

# Un Descueve de entrenamiento

SEGURA RATTAGAN, Dulcinea / IAE - dulceduldul@hotmail.com

---

Eje: Danza y artes del movimiento Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: El Descueve- Danza – Contact Improvisation - Disciplinas corporales

## > **Resumen**

El trabajo propone una mirada sobre las primeras obras del grupo de danza El Descueve a partir de la observación y estudio de las técnicas de entrenamiento de los intérpretes, para pensar los vínculos entre la improvisación y las disciplinas.

Analiza los elementos propuestos en las obras y la repercusión que tuvieron en los medios, desde las críticas periodísticas, las entrevistas y las notas en revistas especializadas, para desde allí plantear una posible tensión entre el acto de improvisar, tomando como base el *contact improvisación* o danza de contacto surgida en EEUU en la década de 1960 y la sujeción del cuerpo mediante su disciplinamiento a través de las técnicas corporales, desde el pensamiento que desarrolla Foucault en relación a las disciplinas y el poder.

## > **Presentación**

El grupo se conforma en 1990 con la presentación de *Criatura*, una obra de aproximadamente 20 minutos de duración. Al año siguiente estrena *La fortuna* (1991) con un subsidio de la Fundación Antorchas. Estas primeras dos obras se representan habitualmente juntas. Ambas son creaciones que no poseen escenografía ni otro componente escénico, como textos o canciones, que sí tienen lugar en algunas de las obras siguientes. Lo que se destaca de las propuestas es el movimiento de los intérpretes.

En 1993 presentan *Corazones maduros*, 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 (El Cronista, 1993). Ahí se suman una escenografía y una mayor duración temporal, además de algunos sonidos emitidos en escena que aún no tienen la elaboración de un texto o una canción, pero ya constituyen una apertura hacia la palabra que va a aparecer en las obras siguientes.

Si bien esta última ya incorpora otros elementos, y aunque en toda la producción de *El Descueve* el cuerpo y el movimiento son el foco para el desarrollo coreográfico, podemos considerar a estas tres creaciones como la primera etapa del grupo. *Corazones maduros* sería una especie de bisagra entre las dos primeras y las que siguieron después porque se vislumbran elementos que el grupo va a desarrollar en la etapa siguiente.

La búsqueda expresiva de los intérpretes tiene que ver con la indagación en las emociones y relaciones humanas, a través del movimiento corporal. “Nosotros comenzamos a trabajar a partir del movimiento puro, sin otros ingredientes que no fueran los de la danza; nuestra intención era que a través del movimiento pudiéramos proyectar sensaciones y emociones muy primarias, despojadas.”<sup>1</sup>

El despliegue físico y el riesgo que asumen en estas coreografías llaman la atención sobre el nivel de entrenamiento de los intérpretes. Cada uno de ellos posee distinta formación corporal que va desde las técnicas de danza contemporánea hasta las artes marciales, el deporte y la acrobacia. Mayra Bonard y María Ucedo iban a la escuela de Margarita Bali (donde tenían contact improvisación entre otras materias de movimiento) y Ana Frenkel, Gabriela Barberio y Carlos Casella eran compañeros del taller de danza contemporánea del San Martín, pero en la creación colectiva improvisan en función de imágenes que alguno trae apoyándose también en la técnica del contact improvisación. “Bailamos todo el tiempo en contacto entre nosotros, con el piso y un poco con el aire. También usamos un poco de danza. Cada uno tiene su preparación física e inventa nuevos movimientos. Yo creo que El Descueve tiene una cosa muy personal en cómo moverse”, declara María Ucedo en una entrevista.<sup>2</sup>

La mayoría de las críticas periodísticas del momento resaltan el grado de violencia que emiten las imágenes de sus obras y destacan la “rigurosa técnica y fuerte expresividad” (Clarín, 1992). Refieren también al “admirable entrenamiento físico, una excelente coordinación entre los actores, y sobre todo, la precisión de movimientos y sus novedosas formas” así como al “manejo del cuerpo diferente”, “técnica notable”, “análisis complejo del ritmo, el tiempo y el espacio” (La voz del interior, 1992). Añadiendo que los bailarines 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” (La maga, 1992).

---

<sup>1</sup> Entrevista a los integrantes en una nota de Laura Falcoff, Clarín. 1993.-

<sup>2</sup> Pilar Ferreryra, La imprenta (S/F)

También se subraya que es un grupo de “danza no convencional, que se nutre de la acrobacia y el contact”, como afirma Laura Falcoff, quien además, identifica el movimiento puro de las primeras obras con “la acción física, con el caudal de energía que fluye del cuerpo que corre, que cae violentamente al piso, que es empujado, alzado, tocado delicadamente por otro” (Clarín, 1993). En ese mismo año, otras notas nombran la danza del grupo hablando de esos “movimientos de integración o de expulsión, de violencia o de afecto” (Ámbito financiero, 1993) o citando a otros con cierta ironía: “la crítica de un diario norteamericano dijo que ver una obra de *El Descueve* era más impactante que encender la CNN y ver un noticiero” (C.M., Clarín, 1993).

Todas las críticas periodísticas de ese período hablan del nivel técnico y el riesgo que toman a nivel físico para el desarrollo de sus creaciones. Dan a entender que se trata de algo sorprendente, cuyo manejo es diferente a lo que se ve en la escena local del momento.

La formación de los intérpretes de *El Descueve* tiene como base general a la danza contemporánea, una danza que desde el comienzo se nutre de influencias y apropiaciones que circulan y se contaminan, sin pretender ninguna pureza.

Durante la década del '60, surge en EEUU un grupo de experimentación conocido como Judson Dance Theater, considerado como un punto de inflexión en el recorrido histórico de la danza espectacular occidental. “La Judson Church estaría inaugurando la posibilidad de aparición de una poshistoria al establecer un pluralismo estético determinante del fin de las disputas sobre la verdadera naturaleza de la danza”, rompiendo la sucesión de estilos en la danza que venía aconteciendo y proponiendo un pluralismo estético que incluía la fusión y el deslizamiento de los límites entre las artes. (Tambutti, 2012)

Al año siguiente se puede leer, respecto a *Corazones maduros*,

“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. “(Página 12, 1994)

Como parte de ese pluralismo, se empiezan a incorporar en la danza movimientos provenientes de la vida cotidiana. Acciones como correr, caminar, sentarse, empujarse, permanecer de pie, rodar por el suelo, comienzan a observarse en las escenas de danza que también se abren a nuevas zonas de presentación por fuera de los circuitos habituales. Un museo, una galería, una

iglesia, sirven de espacio escénico donde además se echa a un lado la perspectiva propuesta por el clásico escenario a la italiana, que privilegia un espectador central. Al posibilitar que el público rodeara las propuestas, se ven multiplicados los puntos de vista. Y así como se democratiza el espacio escénico, también se abre y comparte la creación, al proponerse roles rotativos en la dirección de las performances.

Por otro lado, también empieza a aparecer una forma de crear que renuncia a la ilusión de una corporalidad virtuosa y ubica al intérprete a escala humana, valorando los movimientos cotidianos, los materiales que surgen al azar, y lo que sucede en el momento presente, en la espontaneidad y la improvisación.

“En la Judson, los intérpretes se miraban entre sí y a la audiencia, respiraban audiblemente, se quedaban sin aire, sudaban, conversaban. Comenzaban a comportarse como seres humanos, revelando lo que podría ser considerado como deficiencias tanto como sus habilidades. Hay una calidad performativa, que aparece en la improvisación que no sucede en la danza memorizada, tal como era conocida hasta ese momento. Si estás improvisando sin una estructura, tus sentidos se ven intensificados; estás usando tu inteligencia, tu pensamiento, todo está trabajando al mismo tiempo para encontrar la mejor solución a un problema dado, bajo la presión de la mirada de los espectadores. (T. Brown 1978, p.48)”

En otras palabras, la improvisación hace que el espectador tome conciencia de lo que podría ser llamado inteligencia corporal del performer.

Allí, entre esos bailarines de la Judson Church que comenzaron a explorar otras maneras de moverse y crear, surge el *Contact Improvisation*.

Steve Paxton es el iniciador de la técnica en EEUU en el año 1972. Él comienza, junto con otros bailarines, a investigar cómo afectan las fuerzas físicas a los cuerpos, en situaciones extremas de movimiento y de quietud, explorando a través de rodadas, caídas, balanceos, saltos o cualquier otro impulso que los sacara de sus hábitos motrices. De allí surge una danza que toma como punto de partida el contacto entre los cuerpos a partir de la relación entre el centro de gravedad y el suelo, donde el cuerpo del otro es campo de exploración.

Como indica Marina Tampini, algunos rasgos característicos de esta danza son

“la generación de movimiento a partir de un punto móvil del contacto entre dos cuerpos; la percepción abierta del tacto y los receptores kinestésicos; la atención centrada en las sensaciones que trae el movimiento y no en la forma de los mismos; el uso del cuerpo en cualquier posición en el espacio; la búsqueda de la continuidad del movimiento y el fluir del movimiento” (2012:19)

Los bailarines de *El Descueve* incorporan elementos de la técnica del contact improvisación y además ponen en tensión lo cotidiano. Caídas, rodadas, empujones, y las

diferentes formas de contacto entre ellos, son recursos con los que juegan para extrapolar lo acostumbrado e incluso manipular la percepción. En algunas escenas vemos que se trastoca el mundo de lo habitual al alterar la reacción esperable frente a un determinado estímulo en el ámbito cotidiano. (Por ejemplo, acariciar a alguien y que la persona reaccione como si la estuvieran pellizcando, ignorar a una persona que camina desnuda, o ensamblar las bocas abiertas en un beso que no culmina).

Pero el uso de movimientos no estilizados o cotidianos no implica que no haya un entrenamiento físico intenso ni ensayos incansables. Las obras del grupo no son improvisadas, nada aparece en escena sin un motivo específico. Por el contrario, se observa mucho trabajo detrás del control que los bailarines tienen en relación a sus propios cuerpos, los otros y el espacio. Es decir, hay una disciplina que respalda las acciones sean éstas rodadas en grupo, golpes que se propician a propósito, o cruces milimetrados entre ellos que dan la sensación de que podrían chocarse en cualquier instante.

Todo denota un entrenamiento, un cálculo ajustado y muchas horas de preparación, es decir, un disciplinamiento físico exhaustivo, porque requieren una coreografía planificada del desborde. "A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar 'disciplinas'", expone Foucault (1998:141). Disciplinamiento que puede pensarse, por un lado, como una forma de control político en tanto que un cuerpo dócil es fácilmente manipulable y el poder ejerce su dominio introyectándolo a través de minuciosas técnicas corporales que organizan el movimiento, el espacio y el tiempo. "La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia)" (1998:142).

Y por otro lado, dentro de la formación del bailarín, como parte de la herencia de la danza académica y de ese postulado cartesiano de sometimiento del cuerpo bajo el dominio de la mente. Recordemos que las técnicas tradicionales de formación corporal del bailarín, que propone la danza académica, reproducen ese régimen naturalizando los modos de producir y entender los cuerpos.

“La técnica constituye el brazo ejecutivo del régimen moderno de funcionamiento, aquel cuya mirada construye mundo siguiendo el modelo de las matemáticas y confiando en la posibilidad de progreso indefinido de la razón en el dominio de las fuerzas naturales.”  
(Tampini, 2012:44)

A su vez, y siguiendo también a Foucault, ese mismo cuerpo, mediante ejercicios, entrenamiento, desarrollo muscular, es decir, mediante un trabajo obstinado e insistente, ha tomado conciencia de sí, sabe que existe, se ha adueñado de lo que es. Y desde que se produce ese efecto del poder, “emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra el poder.” (1982: 104). En otros términos, podemos pensar que se ha producido un empoderamiento. Ahora el sujeto toma conciencia de lo que puede su cuerpo, de su valor como fuerza productiva y también de su capacidad sensible, de su posibilidad de producir conocimiento desde un lugar que se rebele a lo establecido, que lo trastoque, lo trasvista. Con esta conciencia, los bailarines empoderados pueden construir otros sentidos, develar el espesor de cuerpos que transpiran, lloran, tosen, ríen. Cuerpos que sienten, se erotizan, se golpean, se enojan, se lastiman, se arrugan, se cansan, envejecen. La danza puede conectar, desde sus propuestas escénicas, al espectador con sus propias sensaciones, sus emociones, su realidad corporal, con su propia humanidad.

### > ***A modo de cierre***

El cuerpo entrenado de los intérpretes de *El Descueve* se rebela a través de su modo de operar en los procesos creativos de sus obras, así como en las acciones escénicas que construye. Es ese despliegue de caos, de pulsiones descontroladas, de desbordes, gritos, golpes, situaciones extremas que generan inquietud, lo que rompe con la imagen de obra mesurada y armoniosa. Se construyen formas que surgen de la improvisación y cuyos pasos no son estipulados.

El cuerpo en contacto es un cuerpo que va al encuentro del otro y cuya sensibilidad está abierta. La mirada de cada uno no está focalizada sino que busca, indaga, desea, interroga. Es una experiencia donde el movimiento de la danza se crea en relación. De esta manera parece “escapar al modo de ejercicio del poder disciplinar” (Tampini, pág.45).

Sin embargo, vimos que aunque no adhieren al virtuosismo como un criterio de belleza tal como sucede en la historia de la danza académica, estos cuerpos también despliegan lo propio. Pero el objetivo que persiguen es generar imágenes que estimulen a nivel sensorial. Porque la propuesta

estética del grupo se apoya en una indagación de los afectos y las relaciones humanas, desde la exploración del movimiento personal y los recursos que cada uno siente que su expresión necesita, tratando de escapar a las estructuras establecidas.

La danza de *El Descueve* se apoya en la disciplina corporal como un modo de organizar su capacidad creativa. Pero toma la técnica y la rompe en función de la expresividad de la escena, un espacio donde vuelcan el potencial energético de su determinación y juventud.

## Bibliografía

- Bruno, Marta. (1992) "La danza joven en escena", en *La voz del interior*, Córdoba, 16 de octubre de 1992
- \_\_\_\_\_ "Contundente lenguaje de hoy" en *La voz del interior*, Córdoba, 18 de octubre de 1992.
- C.M. (1993) "Corazones en danza" en *Sí, Suplemento joven de Clarín*, Buenos Aires, 23 de julio de 1993.
- Dubatti, Jorge. (1993) "El Descueve vuelve renovado" en *El Cronista*, Buenos Aires, 26 de julio de 1993.
- Falcoff, Laura. (1992) "Dos coreografías que hablan y emocionan" en *Suplemento espectáculos de Clarín*, Buenos Aires, 26 de abril de 1992
- \_\_\_\_\_ (1993) "Corazones viajeros" en *Suplemento espectáculos de Clarín*, Buenos Aires, 4 de junio de 1993.
- \_\_\_\_\_ (1993) "Baile y algo más" en *Espectáculos, Artes y Estilos de Clarín*, Buenos Aires, 5 de agosto de 1993)
- Ferreryra, Pilar. (S/F) "El Descueve, un lenguaje propio y cinco cuerpos para expresarlo" en *La imprenta*, Buenos Aires.
- Foucault, M. (1998) *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Editorial Siglo veintiuno editores.
- Hopkins, Cecilia. (1994) "Pez fuera del agua" en *Página/12*, Buenos Aires, 11 de mayo de 1994.
- Ramsay, Burt. (2006) *Judson Dance Theater. Performative traces*. Routledge, London y New York. (Traducción: Tambutti, Susana. Revisión: Cadús, María Eugenia y Clavin, Ayelén. Teoría General de la Danza – Material Didáctico – Traducciones de Cátedra)
- Soto, Máximo. (1993) "El Descueve trajo un soplo de energía con su espectáculo", en *Ámbito financiero*, Buenos Aires, 2 de agosto de 1993
- Tambutti, Susana. (2012). *Teoría General de la Danza. (Apuntes de cátedra)*. Buenos Aires.
- Tampini, Marina. (2012) *Cuerpos e ideas en danza: Una mirada sobre el Contact Improvisation*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.
- Walger, Sylvina. (1992) "Sucedió en el barrio", en *La maga*, Buenos Aires, 5 de agosto de 1992