

Erotismo y violencia en la danza de El Descueve como memoria afectiva de estados represivos¹

Dulcinea Segura

Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

dulcineasegurarattagan@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3386-5575> 



e-ISSN: 3028-9718



Dulcinea Segura, 2025. Publicado por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro» (Lima, Perú). Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Citar como: Segura, D. (2025). Erotismo y violencia en la danza de El Descueve como memoria afectiva de estados represivos. *Liminal*, 3. <https://doi.org/10.69746/liminal.a49>

Revisado por pares
Recibido: 05-02-2025
Aceptado: 27-06-2025

Resumen

El artículo propone un análisis de algunos elementos de las obras de danza del grupo independiente argentino El Descueve (1990-2006)² así como de su recepción en los medios de comunicación, desde la perspectiva de los afectos planteada por Sara Ahmed (2015). Consideramos que aquello emocionalmente significativo puede dejar una huella en la memoria, la cual se entrelaza con las emociones y el cuerpo construyendo identidad. En Argentina, esa identidad está vinculada con las consecuencias afectivas, sociales y políticas en la población. En la observación de las propuestas, nos focalizamos en la forma en que el grupo expresa los vínculos en las relaciones humanas mediante el uso del cuerpo —parcial o totalmente desnudo— y su gestualidad, así como una serie de acciones que generan diferentes niveles de tensión entre el erotismo y la violencia en las escenas. Considerando que las obras de danza dialogan con su contexto, nos preguntamos si las escenas seleccionadas podrían pensarse como una denuncia inconsciente sobre la obscenidad de la política neoliberal que se puso en práctica en la época de representación de las obras, o si las acciones violentas que se observan en las coreografías son producto de la expulsión de emociones reprimidas durante la última dictadura.

Palabras clave: danza argentina, identidad, memoria, postdictadura, teoría afectiva

Eroticism and violence in the dance of El Descueve as an affective memory of repressive states

Abstract

The article presents an analysis of some elements of the dance works of the independent Argentine group El Descueve (1990-2006) and the media reception, from the perspective of affects proposed by Sara Ahmed (2015). We consider that what is emotionally significant leaves a firm mark on memory, which is intertwined with emotions and the body, building identity. In Argentina, this identity is linked to the emotional, social and political consequences on the population. In observing the proposals, we focus on the way the group intends

¹ La mayor parte de este artículo fue presentado en el 6° Congreso iberoamericano de Teatro de Manizales (Septiembre, 2024)

² Icónico grupo de la escena de la danza independiente de Buenos Aires conformado por Ana Frenkel, Mayra Bonard, María Ucedo, Gabriela Barberio y Carlos Casella.

to express the links in human relationships through the use of the naked body, partially or totally, and its gestures, as well as a series of actions that generate different levels of tension between eroticism and violence in the scenes. The dance works dialogue with their context, which is why we wonder if the selected scenes could be thought of as an unconscious denunciation of the obscenity of the neoliberal policy that was put into practice at the time the works were performed, or if the violent actions observed in the choreographies are a product of the expulsion of emotions repressed during the last dictatorship.

Keywords: affective theory, argentine dance, identity, memory, post-dictatorship

Presentación

Entendemos que las obras de danza también constituyen marcas materiales que enuncian, conservan y transmiten determinados acontecimientos, tal como señala Groppo (2002) respecto de las políticas de la memoria. Toda creación coreográfica dialoga con su tiempo. Desde su lugar de enunciación, los cuerpos proponen y cuestionan modos de ser y estar en el mundo; crean desde un imaginario propio atravesado por el contexto histórico. El arte simboliza y el cuerpo metaboliza a través de la creación de imágenes, incluso antes de ser consciente de aquello que está expresando. Tomamos la perspectiva teórica de las emociones planteada por Sara Ahmed (2015), porque pensamos que las emociones son corporales, se experimentan y se nombran a partir de sensaciones vivenciadas en el cuerpo.

En las creaciones de danza, son los cuerpos los que expresan y comunican emociones a través de sus gestos, la posición en el espacio, la vinculación con los otros, el uso del tiempo y del espacio. De esta manera, El Descueve expresa corporalmente en sus coreografías una visión de las relaciones humanas que es caótica y conflictiva, erótica y violenta, afirmando un posicionamiento político que podríamos pensar identitario del grupo y en el que los ecos de la historia reciente —y aún latente— en Argentina, hacen cuerpo en esas relaciones afectivas que propone.

Por otro lado, coincidimos con el psicólogo y biofísico médico Peter Levine (2018) en que la memoria no es algo fijo, concreto y determinado, sino que requiere de un trabajo de reconstrucción permanente. Para el autor, la memoria es más bien efímera y variable, y depende de la selección, interpretación e imaginación de cada persona, por lo que la compara con un castillo de naipes que puede desmoronarse en cualquier momento.

Si bien el autor alude a la memoria personal, podemos trasladar la idea y pensar, en términos generales, en la fragilidad de la memoria y la necesidad de establecer marcas que recuperen los momentos vividos, los hechos concretos, antes de que el paso del tiempo provoque distorsiones. A partir de ahí, podemos entender la importancia de recuperar la memoria de artes consideradas tan efímeras como la danza, cuyas obras alojan múltiples simbolismos aún no metabolizados, pero expresados por el conocimiento intuitivo del cuerpo, por un saber que podemos pensar preconsciente y que se manifiesta con fuerza en las obras.

Levine afirma, apoyado en algunas investigaciones, que la memoria es “un proceso reconstructivo que continuamente selecciona, añade, borra, reorganiza y actualiza información” (2018, p. 31), así como arguye, en su estudio sobre el trauma, que las sensaciones y el ánimo determinan cómo recordamos, porque estructuran la relación que tenemos con los recuerdos. Es decir, que existe un procedimiento temporal afectivo.

De todo esto podemos inferir que hay una relación indisoluble entre los afectos, la memoria y el tiempo.

La memoria es una permanente tensión entre el recuerdo y el olvido, lo que queda atrás en el tiempo y lo que se hace presente (Ricoeur, 2012), y en este sentido, aquello que necesitamos mantener vivo como constitutivo de nuestra historia. Son quienes detentan el poder político quienes establecen cuáles sucesos del pasado requieren ser honrados para establecer fechas aniversario, monumentos, placas; y también cuáles no son tenidos en cuenta y quedan en el olvido, como sucede con aquellos hechos vinculados a las poblaciones más vulneradas, que constituyen la minoría y detentan menos poder para tomar esas decisiones.

Consideramos que la expresión artística es una manifestación del ser humano que deja huellas. Las piezas

musicales, obras teatrales, películas, artes plásticas y coreografías son marcas estéticas de un contexto histórico y social, y su estudio muchas veces nos trae a la memoria esos hechos cruciales de la vida — constitutivos de la historia y la identidad de un pueblo o colectivo— que no figuran en las fechas patrias, monumentos, recordatorios, etc., que fueron determinados por el poder.

Retomando a Levine, podemos decir que aquello que conforma nuestra memoria está íntimamente ligado con nuestras sensaciones y emociones, con los afectos. Que la propia historia, en tanto tiempo vivido en relación con los recuerdos, también se encuentra bajo la órbita afectiva. Que incluso la identidad, ligada a la memoria y a la historia, está entrelazada al mundo afectivo a partir de aquello que fue significativo y constitutivo para cada persona. “Los recuerdos forman los cimientos de nuestra identidad”, dice Levine (2018, p. 33), porque nos ayudan a dar contexto, a encontrar el camino en la vida.

Entendemos que las obras de danza son archivo de esa memoria corporal vinculada a un contexto con el que se relacionan afectivamente, en tanto el cuerpo es afectado por los sucesos de la realidad. Las danzas escénicas de un período histórico pueden pensarse como parte de la identidad de ese momento sociopolítico, cultural y afectivo.

Es en ese sentido que analizamos las creaciones del grupo El Descueve con la intención de desentrañar las emociones y los afectos que proponen esos cuerpos al preguntarse por las relaciones humanas (Santillán, 2015).

El contexto

La realidad en la que se inscribe una creación —el clima político y cultural, la información que circula, la afectación que produce, el ánimo de época— presenta características que afectan a las condiciones de producción de los y las artistas.

El Descueve fue un grupo argentino de danza independiente que se conformó en el año 1990. Estaba integrado por Mayra Bonard, Ana Frenkel, María Ucedo, Carlos Casella y Gabriela Barberio, jóvenes veinteañeros que pertenecían a espacios de formación de danza contemporánea y tenían relación con el ambiente del rock y otros grupos de artistas del ambiente independiente de la ciudad de Buenos Aires.

Como grupo produjeron seis obras propias en el transcurso de casi quince años de recorrido, con las que realizaron giras por América y Europa, presentándose en festivales internacionales y locales donde causaron impacto en el público y repercusión en los medios de comunicación.

El diario alemán *Die Welt*, destacaba la presentación del grupo en el Festival Movimientos’92 de Hamburgo como una de las propuestas más interesantes, mientras que la prensa local se refería a sus integrantes como jóvenes que “logran romper con las convencionales prevenciones en torno al cuerpo humano, trabajan el contacto (línea dancística que busca el piso) y ensamblan estrechamente lo físico con lo emocional” (Bruno, 1992a).

Para el análisis de sus creaciones queremos pensar el contexto en un sentido amplio y abarcador, porque el período en el que circulan las obras está tensionado por la etapa inmediatamente anterior de la dictadura.

Las obras del grupo se producen y circulan en plena escena de la segunda pos dictadura³ (Dubatti, 2010). Una etapa en la que hay mucha necesidad de expresar y, de alguna manera, dar cauce a la violencia ejercida por la represión de la dictadura cívico, militar y eclesiástica, que concluyó en diciembre de 1983, pero cuyas políticas discursivas llevarían mucho tiempo más en ser desmanteladas (al punto que hoy en día continuamos atravesados por ellas).

³ Se trata de: “un segundo momento de crisis del estado y reubicación de la Argentina respecto del orden internacional entre 1989 y el presente (presidencias de Carlos Menem y Fernando de la Rúa), caracterizado por la instalación de un modelo neoliberal de centro-derecha, 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”. (Dubatti, 2010, p. 25)

En ese período de terror dictatorial la población sufrió la violencia de las persecuciones y la tortura, las desapariciones, la violencia del silencio, del ‘algo habrán hecho’, del sometimiento social, de las prohibiciones, de la censura. Una violencia que fue ejercida en los colegios y en las calles, que se ensañó especialmente con la juventud, fuera militante o no. Una violencia que consideramos 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 o danza).

A fines de 1983, con el retorno de la democracia, comienza otra etapa en la que se vive la efervescencia que implica volver a respirar en un ambiente de libertad y respeto de los derechos humanos, además de la recuperación de los espacios públicos: la calle se ve repleta de diferentes manifestaciones culturales.

Pero en la década de 1990 se da inicio a otro período político y económico. Se instala un proyecto de país que implica muchas pérdidas en diferentes ámbitos, además de la despolitización de la juventud que con el retorno de la democracia había vuelto a levantar banderas sociales.

Las políticas restrictivas que se impusieron durante el neoliberalismo de los años 1990, a través de la represión a la población, ejercieron un grado de violencia tremendo que buscó la inmovilización social, así como la destrucción de la cultura. De esta manera, se rompieron lazos y desligaron los vínculos que sostienen el entramado sociocultural de la población. Se trató de un período oscuro dentro de la democracia, de empobrecimiento, crisis y vaciamiento cultural.

Ese es el momento en que nace El Descueve, relacionándose con el ambiente de resistencia escénica en espacios del ‘under’ de la ciudad como Cemento, punto alternativo del *under* porteño que existía por fuera del circuito teatral convencional y que fue “parte de un conjunto de lugares alternativos que emergieron por diferentes barrios de Buenos Aires, principalmente a partir del advenimiento democrático” y que además “resultaron claves para la manifestación de las nuevas tendencias artísticas –musicales y teatrales– de diferentes grupos emergentes” (González, 2015). Un grupo vinculado a otros como La Organización Negra, cuyas propuestas contestatarias generaban una relación directa e incluso incómoda con el espectador, haciendo del espacio público un escenario de batalla. Con ellos se unen en *De la guarda* para realizar *Villa Villa* (1995), un show teatral y musical, que poseía un uso poco convencional del espacio, inspirado “en el sentimiento festivo” y era definido como una obra que “intenta transitar todos los estados sin ningún control, sin otro objetivo más que el de vivirlos, como la sensación que transmiten las fiestas populares, donde las personas se entregan a vivir un momento irrepetible”. Sin narrar ninguna historia, el espectáculo “va directo al cuerpo, a los sentidos, al alma”, como explicaban al reponerlo años después en la gacetilla de difusión.⁴

Señalamos esta colaboración para acercarnos al tipo de corporalidad y movimientos propuestos por El Descueve, porque consideramos que fue lo que impulsó el trabajo colaborativo.

Las creaciones del grupo mostraban los vínculos complejos en las relaciones humanas, a través de acciones –en su mayoría realizadas con cierta violencia– como empujar, golpear, pellizcar, correr (¿huir?), rodar, hundir los dedos y manipular otro cuerpo, caminar sobre otros, o mostrar desnudos desprovistos de erotismo y sensualidad.

Estas apreciaciones respecto a las escenas surgen del análisis de las obras, así como del relevamiento de los artículos publicados por los medios de comunicación que cubrieron las presentaciones del grupo en su momento y que también realizaron entrevistas a sus integrantes.

Nos proponemos describir aquí solo algunas escenas y exponer referencias críticas de la prensa que nos permitan reflexionar sobre el mundo afectivo que proponen las obras. A partir de ahí, preguntarnos por el vínculo que mantienen estas creaciones con el contexto político-social del período, para pensar sobre el entramado que establecen la memoria, la historia, la identidad y los afectos.

⁴ <https://www.alternativateatral.com/obra681-villavilla>

Emociones: la violencia del desnudo en las obras

Criatura (1990) es la primera obra de El Descueve. Se estrena en un festival en Colombia y es producto de la unión de trabajos independientes que ya realizaban por separado algunos de sus intérpretes.

Nos referiremos aquí al cuerpo desnudo en esta obra, en la que hay diversas situaciones de contacto corporal que consideramos cargadas de violencia. El desnudo tiene lugar en una escena en la que vemos a una mujer (Ana Frenkel) con una especie de camión blanco, sacudiéndose sentada en el piso, con movimientos espasmódicos del tronco. En un momento, llega un hombre (Carlos Casella), vestido de traje, que la empuja y la hace rodar, hasta que finalmente le quita el vestido y la deja completamente desnuda. El hombre la levanta y la coloca sobre sus hombros; la mueve sin resistencia, como si fuera un muñeco de trapo. Ella parece anestesiada, con el cuerpo flojo, sin reacción, carente de sensualidad. A pesar de que Casella la mueve con sumo cuidado, trata al cuerpo de la mujer como un objeto, y es allí donde se ejerce la violencia.

En otra escena de la obra, vemos a Frenkel que camina desnuda en medio del grupo, que se mueve como si no existiera. La intérprete parece ir a la deriva y es completamente ignorada por los demás, que corren, giran como derviches, ruedan por el suelo, se chocan o empujan. Realizan las acciones sin dar cuenta de ese cuerpo desnudo que anda a tientas por el espacio.

¿Qué significa este cuerpo desnudo, desvalido, ignorado por todos? ¿Es una alusión a la fragilidad, a la vulnerabilidad del cuerpo humano, ya que no hay erotismo en la desnudez que proponen? ¿Se puede pensar como una acción que violenta al público? ¿Se trata de una provocación? Si se pone en diálogo con el contexto anterior, ¿es posible ver a esta mujer desnuda, caminando a tientas, sin que nadie la mire, y pensar en las desapariciones de la dictadura? En ese sentido, ¿qué produce esa acción en el espectador: intriga, inquietud, erotismo, violencia, rechazo? ¿Qué memorias portan esos cuerpos si buscan una provocación?

En *La fortuna* (1991), la obra siguiente, vemos cuerpos que se empujan, corren, caen, se amenazan. Esta vez, son dos mujeres las que aparecen con el torso desnudo, totalmente inexpresivas, manejadas como marionetas por otras dos personas vestidas de negro. El manejo de los cuerpos recuerda al personaje de Ana Frenkel en *Criatura*. Los manipuladores hunden sus manos en las costillas desnudas, doblan los torsos hacia adelante o hacia atrás, invierten la verticalidad del cuerpo como si exploraran al extremo todas las posibilidades de la movilidad. Estas acciones son operaciones que se ejercen sobre el otro, invadiendo y manipulando el cuerpo como si se tratara de objetos.

La prensa de la época observa en el trabajo corporal de El Descueve una vinculación fuerte con las emociones: “los jóvenes de El Descueve logran romper con las convencionales prevenciones en torno al cuerpo humano, trabajan el contacto (línea dancística que busca el piso) y ensamblan estrechamente lo físico con lo emocional” (Bruno, 1992a). El periodista Pablo Zunino (1992) comenta, en una crítica respecto a ambas obras: “Los ecos conflictivos de las relaciones humanas suenan con claridad en la violencia de los cuerpos. La lucha por el espacio (afectivo o cualquier otro) es cruel y parece que nunca -nunca- hay lugar suficiente para todos”.

Los medios de comunicación que cubren las propuestas señalan la violencia como algo que causa impacto, y se refieren al 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). En general describen los movimientos que se observan en las coreografías como “de integración o de expulsión, de violencia o de afecto” (Soto, 1993); o hablan sobre los bailarines señalando que se mueven “como si fueran de goma. Saltan, ruedan, se entrelazan produciendo extrañas y armónicas formas. Gritan, se ríen, lloran, expresan pena, ira, alegría, hartazgo” (Walger, 1992).

Respecto a estas primeras obras del grupo (*Criatura* y *La fortuna*), un diario de Córdoba da cuenta de las expresiones que los jóvenes intérpretes transmiten como algo carente de disfrute mientras, al mismo tiempo, las vincula con el contexto social:

No ofrecen un momento que compense tanta densidad, algún escape, una alternativa de abrirse hacia la sensación del disfrute y el placer del ser humano, que también las tiene (...) Esta es la visión del mundo que ellos, jóvenes entre 20 y 24 años, tienen. Conflictiva, tensa, fuerte. Y esta es la que

ofrecen hoy, aquí, fines del siglo XX, en un país conflictivo y tenso. (Bruno, 1992b)

En *Corazones maduros* (1993), la obra siguiente, aunque no aparece la figura del desnudo como en las anteriores, también se alude a la violencia en escena y a algo en consonancia con el tiempo abrumador que viven los jóvenes intérpretes. Como afirma Cecilia Hopkins, “la violencia se impone como tema vertebrador del conjunto de escenas que propone el espectáculo, aun cuando lleven el sello de la estilización” (1994). Allí, las acciones que se repiten son empujar, escupir, pellizcar, caminar encima de otro cuerpo, e incluso se explicita la violencia en escenas en la que dos mujeres (María Ucedo y Gabriela Barberio) se pegan literalmente, a puñetazos y cachetadas.

En un análisis de las obras siguientes, *Todos contentos* (1998) y *Hermosura* (2000), se apunta que en *El Descueve* el cuerpo en movimiento “es pulsado al extremo en pos de encontrar una poética en la que el espectador se identifique, en consonancia con el tiempo abrumador que le toca vivir” (Carrión, 2012).

En *Todos contentos* vuelve a aparecer el cuerpo desnudo parcial y totalmente. Nos referimos a la escena conocida como “la chancha”,⁵ interpretada por Mayra Bonard. Allí vemos a la bailarina vestida con una falda, atada a una silla desde la cual observa a su alrededor, mientras comienza a emitir sonidos como si fuera una cerda. Luego se libera de la atadura y se restriega por el suelo, golpeando su cuerpo contra él y cualquier otra superficie. Lo impactante de esta escena es que, en un momento, invierte su cuerpo y el público descubre que no tiene ropa interior y puede ver sus genitales, lo que sorprende al espectador. Bonard reflexiona 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.). El público se sorprende e incluso se incomoda, como si fuera obligado a presenciar un acto brutal, ya que la intérprete golpea su cuerpo con fuerza contra el suelo, paredes, postes. En otra nota leemos la siguiente descripción: “una joven mujer avanza paulatinamente en una metamorfosis que la convierte en cerdo, mugriento y desaforado, hostil y exasperante” (Capalbo, 1999). Mientras tanto, en una entrevista que se refiere a la corporalidad de Bonard como una “mujer/animal” que “transita un estado de excitación y exacerbación corporal” (Propato, s.f.), la propia Bonard expresa 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, s.f.)

La insatisfacción y la imposibilidad de sentir pueden hablar de un cuerpo anestesiado por el dolor o el miedo, dos emociones que llevan al cuerpo a la quietud y el silencio. En esta escena, ese cuerpo se sacude y golpea como un llamado a despertarse (o despertar al espectador adormecido).

En otra escena, María Ucedo, completamente desnuda, se encuentra subida a un poste que Carlos Casella intenta derribar con un hacha. Es una escena a la que Bonard se refiere como una pareja que “está jugando a la incomunicación” (Propato, s.f.), pero que 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 claramente a los niveles de violencia de la escena.

En este apartado nos referimos a la violencia del desnudo en las obras mencionadas, pero planteamos en el título un vínculo entre la violencia y el erotismo que nos gustaría aclarar. La mayoría de los desnudos señalados en estas piezas carecen de la sensualidad del erotismo, si tomamos la definición de la Real Academia Española: “lo que excita el placer sexual”. En las obras analizadas, observamos casos en los que la desnudez se muestra vacía de sensualidad. No hay excitación de la libido; en cambio, se expresan rasgos de violencia vinculados

⁵ Incluso se tituló una entrevista a Bonard como “Mayra, mujer chancha” (Propato, s.f)

al cuerpo desnudo, vaciado de humanidad y su manipulación objetal. En ninguna de ellas pareciera existir la intención de una excitación al placer. Los desnudos de las primeras obras están planteados como cuerpos vacíos, casi inertes, manipulados por otros o ignorados por el grupo.

La escena de “la chancha”, ya comentada, tampoco busca erotizar al espectador, sino movilizarlo, sacudirlo. Busca comunicar algo sexual que lo violenta, tal como señala la intérprete. Finalmente, la escena que tiene a una mujer desnuda sobre un poste expone, frente al público, la vulnerabilidad de una persona que está siendo violentada por otra. Pero, podemos traer a colación la perspectiva de Bataille (1957) quien relaciona al erotismo con la muerte, en tanto en el acto sexual de consumación del deseo erótico se produce una disolución, por lo que el erotismo no existe sin que se produzca un acto de violencia, de la destrucción de los seres discontinuos que somos los seres humanos, en busca de la continuidad. Por eso afirma que “el terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia” (Bataille, 1957, p. 12). A su vez, es a través de la desnudez, del ser despojados, que los seres pueden alimentar la excitación erótica o consumir el acto. Lo que aquí parece ser anulado.

Pero si forzamos un poco esa idea, podemos preguntarnos por la violencia ejercida sobre los cuerpos femeninos desnudos y pensar si esa exposición no es casi un acto perverso sobre el erotismo. Acto que puede evocar la perversión violenta ejercida con la desaparición de los cuerpos durante la dictadura. Y preguntarnos, ¿qué trama subyace en la violencia de esas acciones? ¿Podría acaso tratarse de una denuncia de la manipulación de los cuerpos del poder dictatorial? ¿De las violaciones y torturas, de las desapariciones? ¿O esa violencia es un acto de liberación del control que tuvieron estos cuerpos sometidos por el poder?

Como expresa Sandra Lorenzano en un artículo sobre el erotismo político, las dictaduras ejercen “un control absoluto sobre la sociedad, imponiendo a los cuerpos la marca de su presencia” (1998, p. 144), por lo que la expulsión de la violencia en la sublimación de un acto creativo de danza podría ser una manera de “exorcizar” tanta represión.

Entendemos que sus danzas también podrían expulsar, de alguna manera, la violencia del silencio social introyectado en los cuerpos, en la cotidianeidad de cada día bajo el poder de la dictadura que se encargó de disciplinar y normalizar a la población. Porque los cuerpos tienen memoria, y la danza tiene esa capacidad: “puede absorber y retener los efectos del poder político, así como resistir, en el mismo gesto, esos efectos que parece incorporar” (Franko, 2019, p. 207). En estas coreografías observamos la violencia como una manera de resistencia.

Ahora bien, ¿cuáles son las emociones que anidan detrás de los actos violentos?

Las emociones de la violencia

En *La política cultural de las emociones*, Ahmed (2015) desarrolla una mirada sobre la circulación de las emociones, en la que plantea que estas son relacionales y 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, la autora analiza distintos estados emocionales a partir de la emocionalidad de los textos, observando que las emociones que son nombradas en los actos del habla implican sensaciones, y que estas son producidas por una percepción corporal.

Sostenemos, entonces, que las emociones son corporales, y que el cuerpo es protagonista de la circulación emocional entre lo individual y lo colectivo, lo privado y lo público, que sucede en el espacio del convivio teatral (Dubatti, 2003). Dicho esto, volvemos a observar la corporalidad de las obras de El Descueve para tratar de entender cuál es la emoción que anida detrás de la violencia que vemos en las acciones escénicas.

La Organización Mundial de la Salud (OMS, 2002) define la violencia como “el uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones”. No se trata directamente de una emoción, sino de una acción motivada por una emoción. Tanto la ira como el miedo pueden violentar o generar violencia.

Consideramos que el terror instalado por la dictadura, a través de la represión y el miedo ejercidos sobre la población, genera violencia. 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” (Ahmed, 2015, p. 115). Esos cuerpos reprimidos, quietos, silenciados, retienen su miedo y eso los violenta: estar contenidos, no poder expresar, sacar hacia afuera el temor, liberarse. Una acumulación que puede generar enojo, ira. “El miedo al “mundo” como el escenario de un daño futuro funciona como una forma de violencia en el presente, que encoge los cuerpos y los coloca en un estado de temerosidad” (Ahmed, 2015, p. 117).

Tal vez sea ese temor que ajusta al cuerpo —que lo comprime, que lo llena de enojo y de ira— el que se libera y arroja toda su violencia en estas danzas, que también buscan movilizar al espectador. “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 ese sentido, 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.

“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, p. 11). Este señalamiento nos lleva a pensar en las emociones que circulan entre lo privado y lo público, emociones que son personales e interpersonales. Que afectan los cuerpos —cada yo corporal y cada colectivo corporal— en su sentir y su pensar. Pero, a su vez, la historia muestra que las emociones también son afectadas por estructuras mayores del contexto social, que pueden inducir a un determinado estado afectivo que circula en una cultura. Las creencias compartidas influyen en qué emociones se producen frente a diferentes situaciones. Por eso, los colectivos humanos pueden ser manipulados políticamente por estructuras como el fascismo.

Las coreografías pueden entenderse como marcas de una memoria corporal, afectiva e identitaria de un contexto. Están allí para traer al presente parte de la historia también afectiva y corporal del país, más allá de la conciencia que pueda tener el público o los mismos intérpretes en el momento de la representación. La expresión y las emociones que generan los cuerpos de la danza, producen conocimiento a través de otros canales que repercuten en quienes participan como público. La atmósfera afectiva que circula es capaz de tocar el cuerpo del espectador porque establece un diálogo con un contexto sociocultural compartido, en el que los ecos de la dictadura se oyen en la política neoliberal del momento, y quizás pueden dar lugar a micro transformaciones políticas en el público.

Como expone el investigador Jorge Dubatti (2010):

El teatro argentino de la postdictadura no sólo es resistencia; también resiliencia, capacidad de construir en la adversidad. Genera sentido con la falta de sentido, obtiene riqueza de la pobreza, encuentra productividad en el dolor, transforma la precariedad en potencia estética e ideológica. Los teatristas de la postdictadura han sabido encontrar los mecanismos para transformar la fragilización, la pobreza y la violencia en opciones creativas” (Dubatti, 2010, p. 21).

Estas obras constituyen parte de la memoria y la historia afectiva de Argentina. Son la marca de una resistencia corporal, de una voz que buscaba espacio a la fuerza, como si la danza respondiera a la violencia política con la violencia poética: una expresión simbólica de búsqueda de otras relaciones humanas, menos violentas y destructivas.

Nos preguntamos, a modo de cierre: ¿El arte coreográfico puede hacer que la violencia como hecho estético transforme la pulsión de muerte de todo acto represivo en pulsión erótica plena de deseo?

Enlace a fragmentos de las obras https://youtu.be/_mvbiJvSfbs

Contribución de autoría:

Dulcinea Segura es responsable de la redacción, revisión y versión final del artículo.

Potenciales conflictos de interés:

Ninguno.

Financiamiento:

Autofinanciado

Referencias

- Ahmed, S. (2015) *La política cultural de las emociones*. Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM.
- Bataille, G. (1957) *El erotismo*. Scan Spartakku — Revisión: TiagOff. https://www.academia.edu/9204846/Bataille_georges_el_erotismo_v1_1
- Bruno, M. (1992a, s.f.) La danza joven en escena. *La voz del interior*.
- Bruno, M. (1992b, s.f.) Contundente lenguaje de hoy. *La voz del interior*.
- Calzón Flores, N. (comp.). (2009) *25 años del Rojas*. Libros del Rojas.
- Capalbo, A. (1999), Escenas proteicas. *El menú 69*
- Carrión, A. M. (2012), El Descueve: el cuerpo sin límites como clave para la interpretación teatral. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* 8(15), 121–126.
- Dubatti, J. (2003) *El convivio teatral. Teoría y práctica de Teatro Comparado*. Colección Textos Básicos. Atuel.
- Dubatti, J. (2010), El teatro argentino en la postdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad. *RACO, Revistes Catalanes Amb Accés Obert*. <http://www.raco.cat/index.php/arrabal/article/viewFile/229319/327858>
- Espinosa, P. (2001), Urbanos y primitivos. *Funámbulos*, 4(13)
- Fontana, J. C. (1998, 2 de mayo), Animalidad y vigor dramático. Una obra de danza ‘salvaje’ desafía los comportamientos culturales. *La Prensa*.
- Franko, M. (2019) *Danzar el modernismo/Actuar la política*. Miño y Dávila.
- González, M. (2015) Escenarios urbanos: a propósito de La Organización Negra y su trayectoria centrípeta. *Apuntes de Teatro* 140, 26–45 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
- Groppo, B. (2002), Las políticas de la memoria. *Revista Sociohistórica*, (11–12), 187–198.
- Hopkins, C. (1994, mayo) La última de El Descueve. Pez fuera del agua. *Página 12*.
- Levine, P. (2018) *Trauma y memoria. Cerebro y cuerpo en busca del pasado vivo*. Eleftheria.
- Lorenzano, S. (1998, julio–diciembre). Cuerpos que se escriben: Por un erotismo político. *Texto Crítico, nueva época*, 7, 143–158.
- OMS (2002). Informe mundial sobre la violencia y la salud. Washington, DC: OPS.

Propato, C. (s.f.) Mayra, mujer chancha. (Sin datos de publicación, material cedido por la intérprete Mayra Bonard)

Ricoeur, P. (2012). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica

Schanton, Pablo (1999, 12 de febrero) El teatro no fue hecho para aburrir. El Descueve explica por qué Todos contentos es un oasis en el cartel under del verano. *Suplemento joven del diario Clarín*.

Santillán, J.J. (2015, 30 de septiembre): La vuelta del grupo El Descueve. *Suplemento Joven del diario Clarín*.
http://www.clarin.com/extrashow/teatro/El_descueve-Carlos_Casella-Ana_Frenkel-Mayra_Monard-Maria_Ucedo-Gabriela_Barberio_0_1440456355.html

Soto, Máximo (1993, 2 de agosto) El Descueve trajo un soplo de energía con su espectáculo. *Ámbito financiero*.

Walger, Sylvina (1992, 5 de agosto), Sucedió en el barrio. *La maga*.

Zunino, Pablo (1992, 27 de mayo), Dos miradas sobre el amor en La Movida 6. *La Nación Espectáculos*.