

Las temporalidades de la violencia en Corazones maduros

SEGURA, Dulcinea / Área de Danza y Artes del Movimiento del Instituto de Artes del Espectáculo (FFYL-UBA) – dulceduldul@hotmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Danza –Temporalidad - Violencia – El Descueve - Memoria

» Resumen

A partir de entender las piezas coreográficas como memorias físicas del contexto político social del que forman parte, desarrollamos un análisis de las acciones corporales que realizan los intérpretes de El Descueve en la obra Corazones maduros y su duración temporal, preguntándonos por el vínculo que mantiene ese accionar violento con el contexto en el que fue realizada la obra.

» Presentación

La danza compone en el tiempo, lo crea, lo acelera, lo dilata, lo detiene. El cuerpo que danza es una marca en el tiempo de la que a veces queda alguna huella, como un recuerdo del movimiento que hubo allí. Por eso, nos interesa pensar las creaciones coreográficas también como huellas, como memorias físicas, marcas corporales de un momento que dialogan con el contexto político social del que forman parte. A partir de esa idea, nos propusimos analizar las acciones corporales que realizan los intérpretes en la obra Corazones maduros preguntándonos por el vínculo que mantiene la temporalidad del movimiento -es decir, la duración y velocidad de su ejecución- con la violencia que se observa en sus gestos, y las relaciones que puedan existir con el contexto en el que fue realizada la obra, a partir de la recepción que tuvo la misma en los medios.

» El Descueve

El Descueve fue un grupo que impactó en la escena porteña desde su creación en 1990. Sus obras tuvieron una gran repercusión en los medios y en el ámbito teatral a partir de la potencia, el nivel técnico y la expresividad que desplegaban. Adolescentes durante la dictadura y contagiados de la efervescencia cultural del regreso de la democracia, comenzaron a crear atravesados por ese período histórico social.

El sistema de creación que tenían seguía una propuesta colectiva en la que se proponían ideas, imágenes o sensaciones sobre las que se improvisaba, con una dirección que era rotativa en función de lo elegían trabajar. Existen obras dirigidas por Mayra Bonard y María Ucedo, por Carlos Casella o por Ana Frenkel. Las seis coreografías que crearon en sus más de quince años de existencia recorrieron el mundo mostrando distintas maneras de representar las emociones humanas, desde el movimiento puro hasta el cruce interdisciplinario entre danza, teatro y canto.

Corazones maduros, estrenada en 1993, es su tercera pieza. Fue dirigida por Carlos Casella, el único hombre integrante del grupo y tuvo de invitado al bailarín Gustavo Lesgart. Esta propuesta difiere de las dos primeras en las que solamente estaban los cuerpos en movimiento en escena, se realizaban en un espacio despojado y poseían una estética similar. Corazones maduros cambia la dinámica de sus obras porque incorpora una escenografía y arma una estructura con paneles, además de sumar una mesa, una silla, bancos, baldes de agua y un par de kilos de naranjas, en la puesta escénica.

Como expusimos al principio, componer danzas es crear tiempo, pausarlo, ralentizarlo, acelerarlo. Tal como plantea la coreógrafa y filósofa Geisha Fontaine, la danza es una experiencia del tiempo, es “un presente que guarda el cuerpo” (2012). Por eso pensamos la composición coreográfica como una manera de narrarse temporalmente y en un tiempo –valga la redundancia- que permanece condensado en la memoria corporal y que al bailar puede manifestarse a través de diversos procedimientos simbólicos que construyen un relato, una trama.

En esa manera de hacer visible el tiempo humano al narrarse (Ricoeur, 2004), las danzas exploran sus sentidos en el uso específico que le dan a las variables del tiempo, con lo que crean sensaciones, estados, emociones. Al bailar, tal como aventura Fontaine, “...el tiempo deviene tiempo humano en la medida en la que es articulado de manera coreográfica; a su vez, la danza es significativa en la medida en que ella modifica los puntos de referencia de la experiencia temporal” (2012: 274). La danza configura el tiempo de la escena tanto para expresar un sentir sobre la experiencia humana, a la que el cuerpo le otorga su valor, como para generar sentidos.

La experiencia del tiempo en la obra Corazones maduros recorre distintos ritmos. Las escenas articulan procedimientos temporales que se apoyan en la repetición, la duración, la contraposición de velocidades, la aceleración o la lentitud extrema. Observamos, además, que el uso del tiempo que se expresa en las diversas escenas acentúa la violencia que se manifiesta en las acciones corporales de los intérpretes.

Como desarrollamos en un trabajo anterior (Segura, 2017) pensamos a la danza contemporánea argentina en el ámbito de la danza espectacular occidental 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. El investigador Isse Moyano lo expone así:

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.(2010:32)

Estamos de acuerdo con estudiar la danza provista de su contexto porque entendemos que el cuerpo acumula experiencia vivida y expresa desde ese lugar, todo aquello que repercute y aloja en su interior, forma parte de la información externa que lo rodea. Desde nuestra perspectiva, esta puede ser una base de observación de cualquier obra coreográfica para intentar desmenuzar los posibles sentidos que de ella se desprendan.

> **Corazones maduros**



La obra se estrena en 1993, dirigida por Carlos Casella. Difiere de las dos primeras obras anteriores a que en esta puesta se suman una escenografía y una mayor duración temporal general. Por otro lado, se producen algunos sonidos en escena que forman parte de la banda sonora y si bien aún no tienen la elaboración de un texto o una canción, ya constituyen una apertura hacia la palabra que va a aparecer en las siguientes creaciones del grupo.

Corazones maduros sería una especie de bisagra entre las dos primeras y las que siguieron después porque se vislumbran elementos que se van a desarrollar en la etapa siguiente. La obra no propone un relato lineal, pero las escenas plantean distintas acciones que el público puede ir hilvanando de alguna manera en relación a una atmósfera común, que podríamos denominar cargada de violencia. Respecto a sus temáticas, el grupo expresa: “aquello de lo que hablamos no es tan oscuro ni tan incomprensible ni se refiere a cosas tan ajenas a lo cotidiano” (Falcoff, 1993)

En el comienzo de la obra el sonido, y lentamente la luz, dejan ver una masa de cuerpos en movimiento que ruedan sobre un suelo alfombrado. Se trata de tres cuerpos que están vestidos con camisas blancas, una especie de calzoncillos bóxer blancos y medias negras. Ruedan entrelazados como una pelota girando en círculos. Seguidamente aparece otra bola humana formada por otros tres cuerpos vestidos de la misma manera, que también ruedan por el suelo de la sala. El resto de la escena se completa con una mesa cubierta de naranjas y una silla arrimada.

Ambas ruedas humanas giran hasta que se terminan encontrando y entrelazando para mantenerse unidas. Ya en el lugar, todos los cuerpos se enciman y mueven en contacto estrecho, sin desprenderse, pasando uno por encima del otro. En un momento, una de las intérpretes se pone de pie y se acerca a la mesa con las naranjas. La música se detiene pero la bola humana continúa en movimiento con todos los demás unidos. Ella se sienta y toma una naranja que empieza a pelar con calma, para después llevársela a la boca. Entonces la saborea, pero se detiene, parece ser que algo no le gusta porque se la quita de la boca, para dejarla de nuevo apoyada junto a las otras.

Desde ese momento, irá mirando cada fruta como si se tratara de una selección y se llevará una a una las naranjas de la mesa a la boca mordiéndolas y repitiendo la misma operación en un tiempo que va a ir acelerándose progresivamente. Mientras tanto, vemos que la bola humana comienza también a acelerar sus movimientos que serán cada vez más bruscos y fuertes hasta llegar a unos empujones violentos. El ritmo de los cuerpos entrelazados aumenta la velocidad a la par de la intérprete que también empieza a emitir quejidos que serán cada vez más intensos con cada fruta que deja en la mesa. La escena termina con un grito casi desgarrador y un apagón.

El tiempo de esta escena juega con la velocidad que va en sintonía al aumento de los movimientos fuertes y progresivamente agresivos de los empujones que se propician los intérpretes. También se conjugan con el silencio, una quietud sonora que supone una suspensión del tiempo y que genera un efecto violento al contraponer los movimientos veloces de la bola humana con esa quietud que sugiere el silencio. Como si la violencia suspendiera toda temporalidad, y señalara un grado de violencia que sólo puede ser visualizado sin sonido.

La obra continúa con el desarrollo de distintos momentos en los que el tiempo se acelera o se vuelve lento, pausado. En otra escena hay dos mujeres vestidas de traje se pelean por una naranja en el suelo. Al inicio, otra mujer se acerca a la naranja y parece que va a tomarla cuando las otras dos llegan a su lado y le cierran el paso. Una de ellas agarra la naranja y la otra le da una cachetada. De ese puntapié inicial se desarrolla una pelea cuerpo a cuerpo feroz en la que las dos mujeres se pegan, se empujan, se tiran del pelo, se cuelgan una sobre la otra. Esta lucha se produce una primera vez en tiempo real y una segunda vez, en una especie de temporalidad en cámara lenta en la que los movimientos se densifican en el aire y las expresiones violentas deforman los rostros. El tiempo acentúa la carga de agresión de esos golpes, la

duración invita a entrar en el detalle del accionar violento, en la desfiguración de la cara, e incluso anticipar el siguiente golpe.

En otra escena vemos a un hombre y una mujer vestidos de traje, sentados cada uno en un banco. Allí la lentitud de las secuencias tiene que ver con el tiempo real de la acción y la expresión de violencia está dada por la reacción del gesto. La mujer comienza a tocar distintas partes del cuerpo del hombre que reacciona como si le doliera su contacto. Ella continúa apoyando tranquilamente su mano en diferentes lugares, deslizándola y tocando el cuerpo del hombre mientras este grita y se queja cada vez más fuerte. La acción se interrumpe con un grito extenso del intérprete. Aquí, la lentitud puede estar emparentada con la suavidad del hecho de tocar, porque la mujer no pareciera ejercer una presión fuerte, ni se observa intención de golpear; si bien se la ve interesada en continuar con la misma acción, solamente apoya su mano. Sin embargo, la insistencia en tocar aquellas partes que parecieran dolerle al otro también sugiere un nivel de violencia casi perversa, sostenida en el tiempo de la acción.

En el transcurso de las diversas escenas, el tiempo juega un papel en relación a la violencia que parece instituirse como dispositivo coreográfico en esta creación.



La palabra violencia viene del latín *violentia*, cualidad de *violentus* (violento), formado por *vis* que significa fuerza y *olentus*, abundancia. Se refiere al “que actúa con mucha fuerza”.¹ En las obras vemos que esa fuerza está dirigida hacia afuera, sean los demás frutos o personas, muchas veces en función de perseguir algo que no se puede obtener. La naranja aparece como fruto deseado que no satisface o que no es posible de tomar. Y tanto las manos como las bocas, cumplen un papel importante en la construcción de esa violencia. El objeto naranja se quiere llevar a la boca y las manos son quienes lo buscan y quienes lo

¹ <http://etimologias.dechile.net/?violencia>

impiden. Hay un deseo puesto en una fruta que puede hablar de las relaciones humanas como de la represión, el sufrimiento y el dolor.

La Organización Panamericana de la Salud 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) Entre los tipos de violencia que clasifica, existen tres categorías generales: la violencia auto infligida (comportamiento suicida y autolesiones), la violencia interpersonal (violencia familiar, que incluye menores, pareja y ancianos; así como violencia entre personas sin parentesco), y la violencia colectiva (social, política y económica).

En la obra se conjugan la violencia interpersonal y la violencia colectiva, entrelazadas en lo vincular de las acciones que realizan los intérpretes. Las relaciones humanas que el grupo quiere poner en escena son las que viven los jóvenes en una sociedad violenta que atraviesa los difíciles acomodamientos de una post dictadura sangrienta. La represión y la violencia que se vivieron durante los años de la peor dictadura cívico-militar que sufrió el país, aún permanecían latentes. Un duelo social muy difícil de saldar, que se filtra en las obras escénicas en las que los cuerpos crean.

El cuerpo no miente, dicen algunos. El cuerpo somatiza, dicen otros. Lo cierto es que el cuerpo expresa de alguna manera lo que padece.

Estos cuerpos de Corazones maduros se sacuden la violencia absorbida como el jugo de las naranjas que la intérprete escupe en escena.

La prensa dice

Por otro lado y en sintonía con el contexto, observamos que cuando la obra se estrenó, el país estaba atravesando una década marcada por un cambio de rumbo en Argentina con la asunción de Carlos Menem como presidente. La población sobrevivía a la hiper inflación, mientras las leyes de obediencia debida y punto final enturbiaban los festejos democráticos.

Ya entrados en la década de 1990, el avance de la política destructiva del neoliberalismo produjo uno de los mayores vaciamientos del Estado en democracia. Es la época en la que se privatizaron YPF, Gas del Estado, Obras Sanitarias, el sistema jubilatorio, y en la que se destruyeron miles de puestos de trabajo, lo que provocó no sólo el empobrecimiento de la población, sino también la ruptura de los lazos sociales.

Miles de familias se quedaron sin futuro mirando cómo la política se transformaba en una especie de vedette televisiva. En paralelo, se produce la pérdida de credibilidad de la población en el poder político transformador de la democracia y la juventud pierde la esperanza respecto al futuro.

Esos fueron los resabios cercanos de la dictadura, una postdictadura fresca que aún filtraba la represión y violencia institucional del sistema, en todos los ámbitos, incluida la cultura.

En ese contexto histórico tan abrumador, El Descueve compuso Corazones Maduros, pieza que fue al choque desde una estética inquietante y agresiva en ese momento, y la prensa no fue indiferente a esta creación.

Las opiniones de la crítica señalaron los niveles de violencia de la obra y la vincularon con el contexto social del país. En una crónica próxima al estreno se podía leer: “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). Las butacas obligan al espectador teatral a permanecer en silencio y quietud, como observador omnisciente, durante el convivio quizás pudo vivenciar ese mismo silencio que caracterizó a gran parte de la población del país en otros momentos históricos. Frente a la violencia de las escenas, la impotencia de mirar sin accionar tal vez podría generar cierta incomodidad.

Los medios se hacían eco de esos “movimientos de integración o de expulsión, de violencia o de afecto” (Soto, 1993), que sacudían la platea. Si bien, Corazones maduros deja el afecto fuera del corazón de la pieza y otorga un lugar preponderante a las expresiones de violencia.

En línea con esta idea, la periodista Cecilia Hopkins hace referencia a la ‘agresión’ en una nota publicada en el diario Página 12 que relata:

En Corazones maduros, la violencia se impone como tema vertebrador del conjunto de escenas que propone el espectáculo, aun cuando lleven el sello de la estilización. 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)

El arte, como vía de sublimación, puede comunicar simbólicamente situaciones sociales conflictivas que posibilitan la reflexión crítica. Esto lo observa también la periodista que entrevé en las acciones físicas de la pieza coreográfica, elementos vinculantes con el contexto social.

Si observamos los gestos y movimientos corporales de los 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. Esas acciones son operaciones que se ejercen sobre el cuerpo del otro de manera violenta aunque también pueden pensarse potentes escénicamente.

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. Y el uso de los distintos artilugios temporales, una forma de acentuar determinados mecanismos de violencia, de poner la lupa en el ejercicio indiscriminado de la misma.

Los movimientos de los cuerpos puestos en relación en la escena visibilizan las relaciones de poder que se establecen en los vínculos sociales.

Coincidimos con Maralía 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)

Los corazones maduran a fuerza de tiempo. Y el tiempo de estas jóvenes fue violento.



› **Corazones que maduran con violencia**

Los cuerpos en contacto de los intérpretes en la obra nos 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 esas naranjas arrojadas con enojo y desesperación, entremezcladas con los empujones y golpes que se propician.

Corazones maduros es una obra que sintetiza “la imagen de todas las sensaciones primarias del hombre en relación a su corazón” -como aclara Mayra Bonard en una nota (Dubatti, 1993). Sensaciones que dejan sabores amargos que no permiten esbozar una sonrisa, quizás porque es un corazón atravesado por el sufrimiento y la amargura de una época.

Si bien los intérpretes despliegan su técnica, fuerza expresiva y cohesión grupal, lo hacen en un marco de violencia que no puede más que inquietar al público que observa, tal como lo expresa esta crónica:

El virtuosismo de los intérpretes es en otros tramos de la obra lo que se destaca en un primer plano. Los actos de escalar hombros y espaldas, vestirse sin dejar de rodar por la escena o remedar los movimientos espasmódicos del pez fuera del agua son segura fuente de disfrute, aun cuando persisten bajo el clima de inquietud que se mantiene del principio al fin. (Hopkins, 1994)

Por otro lado, como señalamos en un artículo anterior (Segura 2022), la coreografía propone un discurso sobre el mundo a través de un ‘conjunto de prácticas y mecanismos’ que son propios de la composición y que están atravesados por mandatos y sujeciones, encarnados en los intérpretes y sus vínculos. Esos

mecanismos forman parte del 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). En esa estructura de violencia contenida y explosiva, se configura la obra.

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 los intérpretes en relación al mecanismo.

En el dispositivo coreográfico de Corazones maduros, la violencia que se observa puede sacudir no sólo el cuerpo del público. También es probable que se activen el ánimo y el pensamiento al recibir el impacto, intensificado por la lentitud, de los golpes que se dan les intérpretes en la escena, los gestos de gritos y las caras de dolor, así como las expresiones que tienen todos los integrantes al final de la obra, en el que parecen estar con la mirada perdida en la nada. Creemos que la violencia que se manifiesta es por momentos extraña y solapada, pero confronta al espectador con los restos vivos de un tiempo violento cercano.

La relación entre los individuos y el elemento histórico nos habla de una puja de fuerzas. Son estas 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.

Por eso, traemos las palabras de Mark Franko (2019), 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”. Los integrantes de El Descueve pueden haber absorbido la violencia de la represión y es factible que esa incorporación en los mecanismos de violencia de su dispositivo coreográfico funcione como denuncia kinética, como resistencia corporal a toda sumisión represiva. Siguiendo a este autor, esto es lo que hace de la danza “una potente forma expresión política que puede codificar tanto las normas como su desviación” (Pág. 207).

La violencia de Corazones maduros, encarnada en esos cuerpos vestidos de traje que usan el tiempo para detenerse en el hecho como si se tratara de un zoom que aumenta el detalle de lo visto en la imagen, llama la atención sobre las acciones violentas ejercidas por el poder, que continúan circulando como parte de determinadas prácticas institucionales.

Serán otros gestos los que deberán oponerse.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2011) "¿Qué es un dispositivo?", en *Sociológica*, año 26, número 73, pp. 249-264, mayo-agosto de 2011.
- Dubatti, Jorge. (1993) "El Descueve vuelve renovado" en *El Cronista*, Buenos Aires, 26 de julio de 1993.
- Falcoff, Laura (1993) "Corazones viajeros". En *Suplemento espectáculos de Clarín*, Buenos Aires, 4 de junio de 1993
- Fontaine, Geisha (2012) *Las danzas del tiempo*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- 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 del diario Página 12*, Agosto de 1993
- Isse Moyano, Marcelo (2010) *La danza contemporánea argentina cuenta su historia. Historias de vida*, Buenos Aires: IUNA.
- OPS (2002) *Informe mundial sobre la violencia y la salud: resumen*. Washington, D.C., Organización Panamericana de la Salud, Oficina Regional para las Américas de la Organización Mundial de la Salud, 2002
- Reca, M. (2011) *Tortura y trauma. Danza/movimiento terapia en la reconstrucción del mundo de sobrevivientes de tortura por causas políticas*. Editorial Biblos. Tesis.
- Ricœur, Paul (2004) *Tiempo y narración*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Segura, Dulcinea (2017) "El Descueve. Saliendo de la cueva de la danza". En *Actas I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA*.
- _____ (2022) "La violencia como dispositivo escénico en las obras de El Descueve", *Actas de las VI Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" (IAE), Facultad de Filosofía y Letras, UBA*.
- Soto, Máximo. (1993) "El Descueve trajo un soplo de energía con su espectáculo", en *Ámbito financiero*, Buenos Aires, 2 de agosto de 1993