

El Descueve: afectos, política y memoria en la danza

SEGURA, Dulcinea /Instituto de Artes del Espectáculo (IAE-UBA), Argentina –
dulcineasegurarattagan@hotmail.com

Tipo de trabajo: conferencia

Palabras claves: Memoria y política – perspectiva afectiva – danza argentina

> Resumen

El presente trabajo propone un enfoque sobre el grupo de danza independiente El Descueve que vincula características de su poética con el contexto histórico desde una perspectiva afectiva. Planteamos una mirada que entiende a la danza como memoria *corpoafectiva* de un contexto, por lo que consideramos importante abordar en las obras del grupo el vínculo entre historia, memoria, afectos e identidad. Nos preguntamos cómo el cuerpo en movimiento puede ser un espacio de resistencia política y memoria afectiva en contextos de violencia histórica.

Sostenemos que El Descueve es un grupo de danza identitario de la postdictadura porque sus obras ponen en escena, de alguna manera, la violencia vivida y reprimida durante la última dictadura cívico militar y eclesiástica argentina. Esa memoria corporal, afectiva e histórica que observamos en las obras de danza, también expresa un posicionamiento político en su disputa por otro modo de habitar y ser en el mundo, en términos de biopolítica y biopoder (Foucault, 1996), a partir de plantear un determinado modo de relación entre las personas.

Nos apoyamos para el análisis teórico en distintos autores que vinculan la memoria con la historia y la identidad, como Groppo (2002), Jelín (2001), Todorov (2013), Ricoeur (2004, 2012); que piensan la memoria corporal en relación a lo psicoafectivo (Levine, 2018) o que entienden el cuerpo como una unidad en la que el movimiento permite la integración física, psíquica, emocional y social (A.A.D.T-Asociación Argentina de Danzaterapia). Para pensar los afectos tomamos la perspectiva de las emociones que plantea Sara Ahmed (2015), sin hacer una distinción entre afectos y emociones como hacen otros autores (Solana, 2010) por no considerarla relevante para el presente artículo.

> Historia y poética

"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." (Isse Moyano, 2010:32)

Como país colonizado, si queremos estudiar la danza contemporánea argentina, necesitamos entenderla englobada en este tejido internacional en el que se encuentra inserta a partir de sus técnicas de formación y aprendizaje. Pero también pensamos que es fundamental comprenderla en su propio contexto histórico social: los cambios vividos en la situación política, cultural y económica del país influyen y afectan a las producciones artísticas de su tiempo.

El Descueve fue un grupo que resultó innovador en el ámbito de la danza independiente de la década de 1990. Sus trabajos abordaban los vínculos afectivos desde propuestas de movimiento que progresivamente fueron incorporando recursos de otras disciplinas como el teatro, el cine, la música y el varieté. Una característica del grupo era el desborde que planteaban las escenas al atravesar situaciones de riesgo físico con grandes descargas de energía en los que la violencia se hacía presente, tal como se manifestaba en el país la violencia del proyecto económico del neoliberalismo.

Como expresa Lola Proaño "el teatro poetiza la sensibilidad social con que se experimenta la experiencia cotidiana" (2020), lo que puede ayudar, tal como explica la autora, a comprender el contexto y obtener conocimiento sobre el mismo, además de conjeturar la posible articulación de la propuesta escénica con esa realidad.

Por otro lado, la realidad del contexto también dialoga con las emociones compartidas que circulan en el espacio de representación escénica, y que pueden movilizar al público y orientar sus deseos, pensamientos y acciones. En ese sentido, el teatro tiene "la potencialidad de desestabilizar o denunciar un cierto estado de cosas haciendo que sus personajes se desenvuelvan y reaccionen emotivamente frente a una atmósfera afectiva específica" (Proaño, 2020:149), y la danza expresa esa potencia en sus cuerpos, gestos, movimientos, uso del espacio y del tiempo, a través de la coreografía.

Como grupo de danza El Descueve comienza a gestarse en 1988, "a partir de la reunión de una serie de trabajos individuales en un espacio en común", como cuentan ellos en el programa de mano de Criatura, su primera obra (que además fue estrenada en un festival en Colombia). Desde el retorno de la democracia sus integrantes participan en puntos de la escena independiente de la ciudad que surgen en ese momento como una manera de reapropiarse de los espacios públicos, antes vedados por el terror de la dictadura.

Uno de esos lugares es Cemento, punto alternativo del under porteño que existía por fuera del circuito teatral convencional y que era, 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 de danza se vincula con artistas como La organización negra, cuyas performances tomaron la calle como escenario teatral y realizaban las denominadas “acciones artísticas guerrilleras” (Lucena, 2012). Esta autora plantea que en las misma sociedad donde

“circuló y se asentó el poder desaparecedor tuvieron lugar también el desorden y la desobediencia; diversas formas de resistencias -individuales, colectivas, dispersas, decididas o no- que algunos actores sociales pusieron en marcha en medio del clima de terror instalado por el gobierno militar. Con el retorno de la democracia esas acciones se multiplicaron y diversificaron, dando lugar a un entramado de nuevas experiencias que cambiaron radicalmente las formas de concebir y llevar a cabo la acción estético-política” (Lucena, 2012).

El Descueve forma parte de ese entramado que inicia con el retorno democrático en el que establecieron alianzas 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, realizaban la música para sus obras.

Como compañía independiente se conforma oficialmente en 1990, cuando aún se vive el coletazo de esa libertad en materia cultural que fue la transición democrática.

“Queríamos armar un programa completo, ya que todos teníamos nuestros trabajos coreográficos de corta duración, y nos presentamos juntos en Cemento —recuerdan— Luego empezó una comunión, había algo que nos reunía en la energía y en la búsqueda del lenguaje del cuerpo. Queríamos hablar sobre las relaciones humanas, de los afectos, de la soledad del sexo. Siempre con un espíritu un poco punk y también poético” (Santillán, 2015)

Sus integrantes, Mayra Bonard, Carlos Casella, Ana Frenkel, María Ucedo y Gabriela Barberio, pertenecen a espacios de formación de la danza contemporánea de la ciudad y también están en contacto con la multiplicidad de actividades del under porteño, donde su vinculación a la música electrónica y al rock, los acerca a otros espacios por fuera del circuito teatral habitual, como fue Prix D’Ami (I.B, 1993).

Casella señala en una entrevista (Pinta, 2006) que su acercamiento a lo teatral se debía a su vinculación al ambiente del teatro alternativo, de la música electrónica, del rock y de grupos como La Organización Negra o De La Guarda (con quienes colaboraron artísticamente):

"Cuando nos unimos como coreógrafos, como creadores, teníamos una fuerza y un objetivo muy grande, con mucho empuje. Nos costaba muchísimo hacer nuestras cosas porque no teníamos ningún apoyo económico y tampoco había demasiados espacios para hacer un circuito de presentaciones. Entonces inventábamos nuestros teatros, como fue Cemento (un lugar relacionado al rock con una movida más under) o Prix D'Ami. Fuimos armando el camino" (Pinta, 2006).

Esas relaciones que los acercan a espacios fuera del circuito escénico habitual, amplían el espectro y la diversidad del público. Desde ese entonces, comienzan a trazar una cartografía singular que los lleva a explorar el movimiento, la música y el espacio desde un abordaje diferente al que ellos veían en la danza a su alrededor, si bien, como recuerda Ana Frenkel: "a fines de los 80, en Buenos Aires, ya había un movimiento que indicaba una búsqueda de una estética diferente" (Taffoni, 2001).

A principios de esa década, la danza también había tenido un posicionamiento político con lo que fue Danza Abierta, un ciclo organizado colectivamente por la danza independiente de la ciudad en 1981, 1982 y 1983, y en el que participaron gran cantidad de obras resistiendo el estado de sitio impuesto por la dictadura. Una expresión colectiva de la danza contemporánea local, que estaba en sintonía con el movimiento teatral de fines de la dictadura y además, un importante antecedente de lo que fue el estallido cultural de la democracia a partir de 1984. Como advierte Ucedo:

"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)

Una de las características compositivas del grupo tiene que ver con la creación colectiva, cuestión nada menor en el entorno de la segunda postdictadura, ese período atravesado por una nueva crisis del estado con la instauración del programa neoliberal bajo la presidencia de Carlos Menem (1989), caracterizado por "el auge de la globalización, la crisis de la izquierda y la pauperización de las políticas culturales estatales y el surgimiento de la resistencia como valor", en palabras de Dubatti (2010), y cuya progresiva despolitización de la población llevaba hacia el individualismo más acérrimo.

La creación colectiva que proponen parece ir contra ese individualismo porque se apoya en la rotación del rol de dirección que varía en cada obra del grupo, una forma de componer defendida por los integrantes que la entienden como una suma de posibilidades y perspectivas creativas. "Todos tenemos la libertad de dirigir un proyecto que nos estimula. Uno o dos deciden dirigirlo por una afinidad con el tema o un deseo personal. Creamos a partir de las improvisaciones y opinamos acerca de lo que estamos inventando", como expresa Ana Frenkel (Freira, 2004). Contar con esa dirección rotativa

como un lugar externo que unifica los aportes y a la vez varía de acuerdo a las obras, es una propuesta democrática en la creación, aunque su labor era definida (acorde a la época) como "una suma de individualidades" (Fontana, 1993).

De acuerdo al contexto de producción y circulación de una propuesta creativa que plantea en escena relaciones humanas intensas, riesgosas y violentas, podríamos considerar al Descueve como un grupo identitario de la segunda postdictadura. Suponemos que la violencia de las obras puede ser tanto producto de la represión vivida en el cuerpo social durante el período precedente y que recién pudo manifestarse una vez restablecida la libertad con el retorno de la democracia, como pensarla en diálogo con el período de producción de las obras: el contexto del neoliberalismo establecido en la década de 1990 que produjo la rotura de lazos sociales en la población.

Es decir, la atmósfera afectiva que genera el grupo puede entenderse como respuesta al contexto violento de la sociedad, además de formar parte de una memoria colectiva que pertenece a un momento social desestructurante y desubjetivante, como lo fue la última dictadura.

En la memoria corporal colectiva está 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 ensañó 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)

Como señalamos antes, a nivel político y social, la década de 1990 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. Se privatizan YPF, Gas del Estado, Obras Sanitarias y el sistema jubilatorio, y se destruyen miles de puestos de trabajo, lo que significa que miles de familias se quedan sin futuro mirando cómo la política se transforma en una especie de vedette televisiva. Mientras tanto la construcción política y militante se quiebra, la población descreo 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.

Los jóvenes intérpretes de *El Descueve* son atravesados por esa historia y viven como grupo un contexto en el que el teatro se configura como “el espacio de fundación de territorios de subjetividad alternativa, espacios de resistencia, resiliencia y transformación, sustentados en el deseo y la posibilidad permanente de cambio” (Dubatti, 2011:74). No es extraño que en un contexto histórico tan abrumador, compongan piezas que van al choque desde una estética inquietante.

La elección de su nombre ‘descueve’ (término chileno que se usa para decir que algo es maravilloso), también expresa ese deseo de salida, de bocanada de aire, así como de buscar otras formas en la danza para “intentar salir de la cueva de los límites que conocían bastante bien” (Durán, 1998). Ese “descueve” se produjo al iniciarse y emerger de la oscuridad para llenar salas cuyo público estaba compuesto por personas provenientes de otras esferas del arte o que anteriormente solo eran colmadas por actividades vinculadas a la música. “En el ICI se repartían números desde dos horas antes de que empezara la función y en cuanto las puertas se abrieron, se produjo una avalancha de más de trescientos jóvenes—cantidad que jamás logró reunir una convocatoria literaria— que buscaban dónde ubicarse en el achicado salón.” (Walger, 1992).

Las obras

Como señalamos, el grupo nace en 1990, con la presentación de *Criatura*, una obra de aproximadamente 20 minutos de duración, en un festival en Colombia. Al año siguiente estrena *La fortuna* (1991) con un subsidio de la Fundación Antorchas. Estas primeras dos obras se representan habitualmente juntas debido a ciertas similitudes estéticas. 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. Con ambas se presentan en el Festival Movimientos 92 de Hamburgo, en el Festival de Hannover y en el Place Theatre de Londres en 1993, además de espacios como El galpón del Sur en Buenos Aires o *La movida 6* en Córdoba.

Lo que se destaca de estas primeras propuestas es el movimiento de los intérpretes. Marta Bruno escribe al respecto en el diario *La voz del interior*, de Córdoba

“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”. (1992b)

De esta manera, la periodista da cuenta, desde su punto de vista, de las expresiones plasmadas en estas obras del grupo al mismo tiempo de vincularlas con cierta situación que se vivía en el país. Y si bien no habla específicamente de violencia, sí declara un nivel de densidad y conflicto. Esa intensidad, a veces sensual y generalmente violenta, del grupo es la que impacta en las presentaciones que tienen en el exterior.

También expresa, de alguna manera, el contexto en el que los intérpretes están insertos. Desde la falta de apoyo a la danza y a la cultura, hasta el vaciamiento del Estado y la espectacularización de la política instaurada con el neoliberalismo en el poder.

Más allá de lo consciente que un artista puede estar de la realidad que lo rodea, la sensibilidad de la creación debido a la materia sensible con la que trabaja, hace del arte un canal privilegiado para la materialización de lo que sucede en su tiempo, sean las ideas, los pensamientos o situaciones concretas. Se trata del clima de la época.

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 (Dubatti, 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. Los cuerpos en contacto de los intérpretes 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 unas naranjas arrojadas con enojo y desesperación. Aunque no aparece el cuerpo en su desnudez total como en otras obras del grupo, la sensualidad de las caricias está tan presente como los empujones y golpes que se propician. Así lo refleja una crónica próxima al estreno: "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" (Hopkins, 1994). Respecto a la obra, esa misma periodista relata que

"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).

Al leer estas palabras, no solamente podemos ver que dan cuenta de cierto nivel de violencia que manifiesta la obra, sino que también establece un nexo con la realidad existente en el país.

Si bien esta última creación del grupo 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 una primera etapa, si bien 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" (Falcoff, 1993a), es un ejemplo de las declaraciones que hacían al referirse a sus intereses creativos.

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 Ucedo en una entrevista (Ferreryra, S/F). Es decir, que el contacto corporal es algo habitual de sus entrenamientos.

En el recorrido de esa producción artística, se puede observar un tránsito desde las formas de un movimiento más despojado que hay en las primeras dos obras, hacia la puesta en escena de propuestas más performáticas, que juegan con otras expresiones artísticas como la música, el teatro, el audiovisual o el cabaret. En todas sus propuestas se observa una potencia física casi extrema, una experimentación corporal que incluye el contacto, los saltos, las caídas y rodadas, además de una música compuesta especialmente para las obras y que está presente como un integrante protagónico más.

En cuanto al nivel expresivo, predominan en las propuestas distintos grados de erotismo y de violencia, con el espíritu salvaje de los movimientos primarios, de una manera que resulta cada vez más estilizada en las creaciones siguientes, y siempre con un toque de humor (aunque el espectador no siempre lo entienda). Estas formas de creación desde la composición más despojada y cruda hasta el refinamiento estético, forma parte del crecimiento y madurez del grupo.

Posteriormente a Corazones maduros trabajan con De la guarda en la creación de Villa-Villa, que dirigen ex integrantes de La organización negra. Ese espectáculo es un éxito y realizan infinidad de funciones, pero luego de viajar y triunfar en Nueva York, (e incluso capacitar a otros elencos para que continúen con las funciones), dan por finalizado ese ciclo para volver a realizar sus propias creaciones.

Así llegan a la siguiente producción.

En 1998 crean *Todos contentos*, una propuesta para la que es convocada la directora Nora Moseinco, porque esta vez les interesa trabajar con una mirada externa en la dramaturgia. En la obra, una serie de escenas presentan pequeñas situaciones cotidianas llevadas al extremo. Entre ellas tomar una sopa, hachar un tronco, tomar un helado, tirar platos contra una pared o saltar de una mesa, son extrapoladas hasta volverse extrañas. Aparece cierta manipulación de los cuerpos en algunas secuencias, tal como sucede en las obras anteriores y que podríamos pensar que es parte de su estética. También encontramos en escena el uso del cuerpo desnudo, sugestivo y hasta erótico, que aparece y desaparece en la iluminación tenue de un fósforo, o se agarra fuertemente del tronco que es hachado por el hombre, constituyendo uno de los actos violentos de la propuesta.

En esta obra, otro cuerpo femenino sin ropa interior vestido con una pollera, le pone la sensualidad animal que aporta su dosis de violencia aculturizada con la imagen de una especie de chancha en celo que se refriega por suelos y paredes. Respecto a esta escena, que fue 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 desculturizado, 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 ‘desculturizado’, 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 escena de Bonard podemos pensar que introduce un tipo de erotismo salvaje que aparecerá estilizado en *Hermosura* (2000) y *Patito feo* (2004), las últimas producciones de la compañía, en las que la temática del amor se aborda desde distintas aristas.

Para *Hermosura* y *Patito feo*, son convocados dos actores masculinos que, podríamos pensar, equilibran en cuestión de géneros, las piezas, además de orientar las propuestas en una dirección más teatral.

En un análisis de *Todos contentos* y *Hermosura*, Adriana Carrión apunta que en *El Descueve* “el cuerpo en movimiento se ubica en el centro de sus producciones artísticas, y este instrumento 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).

Ese tiempo abrumador e insoportable de esos años de inicio del siglo XXI al que alude, en los que se

encuentra el desarme de la convertibilidad con la asunción de Fernando de la Rúa como presidente, son aquellos en los que 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.

Hermosura se presenta en clave de musical con la misma dinámica propia del grupo. Las escenas no guardan un hilo conductor salvo por la temática del erotismo y la seducción en distintas facetas (de evasión, encuentro, seducción, desencuentro, celos). La danza enérgica grupal y el contacto corporal están presentes, y la violencia se manifiesta en las situaciones de empujones, golpes y caídas, a nivel corporal, acompañadas de manipulaciones perversas que ahora se apoyan también en el lenguaje verbal. La sensualidad salvaje de la obra anterior se potencia en esta puesta, aunque estilizada y acompañada por muchas situaciones musicales y de guiño con el público.

Algo similar sucede con Patito feo, donde nuevamente el clima sensual sobrevuela las distintas escenas, si bien esta propuesta no es tan musical, por lo que la atmósfera es menos "alegre" que en la anterior Hermosura. El cuerpo casi completamente desnudo de las mujeres juega con el erotismo en un movimiento de ocultamiento y destape. La violencia es ejercida sobre el cuerpo femenino en una situación de fantasía sexual bastante explícita o en algunas manipulaciones en las que son arrojadas y empujadas en medio de un paisaje onírico de danza. Escenas que pueden ser descritas claramente en el presente como representaciones de violencia de género.

Entendemos que la fuerza que en las primeras piezas es canalizada hacia el movimiento puro en escenarios desprovistos de escenografía, se vuelca a situaciones más teatrales en las últimas obras, en donde el texto comienza a aparecer en forma de canción, de monólogos o de diálogos.

Si quisiéramos encontrar un hilo general respecto a lo que permanece en todas las obras, podemos pensar que por un lado tiene que ver con el uso del contacto corporal y en nivel de riesgo del cuerpo que es arrojado o se arroja, es golpeado o se golpea. Siempre está presente el erotismo, más o menos explícito, y un grado de violencia despreocupado que parece desprovisto de intención, como si fuera ignorante del dolor que podría causar en el otro (o a sabiendas del daño que se está infringiendo).

La potencia de la energía grupal que se manifiesta en las diversas formas de entrar en contacto corporal, muchas veces cargado de violencia a través de empujones, golpes y caídas, a nivel corporal, acompañadas de manipulaciones perversas desde lo verbal, es algo que destaca en su dispositivo creativo. Esto incluye la manipulación del cuerpo del otro así como las situaciones de desnudos o semidesnudos. Esta utilización del cuerpo desnudo se observa en algunas obras, desprovisto de todo erotismo, vaciado de sensualidad, como si se trataran de cuerpos-objetos. Pero en otras parece que le imprime un poco más de sensualidad; o incluso se lo presenta salvaje y crudo como en la escena de la

chancha en la que puede verse claramente la vagina de una de las intérpretes. E incluso explícitamente cargado de erotismo en las últimas dos producciones, que juegan con una provocación más sexuada. Tanto el uso del desnudo como las técnicas de contacto y manipulación, son ejercidos imprimiéndole diferentes grados de violencia a las puestas, algo que observamos que los medios de comunicación que cubren las propuestas, que también señalan la violencia como algo que causa impacto.

Respecto a la repercusión del público, 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). También podemos leer que se refieren a las coreografías como danzas con “movimientos de integración o de expulsión, de violencia o de afecto” (Soto, 1993), así como otros medios expresan que “los ecos conflictivos de las relaciones humanas suenan con claridad en la violencia de los cuerpos. La lucha por el espacio afectivo es cruel y parece que nunca –nunca- hay lugar suficiente para todos” (Zunino, 1992).

Siguiendo a 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”, 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. En ese sentido, podemos pensarlo como un grupo clave de la memoria de la danza de la postdictadura, un vehículo de crítica política en el que el cuerpo entrenado que hace visibles las tensiones entre lo disciplinado y lo visceral, se constituye como resistencia. Como dice Franko, la danza es “una potente forma expresión política que puede codificar tanto las normas como su desviación” (2019:207).

› El cuerpo político: Dispositivo coreográfico, técnica y libertad

“Cuando hablamos de danza y política, hablamos del poder de la danza para hacer y deshacer identidades. Debido a que la danza moldea el cuerpo y sus formas de moverse, no puede evitar proponer modelos de subjetividad en un sentido afirmativo o negativo.” Mark Franko (2019)

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, en tanto orienta, determina, modela o controla gestos, conductas y discursos (Agamben, 2011:258). La coreografía 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. Allí se plantea 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. Algo profundamente político.

Según el sociólogo Max Weber (1919) la 'política' tiene que ver con la búsqueda de una porción de poder entre estados o entre los grupos de personas que lo componen. Para este autor, la política es lucha, la violencia es su medio específico y la guerra es su expresión más sublime (Nosetto, 2015). Ahora bien, en la danza podríamos pensar en términos de biopolítica (Foucault, 1996), noción íntimamente ligada al biopoder, que aspira a convertir la vida en objeto administrable, donde las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población son los ejes alrededor de los cuales se despliegan los mecanismos de poder, lo que él denomina tecnología política del cuerpo o microfísica del poder (Foucault, 2008).

En la formación y práctica de danza el entrenamiento que disciplina al cuerpo permitiendo su control, dominio y conciencia, se adquiere por efecto de la ocupación del cuerpo por el poder. Pero, el cuerpo ocupado por el poder se transforma en un cuerpo poderoso que se reivindica contra el mismo poder. 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.

Los intérpretes de El Descueve representan vínculos entre las personas que el espectador puede relacionar con los individuos de las grandes ciudades, inmersos en las condiciones de producción, circulación y consumo de un sistema político que promulga el mayor rendimiento a cualquier costo, el individualismo y el egoísmo. Una sociedad regulada por el mercado donde lo que prima no es la cooperación sino la competencia. "El homo economicus que se quiere reconstituir no es el hombre del intercambio, tampoco el hombre consumidor; es el hombre de la empresa y la producción" (Foucault, 2007:17). Se trata de una sociedad con políticas que excluyen a la mayoría, que en nuestro país está marcado por una historia nefasta reciente, en el que todo lo que significaba rebeldía o libertad es reprimido.

El Descueve presenta al cuerpo en un estado donde el riesgo es empujado al límite, donde aparece el caos a través de distintos rasgos de coacción, de movimientos bruscos y violentos en situaciones cotidianas como caminar o abrazar. La violencia como dispositivo da 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.

Los mecanismos de disciplinamiento y control de los estados neoliberales ejercen el poder sobre la sociedad a través de la represión. Pero el cuerpo de la danza se rebela. El bailarín hace uso de la coreografía como un posicionamiento, “entra en escena como un sujeto atravesado por lo social y es desde esa calidad de actor implicado en relaciones de poder que realiza la performance escénica, y es afectado por ella,” como afirma Juan Ignacio Vallejos (Franko, 2019: 13). Y en esas coreografías del grupo, los intérpretes expulsan la violencia social en sus movimientos, y simultáneamente se rebelan.

La relación entre los individuos y el elemento histórico 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.

Creemos que esa ‘necesidad de decir’ que nombraba Ucedo se transforma en creaciones coreográficas con una impronta personal que podríamos nombrar desmesurada, dionisiaca, pulsional. Unas propuestas que están acompañadas de un gran nivel de entrenamiento en diversas técnicas corporales. El grupo desarrolla durante esos años una estética arrojada en sus movimientos, que ubica al cuerpo al borde del riesgo y excede los patrones de la danza y los espacios donde se consume. “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”, afirma Ana Frenkel en una entrevista (Schanton, 1999).

En el escenario, las relaciones humanas que el grupo indaga, reprimidas durante los años anteriores, se observan en una dramaturgia fundada en el desborde de la expresión emocional. Los intérpretes ruedan por el suelo, se empujan, caen, se levantan, vuelven a caer, corren, gritan, gimen, se sacuden, transpiran. Sus cuerpos parecen dañarse, tocarse con saña, golpearse con una risa nerviosa, mirarse sin verse. Incluso la aparición de la desnudez, que podría haber significado un momento sensual, forma parte de un acto violento. Ese cuerpo que se desnuda crudamente, sin placer, desprotegido y manipulado por otros, es como una carcasa vacía deserotizada por el distanciamiento del resto del grupo que lo ignora, lo deja desamparado, que lo vulnera o lo convierte en objeto. Algo que sucede en la mayoría de las obras y que incluso en las que se presenta con mayor erotismo, es violentado física o verbalmente.

Como vimos, la prensa se refiere al “uso especial de la energía [que] corre en paralelo al admirable entrenamiento físico, una excelente coordinación entre los actores, y sobre todo, la precisión de movimientos y sus novedosas formas” (Bruno, 1992a). Así como otros añaden 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” (Walger, 1992). 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” (Falcoff, 1993b) y también destaca la “rigurosa técnica y fuerte expresividad” (Falcoff, 1992). Otros se refieren a la danza del grupo hablando de esos “movimientos de integración o de expulsión, de violencia o de afecto” (Soto, 1993). Refieren también al uso del piso y la fuerza colectiva como dos rasgos sobresalientes de su lenguaje. Con esto queremos señalar que las críticas periodísticas de ese período hablan del nivel técnico que poseen para asumir el riesgo físico de sus creaciones.

Recordemos que 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, un pluralismo, que incorpora en la danza movimientos provenientes de la vida cotidiana, por lo que acciones como correr, caminar, sentarse, empujarse, permanecer de pie, rodar por el suelo, son consideradas parte de la danza. Así como 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, es decir, la espontaneidad y la improvisación. “Juegos, deportes, competencias, los simples actos de caminar o correr, los gestos involucrados en tocar música o hacer una lectura, e incluso la acción mental del lenguaje fueron presentados como danza”. (Banes, 1987).

Por otro lado, los intérpretes indican en las entrevistas que parte de su manera de crear se apoya en la improvisación, en función de imágenes que los integrantes del grupo traen, así como en la herramienta técnica del contacto improvisación (CI). “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”, declaraba María Ucedo en una entrevista. (Ferreira, s/f).

El CI es una técnica que surge en EEUU en 1972, de la mano de Steve Paxton. Es 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, y que es introducida en el país por Alma Falkenberg.

Como indica Marina Tampini (2012), 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)

Paxton se refiere al CI como una danza en la que dos personas en contacto están comunicando lo que les pasa al mismo tiempo, siguiendo la energía del otro sin que ninguno lleve el control de la situación, fluyendo como si hubiera una tercera entidad. Él dice "como si la danza misma apareciera y naciera, no siendo la responsabilidad de uno u otro tomar la iniciativa" (1993, en Bardet et al, 2022:101). En ese sentido se puede pensar como una manera de bailar democrática y colaborativa. Pero a su vez, precisa un entrenamiento físico exhaustivo, que es lo que requieren esas coreografías planificadas del desborde que compone el grupo. En definitiva, se trata de 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 chocar en cualquier instante.

Es decir que nos encontramos con un "control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad"(Foucault, 1998:141), por lo que podríamos pensar a las técnicas de danza como una forma de control político en tanto que son introyectadas minuciosas técnicas corporales que organizan el movimiento, el espacio y el tiempo; y un cuerpo disciplinado y dócil es fácilmente manipulable.

Es interesante pensar que podría surgir una tensión entre la libertad, la diversidad y democratización creativa que surgen del acto de improvisar y del contacto corporal como mecanismo de composición, y la sujeción del cuerpo mediante su disciplinamiento a través de las técnicas corporales.

Sin embargo, si seguimos el pensamiento de Foucault en relación a las disciplinas corporales, también podemos leer que ese mismo cuerpo, mediante ejercicios, entrenamiento, desarrollo muscular, es decir, mediante un trabajo obstinado e insistente sobre su cuerpo, ha tomado conciencia de sí, sabe lo que es, conoce su potencia. Y desde que se produce ese efecto del poder, "emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra el poder." (1982: 104). En otros términos, conoce y maneja sus posibilidades, sus deseos, su potencia; 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 rebelde a lo establecido, que lo trastoque, lo travista. Con esta conciencia, el cuerpo puede elegir, abrirse, ser signo múltiple, construir otros sentidos.

Si entendemos que a través de ese control el cuerpo se libera, podríamos aventurar una analogía con el cuerpo socialmente reprimido en dictadura que estalla y se desborda en democracia como un intento de liberarse de la opresión de la violencia, a través de la fuerza, es decir, mediante la violencia.

El Descueve compone a partir de la potencia que se desprende de esa preparación material de los cuerpos, que también les permite construir un lenguaje propio. Lejos de los "cuerpos dóciles" sometidos, que el sistema intenta mantener bajo su control, son cuerpos entrenados cuya disciplina les

permite su conciencia y dominio, transformándose en cuerpos poderosos que se reivindican contra el mismo poder con propuestas que ponen en tensión la estructura coreográfica de las piezas con la realidad sociopolítica exterior, mientras la crítica se pregunta por esos cuerpos que no dejan asomar algo de paz en sus movimientos frenéticos, donde la violencia "siempre genera una ilusión de caos, de desborde y de gran riesgo físico", como afirma Patricia Espinosa (2001), en una nota.

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, en ese despliegue de caos, de pulsiones descontroladas, de desbordes, situaciones extremas que generan inquietud. Construyen formas que surgen de la improvisación en una experiencia donde el movimiento de la danza es creado en relación. De esta manera parece "escapar al modo de ejercicio del poder disciplinar" (Tampini, 2012:45).

› **Memoria, historia e identidad. Cuerpo y emociones como archivo vivo**

Sabemos que el cuerpo tiene memoria y, como dijimos, pensamos que las obras de danza constituyen marcas materiales que enuncian, conservan y transmiten determinados acontecimientos (Groppo, 2002). Desde su lugar de enunciación, los cuerpos proponen y cuestionan modos de ser y estar en el mundo, escribiendo su propio relato de la historia, como una huella viva de su contexto, la memoria física afectiva de una época, una memoria corpoafectiva. La danza mantiene un vínculo político afectivo con su contexto de producción, y sus creaciones disputan el universo simbólico cultural en permanente batalla con los poderes hegemónicos de la sociedad.

La danza, como expresión simbólica, pone en circulación las memorias y saberes de los cuerpos de cada individuo y de cada grupo o colectivo. En ese sentido, hay una relación entre memoria, identidad e historia en la danza, que puede observarse en las producciones coreográficas, en las que los cuerpos y todo el dispositivo coreográfico, construyen memoria, forman parte de la historia y constituyen identidades en el ámbito de la cultura.

La danza, al igual que la memoria, es una experiencia del tiempo. Danzar es tejer tiempo, enraizarlo en la experiencia, darle materialidad en la espesura del cuerpo y en el espesor del mundo. Como plantea la coreógrafa y filósofa Geisha Fontaine, es "un presente que guarda el cuerpo" (2012). Una manera de hacer visible el tiempo humano tal como expresa Ricoeur (1995) y parafrasea 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". Un tiempo que se articula, se procesa y se hace historia, se transforma en un punto de anclaje identitario.

Pensemos en la memoria. En sí es una función del cerebro vinculada con la capacidad de almacenar información para que luego esté disponible. Es la “facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado”, según la RAE. Podríamos decir que se trata de un proceso en permanente tensión entre el recuerdo y el olvido, entre lo que queda atrás en el tiempo y lo que se hace presente (Ricœur, 2012), ya que también es lo que decidimos dejar en el pasado para sostener el presente: “la memoria es olvido: olvido parcial y orientado, olvido indispensable”, de acuerdo a Todorov (2013:20). Es parte de nuestra historia y hace a nuestra identidad.

La memoria corporal inicia en el conocimiento del propio cuerpo. Ese conocimiento corporal requiere integrar información que proviene de distintas fuentes. De acuerdo a las neurociencias, la memoria corporal prepara al organismo para enfrentar situaciones concretas, los procesos de aprendizaje del cuerpo van ‘incorporando’ los saberes, registrándolos en su memoria, para ponerlos a disposición en situaciones similares.

La primera representación del cuerpo es aquella generada por la confluencia de la información proveniente de los diferentes receptores sensoriales (receptores del sistema vestibular, propioceptores e interoceptores), lo que permite a los neonatos percibir, de manera inconsciente, el cuerpo sensible (the sentient body) y su existencia como individuo diferente de los elementos del entorno. (Riva, 2018).

Esta situación comienza a desarrollarse a partir del sentido del tacto porque es el contacto físico con el ambiente lo que le revela al infante, la presencia de un entorno. Y ese contexto cultural, con sus condicionamientos (reglas), principios, costumbres y el lenguaje, incidirá en el desarrollo del conocimiento del propio cuerpo.

Existe una memoria corporal, sensorial y afectiva. Ya desde antes de nacer, el cuerpo capta su alrededor a través de los sentidos, percibe los estímulos que recibe en forma de temperatura, textura, sonido, olor, sabor, etc. Percepciones que dejan sus marcas en la memoria celular como huellas que irán tejiendo una memoria propia y singular a partir de la interacción del mundo interno con el externo, en el transcurso de la vida de una persona. Podemos pensar entonces, que el cuerpo tiene una memoria personal, psicofísica, vincular e histórica.

Como expresamos antes, los cuerpos que danzan ponen en juego esa memoria activa en relación con el presente en las creaciones coreográficas. Trabajan con su materialidad, sus movimientos aprendidos, su sensorialidad y sus recuerdos. Están aquí y ahora en el momento de la danza, pero a la vez traen otros tiempos, el pasado y el futuro, tejiendo un triple presente agustiniano. La coreógrafa y bailarina Fabiana Capriotti subraya que “el suelo, el soporte, los huesos y la memoria están disponibles antes de moverte”. (2015) No existe cuerpo que no tenga pensamientos, emociones, sentimientos. Y no hay cuerpo que no tenga memoria.

El psicólogo especialista en trauma Peter Levine (2018) sostiene que hay recuerdos explícitos y recuerdos implícitos. Entre los implícitos se encuentra la memoria emocional y procedimental o corporal. Estos recuerdos aparecen y desaparecen más allá de la atención consciente y se "estructuran en torno a emociones y/o habilidades o 'procedimientos': cosas que el cuerpo hace automáticamente (a veces llamados 'patrones de acción')" (Pág. 52). Por lo que un movimiento podría evocar un recuerdo emocional olvidado. En el cuerpo hay una memoria inconsciente que liga las emociones con las acciones corporales, la emoción es una señal que marca un recuerdo motor: "La función de la memoria emocional es señalar y codificar las experiencias importantes para obtener referencias inmediatas y poderosas más adelante", explica Levine (Pág. 53). Esto que el cuerpo ejecuta en función de un aprendizaje sobre el mundo, lo hace interconectando en un plano no consciente las emociones con los recuerdos 'corporales'.

Con esto queremos señalar que las personas tenemos una memoria corporal y emocional que se pone en juego en nuestras vidas. Y así como sucede con la historia personal de cada individuo, también ocurre con aquellos pueblos que comparten traumas históricos. Las memorias colectivas nos atraviesan el cuerpo, son aquellas en las que podemos compartir una misma relación afectiva con determinados recuerdos que hacen a la historia común.

Ese pasado deja sus marcas pese a que en los procesos históricos, la memoria del pueblo muchas veces queda marginada o se intenta sustituir desde los aparatos de poder que imponen la hegemonía de su relato. Aunque "jamás tenemos acceso a las huellas físicas y psíquicas de lo ocurrido porque, entre los acontecimientos propiamente tales y sus vestigios, ha tomado lugar un proceso de selección que escapa a la voluntad de los individuos", tal como expresa Todorov (2013), la memoria procedimental y emocional permanece implícita esperando el momento para salir a la luz mediante otros dispositivos que lo permitan.

La danza del Descueve podría funcionar como espacio para procesar memorias colectivas y activar formas de resistencia afectiva. La emoción, que ha sido históricamente considerada inferior a la razón debido a que el dualismo cartesiano profundizó la división entre el cuerpo y la mente privilegiando a la razón por encima de toda otra forma de conocimiento, es en el ámbito artístico, una fuente imprescindible que nutre la creación. Esa sensibilidad es la que muchas veces posibilita simbolizar aquello que está circulando en la sociedad así como proponer otros mundos posibles que no se adecúen a la norma impuesta por la hegemonía.

Pero ¿por qué son importantes las emociones? ¿Y por qué son de interés para la política, como desarrolla Sara Ahmed (2015)?

La teórica feminista estudia distintos estados emocionales observando cómo las emociones que son nombradas en los actos del habla, implican sensaciones. Para ello se basa en la relación entre las emociones, el lenguaje y los cuerpos. 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'" (2015:30), y deberían considerarse prácticas culturales y sociales estructuradas a través de circuitos afectivos.

En el análisis de emociones como el miedo, el dolor, el odio o la vergüenza, entre otros, ubica al cuerpo como protagonista de esta circulación de las emociones que van y vienen entre lo individual y lo colectivo. Allí propone que las emociones circulan desde los cuerpos que entran en contacto 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" (Pág.34).

La danza crea un imaginario a través de movimientos que generan climas afectivos que producen distintos efectos en el público. Desde la perspectiva escénica, podemos pensar el convivio teatral (Dubatti, 2003) como el ámbito en el que se produce ese intercambio en el que las emociones atraviesan corporalmente a las personas, porque circulan en ese espacio interrelacional.

El cuerpo es un espacio de constitución de la integridad de la persona, y como tal, una superficie de contacto e intercambio de emocionalidad. 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).

Las sensaciones corporales que dan forma a la vivencia del propio cuerpo, incluso aunque la fuente no sea interna, producen emociones en el mismo cuerpo. Es este cuerpo emocional, cargado de afectividad, el material de las obras, como expresa Carlos Casella al referirse al trabajo corporal expresivo del grupo: "se trata de abordar situaciones yendo desde el cuerpo hasta un estado emocional" (Denoy, 1999)

Retomando la propuesta de Ahmed, 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" (2015:43). Somos moldeados por la afectación que producen las emociones en las relaciones, somos "tocados" por eso. 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. Y es desde la emoción que las personas actúan, aprueban o

desaprueban situaciones, se involucran. Por eso, como expresa Ahmed, "las emociones 'importan' para la política", porque ejercen una influencia en la toma de decisiones ya que el cuerpo puede movilizar con su expresión y posicionamiento afectivo a otros cuerpos, convocarlos a la acción corporal o a la reflexión: "el teatro se convierte en un objeto aventajado para brindar conocimiento del contexto histórico político que revelan los afectos" (Proaño, 2020:149).

Ahora si pensamos en la danza del grupo, en su relación con el contexto desde una propuesta afectiva de abordaje de las relaciones humanas, podemos observar que la violencia se encuentra en las acciones de empujar, pellizcar o lanzar objetos, en las formas de relacionarse de los cuerpos en escena, la manipulación del cuerpo del otro, el distanciamiento o la indiferencia, así como la desnudez expuesta carente de erotismo o explícita crudamente e incluso erótica pero atravesada por la asimetría en el vínculo de los cuerpos. Parece como si hubiera una ausencia de empatía que declina inmediatamente en una agresión sobre el cuerpo de los demás intérpretes y hacia el público que observa y reacciona desde las sensaciones que las escenas producen.

La violencia es definida 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 autoinfligida (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 las obras 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.

Pero la violencia no es en sí una emoción, sino que puede ser generada por una emoción. Pensamos que la ira y el miedo pueden ser las emociones que impulsan la atmósfera afectiva violenta que circula en las propuestas. Son emociones que comprimen el cuerpo o lo sacuden, y que se pueden pensar en relación: el miedo que produce la violencia también puede generar ira. En este sentido, podemos considerar que el terror instalado por la dictadura a través de la represión y el miedo ejercidos sobre la población, generaron violencia. Una violencia comprimida en el cuerpo durante toda la dictadura porque el cuerpo que teme se contrae y reduce su espacio de acción como si el mundo presionara contra la superficie corporal. Tal como señala Ahmed "el cuerpo se encoge y retira del mundo con el deseo de evitar el objeto de miedo. El miedo involucra el encogimiento del cuerpo; restringe la

movilidad del cuerpo precisamente desde el momento en que parece preparar al cuerpo para la huida” (2015:115). Siguiendo a la investigadora, ese temor que ajusta al cuerpo podría ser el que se libera y arroja toda su violencia en estas danzas que se son parte de una memoria corpoafectiva compartida socialmente y constitutiva de nuestra identidad histórica como pueblo.

> A modo de cierre

Sabemos que hay otros autores que plantean que los afectos son fuerzas o intensidades corporales inconscientes y las emociones son secundarias y derivadas de los afectos porque son conscientes, dan sentido, codifican (Solana, 2010). Sin embargo, más allá de la posibilidad de nombrar, consideramos que la danza tiene una potencia que permite sentidos que son experimentados por el cuerpo a un nivel preconsciente. Sentidos que pueden emerger lentamente luego del presente corpoafectivo compartido del convivio teatral.

El cuerpo metaboliza, conoce, aprende y toma decisiones en las que muchas veces la razón queda por fuera, o interviene posteriormente para poder significar la experiencia, para reflexionar, volver a pensar algo que proviene de una experiencia de *pensamiento* sensible.

Las obras del grupo El Descueve impactaron afectivamente porque algo de ellas tocó una fibra de memoria afectiva corporal que luego se transformó en identidad histórica. Estamos hechos y hechas de nuestra historia, de todo lo violenta y sangrienta que fue y que, bajo otras modalidades supuestamente más blandas, aún es. No podemos dejar de ser atravesados por nuestros contextos.

Esa violencia ejercida en el cuerpo que vimos en las obras de danza puede haber sido una respuesta al avance de la política neoliberal en un momento de esperanza de cambios profundos como fue la vuelta a la democracia, además del efecto estallido reactivo que se produjo como oposición a las múltiples violencias que la realidad terrorífica de los años de dictadura causaron en lo más profundo del inconsciente colectivo. Pero el cuerpo tiene una potencia que puede sorprender y movilizar.

La imaginación corpoafectiva de la danza es libre e inapresable. Las emociones y afectos circulan y tocan los cuerpos, es allí donde causan aprobación o rechazo, donde pueden “tocar” la memoria, mantener activa la conciencia crítica o movilizar a la acción. Por eso la danza, además de ser memoria histórica corporal, es profundamente política.

Bibliografía

- Ahmed, Sara (2015) *La política cultural de las emociones*. México: UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género.
- Agamben, G. (2011). "¿Qué es un dispositivo?". En *Sociológica*, año 26, número 73, pp. 249-264, mayo-agosto de 2011.
- Banes, Sally, (1987) *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Wesleyan University Press, Connecticut. Traducción: María Pía Gigena. Revisión: Cadús, María Eugenia y Clavín, Ayelén. Argentina, fichas de cátedra Teoría General de la danza, FFYL-UBA.
- Paxton, Steve (1993) "Bosquejando técnicas interiores" (traducido por Marina Tampini). En Bardet, Tampini y Zuain Compiladoras (2022) *Improvisación en danza. Traducciones y distorsiones*. (Artículos varios) Buenos Aires: 2 (da) en papel.
- Bruno, Marta. (1992a) "La danza joven en escena". En *La voz del interior*, Córdoba, 16 de octubre de 1992
- _____ (1992b) "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.
- Capalbo, Armando (1999) "Escenas proteicas", en *El menú* 69, Buenos Aires, febrero de 1999.
- Capasso, V. (2018). "Lo político en el arte: Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière. *Estudios de Filosofía* (58), 215-235. En *Memoria Académica*.
https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.14422/pr.14422.pdf
- Capriotti, Fabiana (2015) *Hacer magia. Asuntos de danza*. Buenos Aires
- Carrión, 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.
- Denoy, Marina (1999) "Persona: Carlos Casella", en diario *La Nación*, Buenos Aires, 21 de febrero de 1999
- Dubatti, Jorge. (1993) "El Descueve vuelve renovado" en *El Cronista*, Buenos Aires, 26 de julio de 1993.
- _____ (2010). "El teatro argentino en la postdictadura (1983-2005): el canon de la

- multiplicidad" en Arrabal, (7/8), 17-26.
- _____ (2011): "El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad", en *Stichomythia* 11-12 (2011): 71-80.
- Durán, Ana, (1998) En busca de la ruptura de límites, en "Trespuntos", (Buenos Aires), 16/12/1998.
- Espinosa, Patricia (2011). "Urbanos y primitivos". En *Funámbulos*, Año 4 N°13, diciembre/ febrero 2001.
- Falcoff, Laura. (1992) "Dos coreografías que hablan y emocionan" en *Suplemento espectáculos de Clarín*, Buenos Aires, 26 de abril de 1992
- _____ (1993a) "Corazones viajeros" en *Suplemento espectáculos de Clarín*, Buenos Aires, 4 de junio de 1993.
- _____ (1993b) "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.
- Franko, Mark (2019). *Danzar el modernismo/Actuar la política*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Freira, Silvina (2004) "Somos más irónicos que burlones" en *Página 12*, 6/2/2004.
- Fontaine, Geisha (2012) *Las danzas del tiempo*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Fontana, Juan Carlos (1993) "El Descueve se presentará en Londres", en *Revista La maga*, 14/4/93
- Foucault, M (1996) *Historia de la Sexualidad. Vol. I La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- _____ (1982) "Poder-cuerpo" en *Microfísica del poder*. Barcelona: La Piqueta
- _____ (1998) *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Editorial Siglo veintiuno
- _____ (2007) *El nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: FCE.
- _____ (2008) *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- González, Malala, (2015) *La organización negra*. Buenos Aires: Interzona.
- Grosso, B. (2002) "Las políticas de la memoria", en *Revista Sociohistórica*, N° 11-12, 187-198.
- 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.
- Jelin, Elizabeth (2001) “Exclusión, memorias y luchas políticas“. En *Estudios latinoamericanos sobre culturas y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Clacso.
- Levine, Peter (2018) *Trauma y memoria. Cerebro y cuerpo en busca del pasado vivo*. Barcelona: Eleftheria
- Lucena, D. (2012): “Teatro de guerrilla: La Organización Negra durante los años de la posdictadura argentina”, Cuadernos de H Ideas, vol. 6, nº 6, diciembre 2012. Universidad Nacional de La Plata Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Laboratorio de Estudios en Comunicación, Política y Sociedad.
<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/cps/article/view/1576>
- Malinow, Inés (1991) “El Descueve: danza y novedad”, en Suplemento Espectáculos del diario Clarín, 25 de noviembre de 1991.
- Nosetto, Luciano. (2015). “Max Weber y el concepto de lo político. La ética guerrera y la necesidad de la culpa.” *Estudios Políticos*, 46, Instituto de Estudios Políticos, Universidad de Antioquia, pp. 179-196.
- Pinta, María Fernanda (2006) Paisajes kinético-sonoros. Entrevista con Carlos Casella. Inédito. Entrevista realizada en Buenos Aires, agosto de 2006 (<http://archivoarte.uclm.es/textos/paisajes-kinetico-sonoros-entrevista-con-carlos-casella/>)
- 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>
- Propato, Cecilia (S/F) “Mayra, mujer chancha“, (sin datos de publicación, material cedido por la intérprete)
- 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)
- Reca, M. (2011) *Tortura y trauma. Danza/movimiento terapia en la reconstrucción del mundo de*

- sobrevivientes de tortura por causas políticas*. Editorial Biblos. Tesis.
- Ricoeur, Paul (2004) *Tiempo y narración*. Buenos Aires: Siglo XXI
- _____ (2012). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Riva, Giuseppe. (2018): "La neurociencia de la memoria corporal", en *Intramed*
<https://www.intramed.net/contenidover.asp?contenidoid=93106>
- Santillán, Juan José, (2015) "La vuelta del grupo El Descueve", en *Suplemento Joven del diario Clarín*, Buenos Aires, 30/09/2015. (http://www.clarin.com/extrashow/teatro/El_descueve-Carlos_Casella-Ana_Frenkel-Mayra_Monard-Maria_Ucedo-Gabriela_Barberio_0_1440456355.html)
- Schanton, Pablo (1999) "El teatro no fue hecho para aburrir. El Descueve explica por qué Todos contentos es un oasis en el cartel under del verano", en *Suplemento joven del diario Clarín*, Buenos Aires, 12 de febrero de 1999.
- Sin firma, (1991), "Bailar para vivir. El Descueve, danza contemporánea o casi". En *Suplemento Joven de Clarín*, Buenos Aires, noviembre de 1991
- Soto, Máximo. (1993) "El Descueve trajo un soplo de energía con su espectáculo", en *Ámbito financiero*, Buenos Aires, 2 de agosto de 1993
- Taffoni, Carolina. (2001) revista *Escenario*, Diario La Capital, Córdoba, 8/6/2001
- 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.
- Todorov, Tzvetan (2013) "Los usos de la memoria de la memoria" en *Colección signos de la memoria*. Serie ideas. Santiago de Chile.
- Walger, Sylvina. (1992) "Sucedió en el barrio", en *La maga*, Buenos Aires, 5 de agosto de 1992
- Weber, Max. (2011) *La política como vocación*. NoBooks Editorial
- Zunino Pablo, (1992). "Dos miradas sobre el amor en La Movida 6", en *La Nación Espectáculos*. Buenos Aires, Argentina, 27 de mayo de 1992