

La chancha, el hacha y el helado: erotismo y violencia en Todos contentos

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: El Descueve – danza-teatro - erotismo – violencia- giro emocional*

» **Resumen**

Con el foco en las relaciones humanas que el grupo de danza *El Descueve* afirmaba indagar en sus creaciones, desmenuzamos tres escenas que nombramos como la "chancha", "el hacha" y "el helado" de la obra *Todos contentos* (1998) en las que observamos que el cuerpo desnudo parcial o totalmente, y su gestualidad, generan cierta tensión debido a la relación que mantienen el erotismo y la violencia en esas escenas.

Tomamos para el análisis la perspectiva teórica de las emociones planteada por Sara Ahmed (2015) entendiendo que las emociones son corporales y que es desde esos cuerpos de la danza que los intérpretes expresan su visión respecto a esas relaciones humanas afirmando un posicionamiento político que podríamos pensar identitario del grupo y en el que la historia reciente hace cuerpo en las relaciones afectivas que proponen. Por otro lado, es a partir de aquello emocionalmente significativo que algunos eventos dejan huella firme en la memoria, que también es corporal. En ese sentido las emociones, el cuerpo y la memoria se entrelazan construyendo una identidad que por otro lado, conformará parte de la historia de la comunidad a la que pertenece.

Finalmente, nos preguntamos si las escenas seleccionadas podrían pensarse como una denuncia inconsciente sobre la obscenidad de la política neoliberal aplicada en el período de representación de la obra.

Cabe la pregunta, para observar las emociones en esta obra, si “este giro emocional supone un capitalismo más humano, de mayor sensibilidad o se trata, una vez más, del apogeo del individualismo y de la cultura del hedonismo” (Arfuch, 2016) en esta época en el que el neoliberalismo se pone en práctica profundizando el autocentramiento del sujeto.

› **Presentación**

El Descueve fue un grupo de danza-teatro que formó parte de la escena independiente de la ciudad de Buenos Aires durante la década de 1990. Sus cinco integrantes eran jóvenes vinculados a la escena más disruptiva de ese momento y cuyas propuestas irrumpieron en el espacio público con el retorno de la democracia en el año 1983, tal es el caso de *La organización negra*, con quienes mantenían contacto en ese momento y con cuyos integrantes colaboraron años después en *De la guarda*.

También estaban relacionados con el ambiente del rock al punto que los músicos Diego Frenkel, vocalista de *La portuaria* y hermano de una de las integrantes, así como Gaby Kerpel de *La organización negra*, o Diego Vainer, realizaron la música para algunas de sus obras.

Por otro lado, las primeras intervenciones de los integrantes del grupo, incluso antes de conformarse como *Descueve* fueron en *Cemento*, punto alternativo del under porteño que existía por fuera del circuito teatral convencional y que fue, en palabras de la investigadora Malala González (2015) “parte de un conjunto de lugares alternativos que emergieron por diferentes barrios de Buenos Aires, principalmente a partir del advenimiento democrático”, que además, tal como señala González “resultaron claves para la manifestación de las nuevas tendencias artísticas –musicales y teatrales– de diferentes grupos emergentes”.

El grupo estaba integrado por Mayra Bonard, Carlos Casella, Ana Frenkel, María Ucedo y Gabriela Barberio, y su formación se nutría de distintas técnicas de danza, artes marciales y Contact Improvisation. Su deseo era hablar sobre las relaciones humanas a partir del cuerpo y su lenguaje, más allá de la disciplina de danza, poder mover al público de su lugar habitual. “Uno es como un político: quiere modificar la realidad de la gente, abriendo lugares sensibles que, por ahí, no tienen en cuenta en su vida”, afirmaba Ana Frenkel en una entrevista (Schanton, 1999)

Consideramos que el cuerpo que danza simboliza y sus metáforas pueden ser significadas de diversas maneras por parte del público, que de esta manera podrá ser tocado en su sensibilidad, tal como expresa Frenkel. La danza y el movimiento del cuerpo evaden significaciones cerradas. En escena, el cuerpo natural-social del intérprete convive junto al cuerpo poético (Dubatti, 2008), y este cuerpo poético propone una kinesis que puede verse reflejada en el cuerpo del espectador a través de la empatía kinestésica, esa resonancia corporal que nos conecta como seres humanos.

Ahora bien, ¿qué pasa con el cuerpo poético y afectivo que se observa en la obra *Todos contentos*? ¿Qué identidad construye el grupo a partir de las escenas que despliegan? ¿Qué memoria tienen esos cuerpos que bailan? Para intentar acercarnos a alguna respuesta vamos a tomar tres momentos de la obra en las que observamos que la tensión se produce por cierta vinculación entre el erotismo y la violencia, que queremos pensar desde una perspectiva emocional.

› **Las escenas**

Todos contentos fue una obra cuya estructura se caracterizó como fragmentada, como “una mezcla de imágenes surrealistas (Durán, 1998), con “escenas concebidas como cuadros autónomos” (Espinosa, 1998). Una especie de viaje que poseía la fragmentación de un videoclip. Algo que incluso el propio grupo afirmaba: “El espectáculo está pensado como un videoclip donde el principio puede no tener nada que ver con el final” (Cruz, 1998).

Esta cuarta creación del grupo sucede en medio de su colaboración con *De la guarda*, con quienes hicieron el espectáculo *Período Villa-villa* que los llevó a viajar a Nueva York para posteriormente formar intérpretes y que la obra quedara funcionando allí.

Para la puesta en escena de *Todos contentos*, las intérpretes tuvieron la mirada dramaturgica de Nora Moisenko y la colaboración de Diego Vainer en música y Gonzalo Córdova en luces, que aportaron a crear la atmósfera cinematográfica de algunas escenas.

Vamos a recorrer los tres momentos elegidos y acompañar la descripción de los mismos con algunos comentarios de periodistas en distintos medios de prensa, para luego ahondar en las emociones violentas y eróticas que observamos se expresan allí.

La obra inicia con una acción en la que el grupo se encuentra sentado a la mesa intercambiando palabras triviales, en un espacio cuyo suelo está cubierto de tierra y en el que también hay una heladera. De repente, esa situación se desarma y queda solamente una intérprete frente al público, sentada en una silla en la que está atada.

Mayra Bonard es quien está sentada con las manos atrás. Mira al público mientras se desata y progresivamente comienza a emitir gruñidos como si encarnara un animal. Desde ese instante, se va a desplazar por el suelo, frotándose contra él y chocándose con las paredes y todo lo que encuentre a su paso. Entre las sacudidas que da, se incorpora en un movimiento y gira mostrando que debajo de la falda no tiene ropa, por lo que queda al descubierto la vagina.

Es la escena que fue conocida como “la chancha” al punto que un medio tituló una entrevista a Bonard como “Mayra, mujer chancha” (Propato, s/f) y que otros medios describieron así: “...una de las muchachas, ahora sola en la escena, comienza a desplazarse con la sensualidad de una animal en celo. Se ha convertido en una chancha” (Espinosa, 1998) o se refieren a su interpretación, también vinculándola con el animal, de esta manera: “la adrenalínica irrupción de Mayra Bonard convertida casi en un ‘cerdo’ que emite sonidos onomatopéyicos y exhibe su primitiva desnudez, posee impacto y riqueza interpretativa” (Fontana, 1998), o con esta descripción de la escena: “una joven mujer avanza paulatinamente en una metamorfosis que la convierte en cerdo, mugriento y desaforado, hostil y exasperante” (Capalbo, 1999).

También en la entrevista que realiza Propato (S/F), la dramaturga hace alusión a la escena en la que describe la corporalidad de Bonard como una “mujer/animal” que “transita un estado de excitación y exacerbación corporal”, mientras la intérprete responde expresando cuál era su intención:

la idea era comunicar algo sexual pero desde un lugar que violentara y encarara al espectador (...). Esta mujer animalizada está muy caliente, pero es una chancha insatisfecha que no sabe para dónde ir, qué buscar, que todo le da lo mismo: la tierra, el palo, la pared, el público. Busca un lugar donde sentir, con quien sentir, pero no lo encuentra. (Propato)

Esas son algunas de las referencias a esta escena que se ubica ni bien comienza la pieza y deja al espectador al borde desde el inicio de la obra, entre un estado de incomodidad y de adrenalina.

La siguiente escena seleccionada es un pequeño cuadro en el que la iluminación se cierne sobre la imagen de la bailarina Ana Frenkel, que está comiendo un helado. El plano cercano que genera la luz le otorga un carácter cinematográfico. Allí simplemente vemos a una mujer saboreando un helado de crema, pero cuya forma cónica y alargada entre el cucurucho y la crema, podríamos decir que alude ‘freudianamente’ a un falo.

Al principio Frenkel no realiza ningún gesto agregado a la acción de comer el helado, chuparlo, pasarle la lengua y meterlo en la boca, y su expresión es bastante seria y hasta distraída, como si estuviera pensando en bueyes perdidos. Pero en un momento comienza a pasarse la crema por la cara, manchándose el rostro como si se frota el helado, que queda desparramado entre la nariz y los costados de la boca con una alusión sexual que parece totalmente deserotizada debido a la inexpresividad de la intérprete, pero que algún periodista supo leer de otra manera como “la insospechadamente erótica degustación de un helado” (Capalbo, 1999)

Finalmente, la escena que denominamos ‘el hacha’ viene vinculada a una situación anterior debido a la participación de los mismos intérpretes. En este cuadro vemos a María Ucedo subida a un poste de madera en el que se aferra mientras Carlos Casella, el único hombre del grupo, pega hachazos en la base con la intención de derribarlo.

Ambos vienen de protagonizar otra escena que sucede casi en la oscuridad total salvo por unos fósforos. Allí las llamas se encienden y apagan iluminando partes de una mujer desnuda (Ucedo) junto a un hombre vestido (Casella) que la ilumina, la mira y la recorre. Un momento íntimo que va de lo amoroso a lo sensual en un vínculo que el público puede identificar como ‘de pareja’, (por su clara alusión heterosexual), y que en la prensa se leyó como la “escena de los enamorados” en la que “juegan a hacer el amor” (Irazábal, 1998).

Pero la escena del hacha, a la que Bonard se refiere como una pareja que “está jugando a la incomunicación” (Propato, s/f), para otras miradas era claramente violenta o al menos, con una carga de agresión que resultaba inquietante. Así Fontana (1998) señala que “el hombre hostiga a una mujer trepada a un poste de madera”, o Capalbo se refiere a “un personaje audazmente encaramado en lo alto de un

poste que se está hachando para ser derribado, [que] incitan a pensar el disgusto y la incomodidad de la experiencia psicosocial en un sentido simbólico” (1999). Palabras que aluden a una escena que muestra claramente niveles de violencia.

› **Las emociones. Violencia y erotismo**

Como expresa Helena López González de Orduña en el prólogo del libro *La política cultural de las emociones*: “Que sabemos cuando sentimos y que este conocimiento está inducido por estructuras sociales es, hay que recordarlo, una de las reivindicaciones del feminismo de los años setenta contenida en el ya célebre lema: "lo personal es político" (Ahmed, 2015: 11). Este señalamiento sirve para afirmar que las emociones son personales y lo personal tiene como hogar el cuerpo, su sentir y su pensar. Por lo tanto, el cuerpo con sus emociones es político en tanto puede movilizar con su expresión y posicionamiento afectivo a otros cuerpos, convocarlos a la acción corporal o a la reflexión, en un contagio colectivo *corpoafectivo*.

La danza de las escenas seleccionadas en esta obra propone unos cuerpos que, en movimiento o quietud aparente, se vinculan con otros cuerpos de maneras en donde la violencia y el erotismo se entrecruzan para generar un lenguaje bastante característico del grupo. La relación que mantienen con el público también propone perspectivas que lo tensionan emocionalmente, desde las imágenes que proyectan hasta la relación con el tiempo, que se acelera o dilata. La danza impulsa a la imaginación alerta porque genera mundos simbólicos del desborde.

Queremos proponer la violencia y el erotismo como espectros en los que se pueden incluir o agrupar distintas emociones por fuera de cualquier intento de catalogarlas. Así podemos pensar emociones violentas en la que puede incluirse el enojo, la bronca, o la vergüenza, en tanto estas emociones pueden generar violencia en las personas. En ese sentido, el erotismo es una emoción violenta, o como expresa Bataille (1988) al respecto: “es la aprobación de la vida hasta en la muerte”.

En la escena titulada “la chancha”, Bonard reflexiona en los términos de erotismo y violencia que ponen en juego las pulsiones como aquello que es reorganizado por lo social al referirse al personaje que interpreta de esta manera: “El papel que hago es de alguien muy desculturalizado, que está al margen de lo social, que está fuera del modelo de erotismo femenino, ya que esta mujer animal se expone bestialmente y esto asusta” (Propato, s/f).

Al referirse a alguien ‘desculturalizado’, Bonard hace alusión de alguna manera al pasaje del hombre a la cultura y la vida en sociedad, que se produce a partir de la adecuación al principio de realidad dejando afuera -o bien sublimando- aquellas pulsiones que deben ser reprimidas. El caso de ‘la chancha’ se ubica

entre aquello reprimido que el arte se permite expresar para dar cauce a lo reprimido por medio de una representación artística, sublimada.

“La tensión que produce este primer cuadro, no se pierde a lo largo del espectáculo puesto que el sustento material del mismo es precisamente el juego bipolar Tensión/Distensión” (Irazábal, 1998). Ese juego bipolar que indica Irazábal trae otros pares de opuestos entre los que podrían ubicarse la violencia y el erotismo o las pulsiones de vida y de muerte.

En un trabajo anterior sobre *El Descueve* ya nos referimos a las características de violencia y erotismo del grupo en los términos de las pulsiones que en ese entonces vinculamos al impulso dionisiaco (Segura, 2018). Allí nos referimos a la propia definición de Freud de la pulsión como un “concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma” (1986: Vol. XIV, 117). Por otro lado, el único integrante masculino, Carlos Casella se refiere al trabajo corporal expresivo del grupo y dice que “se trata de abordar situaciones yendo desde el cuerpo hasta un estado emocional” (Denoy, 1999). Es decir, entendemos que el cuerpo es emocional, que las pulsiones provienen del interior del cuerpo y van cargadas de afectividad y que *El Descueve* trabaja con ese material sus obras.

Sin meternos a fondo con el tema de las pulsiones en Freud que abarca casi toda la obra, vamos a decir que pueden agruparse en dos: el Eros o pulsión de vida y el Tánatos o pulsión de muerte. Podríamos agregar que la pulsión erótica liga, reúne, arma, conserva, y que la tanática desliga, desarma, disuelve, destruye, entendiendo que “ambas pulsiones se comportan de una manera conservadora (...) pues aspiran a restablecer un estado perturbado por la génesis de la vida.” (Vol. XVIII: 41). En ese sentido, nos preguntamos si las emociones que desprenden las escenas, y que observamos como eróticas o violentas, no son una puesta en tensión de ambas pulsiones que en definitiva se subsumen al erotismo en tanto impulso vital que también encarna su final. Freud también expresa que “Eros persigue la meta de complicar la vida mediante la reunión, la síntesis, de la sustancia viva dispersada en partículas, (...) las pulsiones de muerte son, en lo esencial, mudas, y casi todo el alboroto de la vida parte de Eros.” (Vol. XIX: 47).

En la escena del helado, la aparente inocencia de Frenkel chupando con parsimonia el helado en la temporalidad propia de la acción, con la lentitud que lleva pasar la lengua por la crema fría, o ensuciarse la cara con el helado que se derrite, también conlleva un grado de erotismo contenido que se transforma en un sentimiento violento de impaciencia y desesperación. Tanto por las imágenes que la situación de chupar pueda evocar, como por la lentitud y la incomodidad del pegoteo que el dulce produce en la piel, que es espejado por las sensaciones del cuerpo del espectador.

Lo mismo sucede con la escena de Ucedo y Casella, que por ser identificados como pareja ficcional debido al vínculo que mantienen en escenas anteriores, se imponen como un momento violento dentro de

la relación. Esa acción de hachar con furia un palo en el que está aferrada una mujer desnuda, puede llevar a la imaginación a una situación de forzamiento, acoso o abuso. El hacha se usa para derrumbar el palo y que la mujer caiga, para así encontrarse a mano del hombre, fácil de agarrar, disponible para que el hombre, mostrado como un ser fuerte (lo vemos empuñar el hacha y darle con intensidad al palo), pueda retenerla y hacer lo que quiera frente a la situación de vulnerabilidad de la mujer desnuda que parece querer escapar (¿por qué está sino encaramada en lo alto de un palo?).

Podríamos referirnos a las emociones de estas tres escenas como una atmósfera emocional donde prima la violencia de un erotismo tenso.

Una observación en relación a las emociones.

En el campo de la investigación científica, la emoción ha sido considerada inferior a la razón tanto como las artes lo han sido en el campo de producción de conocimiento. En el ámbito artístico, la sensibilidad y las emociones son una fuente que nutre la creación. Por otro lado, como expresa la teórica feminista Sara Ahmed (2015), las emociones siempre han estado vinculadas a las mujeres porque se las representa como seres más cercanos a la naturaleza y entonces “menos capaces de trascender el cuerpo a través del pensamiento, la voluntad y el juicio” (p.22), a la vez de convertirse en atributos de los cuerpos “en tanto transforman lo que es “más bajo” o “más elevado” en aspectos corporales. (p.23). Es decir que las emociones, por ser algo vinculado al cuerpo sensible, estarían emparentadas no solamente con el arte, sino también con la mujer. En este trabajo no vamos a centrarnos en perspectivas de género, pero cabe destacar que la mayoría de que quienes interpretan las escenas seleccionadas, son mujeres (más allá de la obviedad sobre la mayoría femenina del grupo).

La autora desarrolla una mirada sobre la circulación de las emociones entre cuerpos, en la que va a decir que las emociones son relacionales porque involucran “(re) acciones o relaciones de “acercamiento” o “alejamiento” con respecto a dichos objetos” (p.30), pero no deberían considerarse estados psicológicos sino prácticas culturales y sociales que se estructuran a través de circuitos afectivos.

Basándose en la relación entre las emociones, el lenguaje y los cuerpos, estudia distintos estados emocionales a partir del análisis de la emocionalidad de los textos en debates sobre terrorismo internacional, asilo y migración, y reconciliación y reparación que suceden en diferentes lugares del mundo, observando cómo las emociones que son nombradas en los actos del habla, implican sensaciones.

Queremos destacar al cuerpo como protagonista de esta circulación de las emociones que van y vienen entre lo individual y lo colectivo.

El cuerpo, como espacio de constitución de la integridad de la persona, es una superficie de contacto e intercambio de emocionalidad, es la casa del Yo. Como recupera Ahmed, Freud sugiere en *El yo y el ello*, que el yo es antes que nada un yo corporal, por lo tanto esa formación “está ligada a la superficie, y la

existencia de esa superficie depende de la experiencia de sensaciones corporales como el dolor, el cual se describe como una ‘percepción externa e interna que se comporta como una percepción interna aun cuando su fuente esté en el mundo externo’ (Freud 1964b: 22 citado en Ahmed, 2015:54). Es decir que las emociones que circulan entre las personas, lo hacen desde los cuerpos, desde esas superficies corporales que entran en contacto y en ese intercambio, sienten.

Estas emociones corporales circulan en un ida y vuelta entre las personas en un espacio interrelacional que conjuga lo público y lo privado, siguiendo a Ahmed “las emociones no están ni "en" lo individual ni "en" lo social, sino que producen las mismas superficies y límites que permiten que lo individual y lo social sean delineados como si fueran objetos” (p.34).

Desde la perspectiva escénica, podemos pensar el convivio teatral (Dubatti, 2003) como el espacio en el que se produce ese intercambio en el que las emociones atraviesan a las personas en una empatía kinestésica en la que podemos dudar si el reconocimiento o la valoración de la emoción están en la escena, en el público o en ese espacio interrelacional.

La investigadora propone que las emociones “funcionan como diferentes tipos de orientaciones hacia los objetos y los otros, lo que moldea tanto los cuerpos individuales como los colectivos” (p.43). Los vínculos producen efectos en los cuerpos que afectan a su vez a la manera de relacionarse. La forma cómo nos vinculamos con otros va a estar influenciada por ese contacto emocional. ¿Es el erotismo violento una posibilidad de relación en la que se incita a lo crudo del deseo, a la bronca frente a la falta, a lo *aculturizado* que anida en el ser humano y que las prácticas políticas neoliberales exacerbaban? En las escenas seleccionadas pensamos que la violencia del erotismo (o el erotismo de la violencia) de las imágenes creadas circula entre los cuerpos que crean y los que expectan, como parte de un contexto sociocultural compartido en el que los ecos de la dictadura se oyen en la política neoliberal del momento.

› **A modo de cierre**

Sabemos que las emociones son parte del convivio teatral, que circulan en ese espacio y que parte del arte es generar, provocar, evocar o despertar emociones, que produzcan corrimientos de lugares habituales y reflexiones respecto a las relaciones, el mundo, las personas, la existencia.

Desde la emoción, las personas actúan, aprueban o desaprueban situaciones, se involucran. Por eso, como expresa Ahmed, "las emociones ‘importan’ para la política”, ejercen una influencia en la toma de decisiones, por eso “las emociones nos muestran cómo el poder moldea la superficie misma de los cuerpos y de los mundos también” (2015:38).

Las escenas seleccionadas proponen una circulación de emociones violentas apoyadas en un erotismo por momentos encubierto -como el caso del helado-, explícito y salvaje -como en el caso de la chancha-, y crudo en la escena del hacha, que de por sí muestra una acción violenta.

Esas emociones que fueron leídas en su violencia con descripciones referidas a espectáculos del grupo en los que se presenta “la violencia de una ceremonia salvaje” o se propone que el acento está “en la agresividad implícita en toda relación humana”, que plantean “el efecto es inquietante y dispara por momentos una mezcla de fascinación, vértigo y temor al desborde, como si se tratase de un culto dionisiaco” (Espinosa, 1998), ¿desde dónde surgen? ¿Puede ser la lectura del público la que interpreta la emoción violenta de las acciones e imágenes corporales? ¿Es la práctica cultural compartida el trasfondo en el que se apoyan estas emociones? O como sugerimos más arriba, ¿será el contexto político cultural del neoliberalismo en esta segunda postdictadura el que abona emociones violentas?

Lo cierto es que la emoción sucede en el cuerpo y es allí donde causa aprobación o rechazo, desde esta individualidad subsumida en lo colectivo (o de la grupalidad anidada en cada individuo), por lo que permanece en tensión el individualismo del sujeto y la sensibilización de un capitalismo más humano (Arfuch, 2016)

Para cerrar queremos abrir otra posibilidad de análisis más allá de la emocionalidad política en relación al contexto. Pensando las escenas desde una perspectiva de género, podríamos compartir respecto a la obra la siguiente afirmación: “...se utiliza un sentido de paródica ironía para hablar de conductas sociales que consumen, enfrentan y unen al hombre y la mujer” (Fontana, 1998), o especular que las escenas dejan esta reflexión: “Un mensaje abierto parece cubrir la totalidad de la obra: el hombre sustenta el poder de su especie y la mujer se rebela” (Fontana, 1998). Quedarán para futuras reflexiones estos señalamientos heteronormativos.

La historia se mueve en una dialéctica en la que las identidades se transforman, entre erotismos, luchas y violencias. Los cuerpos de la escena de la danza insinúan, sugieren o reflejan, incluso antes de que la idea sea consciente. Es parte de la simbolización del cuerpo.

Estará en la recepción de estas elucubraciones, la posibilidad de desarrollar un pensamiento que sinteticen, amplíen o cierren estas ideas.

Bibliografía

- Ahmed, Sara (2015) *La política cultural de las emociones*. México: UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género
- Arfuch, Leonor (2016) "El 'giro afectivo'. Emociones, subjetividad y política". En *deSignis*, vol. 24, enero-junio, 2016, pp. 245-254 Federación Latinoamericana de Semiótica (<https://www.redalyc.org/pdf/6060/606066848013.pdf>)
- Bataille, Georges (1988) *El Erotismo*. España, Tusquets.
- Capalbo, Armando (1999) "Escenas proteicas", en *El menú* 69, Buenos Aires, febrero 1999.
- Cruz, Alejandro (1998) "El Descueve, al ataque", en *Espectáculos* del diario La Nación, Buenos Aires, 19 de diciembre de 1998.
- Denoy, Marina (1999) "Persona: Carlos Casella", en diario La Nación, Buenos Aires, 21 de febrero de 1999
- Dubatti Jorge (2003) *El convivio teatral. Teoría y práctica de Teatro Comparado*. Colección Textos Básicos. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (2008) *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Durán, Ana (1998) "Una mezcla de imágenes surrealistas", en *Vea más*, Buenos Aires, 1 de mayo de 1998.
- Espinosa, Patricia (1998) "Perturbadora ceremonia de El Descueve", en diario *Ámbito financiero*, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1998.
- Freud, Sigmund. (1986) *Obras completas* (vol. XIV, vol. XVIII y vol. XIX). Argentina: Amorrortu.
- Fontana, Juan Carlos (1998) "Animalidad y vigor dramático. Una obra de danza 'salvaje' desafía los comportamientos culturales", en diario *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de mayo de 1998.
- González, Malala (2015) "Escenarios urbanos: a propósito de La Organización Negra y su trayectoria centrípeta", en *Apuntes de Teatro* N° 140 (2015): 26-45 • ISSN 0716-4440 © Escuela de Teatro - Pontificia Universidad Católica de Chile. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/70359/CONICET_Digital_Nro.c8e3b757-d030-468b-ba3f-8ca9bf9dcfe9_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y#:~:text=Melli%2C%20Los%20Macocos%2C%20Batato%20Barea,%2C%20Los%20Twist%2C%20entre%20otros.
- Irazábal, Federico (1998) "El Descueve, excepcional equipo de danza-teatro", en diario *El cronista*, Buenos Aires, 18 de diciembre de 1998.
- Propato, Cecilia (S/F) "Mayra, mujer chancha" (sin datos de publicación, material cedido por la intérprete)
- Schanton, Pablo (1999) "El teatro no fue hecho para aburrir. El Descueve explica por que Todos contentos es un oasis en el cartel under del verano", en *Suplemento joven* del diario Clarín, Buenos Aires, 12 de febrero de 1999.
- Segura Rattagan, Dulcinea (2018) "Erotismo y violencia en las primeras obras de 'El Descueve': Criatura y La fortuna", en *Anuario de investigaciones Publicación Anual* - N° 9, ISSN: 1853-8452, AICA, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini