida en los cuerpos durante los años represivos. La violencia de las persecuciones y la tortura, de las desapariciones, la violencia del silencio, del "algo habrán hecho", del sometimiento social, de las prohibiciones, de la censura. Una violencia ejercida en los colegios y en las calles, que se ensañaba especialmente con la juventud, fuera militante o no. Una violencia que sostenemos que el cuerpo retiene y acumula, que es reprimida y que puede estallar en manifestaciones públicas y masivas como el fútbol, o sublimarse a través del arte (sea cine, pintura, música, teatro y danza). Coincidimos con Maralia Reca cuando expresa que

...los movimientos del cuerpo hacen visible aquello que los sujetos sienten, y también los sentimientos reprimidos y no expresados, por ello, el cuerpo es esculpido y formado por acciones, reacciones e interacciones. Así, la manera de moverse de un sujeto refiere a una

amalgama de herencias y experiencias al ser miembro de una familia, de un medioambiente y de una sociedad. (2011)

A nivel político y social, la década de 1990 en la que se conforma el grupo, está marcada por un cambio de rumbo en Argentina con la asunción de Carlos Menem como presidente. Son años signados por el avance destructivo del neoliberalismo en el país, que produce uno de los mayores vaciamientos del Estado en democracia. Época en la que se privatizan YPF, Gas del Estado, Obras Sanitarias y el sistema jubilatorio. Se destruyen miles de puestos de trabajo, lo que produce no sólo el empobrecimiento de la población, sino también la ruptura de lazos sociales.

Miles de familias se quedan sin futuro mirando cómo la política se transforma en una especie de vedette televisiva. Mientas tanto la construcción política y militante se quiebra, la población descrece del poder político transformador de la democracia y la juventud pierde la esperanza respecto al futuro. Son los resabios cercanos de la dictadura, una postdictadura fresca que aún filtra represión y violencia institucional del sistema, en todos los ámbitos, y que así llegan al interior de las creaciones contemporáneas de ese momento. El arte, como vía de sublimación, puede comunicar simbólicamente situaciones sociales conflictivas que posibilitan la reflexión crítica.

En un contexto histórico tan abrumador, El Descueve compone piezas que van al choque desde una estética inquietante.

### › ***El relato de la prensa***

En la escena porteña de los años 1990, los medios que cubrieron las presentaciones de las obras de El Descueve, los destacan como un grupo con una impronta propia: "El Descueve traza nuevos caminos dentro de la danza contemporánea basándose en el movimiento de los cuerpos y esfumando los límites establecidos entre otras disciplinas artísticas." (1991) También observan en su trabajo corporal una vinculación fuerte con las emociones, tal como lo expresa el comentario a continuación: "los jóvenes de El Descueve logran romper con las convencionales prevenciones en torno al cuerpo humano, trabajan el contacto (línea dancística que busca el piso) y ensamblan estrechamente lo físico con lo emocional." (Bruno, 1992). Son obras en las que el cuerpo de lxs intérpretes se expone generando en el público sensaciones abrumadoras.



La fortuna (1991)

Siguiendo a Franko, que afirma que “la danza puede absorber y retener los efectos del poder político, así como resistir, en el mismo gesto, esos efectos que parece incorporar”, creemos que las obras del grupo manifiestan un nivel de violencia por momentos extraña y solapada, que no hace sino confrontar al espectador con los restos vivos de un tiempo violento cercano. Como dice Franko, esto es lo que hace de la danza “una potente forma expresión política que puede codificar tanto las normas como su desviación” (2019:207),

La historia se escribe con la memoria que anida en el cuerpo social e individual, y el arte es un reservorio que guarda en las obras esa memoria, aunque la distancia del tiempo pueda permitir diferentes lecturas.

Si observamos los gestos y movimientos corporales de lxs intérpretes, podemos ver en las obras acciones físicas en las que los cuerpos se arrojan, saltan, se empujan, se golpean o amenazan dañarse, gritan, gimen, se pellizcan, se muerden, se escupen. Esas acciones, que pueden pensarse potentes escénicamente, también son operaciones que se ejercen sobre el cuerpo del otrx de manera violenta al manipular un cuerpo que parece una marioneta, al empujarse en una corrida, al meter la mano en la boca del otrx.

Respecto a la repercusión en el público, observamos que los medios de comunicación que cubren las propuestas, también señalan la violencia como algo que causa impacto.

La prensa especializada de la época destaca el riesgo que suscitan las acciones de los cuerpos en las obras como esa “manera de representar la violencia en escena [que] siempre genera una ilusión de caos, de desborde y de gran riesgo físico” (Espinosa, 2001). Se refiere a las coreografías como danzas con “movimientos de integración o de expulsión, de violencia o de afecto” (Soto, 1993). También habla sobre los bailarines señalando que se mueven “como si fueran de goma. Saltan, ruedan, se entrelazan

produciendo extrañas y armónicas formas. Gritan, se ríen, lloran, expresan pena, ira, alegría, hartazgo” (Walger, 1992).



Corazones maduros (1993)

La mayoría de los medios resalta la expresividad de los cuerpos así como el nivel de plasticidad y entrenamiento, pero también alude a la violencia en escena. Incluso en relación a las primeras obras del grupo (Criatura y La fortuna), una nota de un diario de Córdoba da cuenta de las expresiones que los jóvenes intérpretes transmiten en estas obras como algo carente de disfrute mientras, al mismo tiempo, las vincula con el contexto social:

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)

Si continuamos observando las opiniones de la crítica, encontramos una crónica próxima al estreno de Corazones maduros (1993), obra siguiente, que señala la violencia que se representa en las coreografías del grupo al afirmar: “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.”

Son observaciones que resaltan la perspectiva en función de la recepción de la obra, en tanto lugar de la expectación.



Corazones maduros (1993)

Respecto a esa misma pieza escénica, la periodista Cecilia Hopkins hace referencia a la ‘agresión’ en una nota publicada en el diario Página 12 que relata:

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. (Hopkins, 1994)

La lectura interpretativa de la periodista remarca ese nivel de violencia manifiesta en la obra, a la vez que la vincula con la realidad existente en el país. El contexto social se filtra al interior de las creaciones y en el grupo se instaura como un dispositivo de violencia.

En un análisis de las obras siguientes, Todos contentos y Hermosura, se apunta que en El Descueve el cuerpo en movimiento “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” (Carrión, 2012).

Por otro lado, en las escenas de desnudos de las obras, también hay un mecanismo de violencia. En algunas sucede porque al aparecer el desnudo se produce un contraste en el que no hay ni sensualidad ni erotismo, ya porque la desnudez figura como la exposición y vulnerabilidad de una sola persona, en medio de las demás que están vestidas, que la ignoran o la manipulan, pero que no construyen del desnudo una escena afectiva, o porque lo explícito de la desnudez produce un choque incómodo en el espectador que no lo esperaba; pero también sucede cuando surgen escenas eróticas que son atravesadas por el abuso o la asimetría en el vínculo de los cuerpos. Si hay atisbos de humor, siempre están en relación a la burla, a exponer algo con sorna, a generar una risa sobre el otrx, no con el otrx. Es decir que lo que esa desnudez

manifiesta es algo crudo, de impacto, cercano a lo pulsional (como en el caso de "la chancha"). Como si hubiera un intento por despegar al espectador de la butaca y mantenerlo alerta.

Es decir que las formas de relacionarse de los cuerpos en escena, la desnudez expuesta, la ignorancia sobre un intérprete por parte de los demás, la manipulación del cuerpo del otrx, que parecen propuestos como una forma de distanciamiento del otrx, de los sentimientos del otrx, también son una manera de ejercer violencia.

Con este relevamiento de notas periodísticas queremos enfatizar que la violencia en las obras del grupo no es un detalle menor.

### › **Reflexión posible**

Por todo lo dicho es que nos preguntamos acerca de la procedencia de esta violencia ejercida en el cuerpo y pensamos si, además del avance de la política neoliberal en un momento de esperanza de cambios profundos como fue la vuelta a la democracia, no será acaso que la realidad terrorífica de los años de dictadura hizo mella en los cuerpos sujetándolos a un mecanismo represivo que terminó introyectado, junto a la violencia producida en la población debido a la destrucción del lazo social.

El cuerpo disciplinado de la danza, que se desborda hacia el propio límite arriesgándose al golpe, queda sujeto por ese poder que a la vez lo subyuga y en el que se configura un mecanismo que consideramos que puede ser propio del dispositivo coreográfico del grupo.



Todos contentos (1998)

En este sentido, pensamos que la violencia como dispositivo podría dar cuenta de la coreografía como una práctica cuyos cuerpos ponen en tensión el contexto y todos los conflictos de la realidad político social

que atravesó la década de 1990, en escena. Y esto puede suceder más allá del nivel de conciencia de lxs intérpretes en relación al mecanismo.

Retomando las palabras de Franko respecto a la danza, podemos observar cómo es factible que los efectos del poder político sean incorporados a la vez que resistidos en un mismo gesto. El cuerpo sujeto en un mecanismo de violencia escénica que funciona como un *modus operandi*, puede estar hablando, como dijimos antes, de la violencia institucional corporeizada.

La relación entre los individuos y el elemento histórico, manifestado como el conjunto de instituciones, procesos de subjetivación y reglas, en cuyo seno las relaciones de poder se concretan, nos habla de una puja de fuerzas. Son las que se manifiestan al interior del dispositivo coreográfico que a la vez actúan como espejo social de los efectos violentos de sujeción por parte de otros dispositivos históricos y económicos de alienación.

En esos años, la pérdida progresiva de la infraestructura industrial de la Argentina y el pavoroso aumento del desempleo comienzan a desencadenar la crisis que culminará con el estallido de 2001, momento en el que los cuerpos se lanzarían a bailar en la coreografía de las calles o en la búsqueda de otros rumbos más allá de las fronteras nacionales.



## Bibliografía

- Agamben, G. (2011). "¿Qué es un dispositivo?". En *Sociológica*, año 26, número 73, pp. 249-264, mayo-agosto de 2011.
- Bruno, Marta, (1992). "Contundente lenguaje de hoy". En *La voz del interior*, Córdoba, Argentina.
- Calzón Flores, Natalia (comp.), (2009) *25 años del Rojas*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Carión, Adriana M. (2012). "El Descueve: el cuerpo sin límites como clave para la interpretación teatral". En revista *Telón de Fondo*, N° 15, Julio de 2012.
- Celis Banegas, Patricia, (2007) "Mapas y territorios corporales: recorridos en torno a la antropología del cuerpo". En *Oficios Terrestres*, no. 19 Pag. 202-211.
- Espinosa, Patricia (2011). "Urbanos y primitivos". En *Funámbulos*, Año 4 N°13, diciembre/ febrero 2001.
- Falcoff, Laura (1993) "Corazones viajeros". En *Suplemento espectáculos de Clarín*, Buenos Aires, 4 de junio de 1993.
- Franko, Mark (2019). *Danzar el modernismo/Actuar la política*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- 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.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Prieto, Carolina (2015). "Danza › El Descueve cumple veinticinco años y lo celebra con un nuevo espectáculo, Cero". En *Suplemento Cultura y Espectáculos, Diario Página 12*, 30 de septiembre de 2015. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/13-36805-2015-09-30.html> (Consulta 22/11/2021).
- Reca, M. (2011) *Tortura y trauma. Danza/movimiento terapia en la reconstrucción del mundo de sobrevivientes de tortura por causas políticas*. Editorial Biblos. Tesis.
- Soto, Máximo (1993). "El Descueve trajo un soplo de energía con su espectáculo". En *Ámbito financiero*, Buenos Aires, 2 de agosto de 1993.
- Walger, Sylvina (1992). "Sucedió en el barrio". En *La maga*, Buenos Aires, 5 de agosto de 1992.