

Improvisación de contacto en las primeras obras de El Descueve como apertura a la diversidad

Dulcinea Segura Rattagan
UBA
Argentina

Ponencia presentada en el 4to. Congreso Iberoamericano de Teatro, en el 54 Festival Internacional de Teatro de Manizales. Del 4 al 7 de octubre 2022

El Descueve fue un grupo de danza que nació oficialmente en 1990, pero que había comenzado a gestarse en 1988, en medio de esa libertad cultural que significó el retorno de la democracia en el país luego de la dictadura más sangrienta que tuvo Argentina. Estaba integrado por Mayra Bonard, Carlos Casella, Ana Frenkel, María Ucedo y Gabriela Barberio, jóvenes veinteañeros formados en distintas técnicas de danza contemporánea, improvisación y artes marciales, y que en esos años ochenta y noventa, mantenían un contacto directo con la multiplicidad de actividades del *under* porteño.

<https://www.youtube.com/watch?v=9luI-FUcapo>

Casella señalaba 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). Esas relaciones fueron también las que los acercaron a espacios fuera del circuito escénico habitual, ampliando el espectro y la diversidad del público.

Como dijimos, la formación de los intérpretes poseía distintas técnicas, 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. En función de esto, podemos pensar que El Descueve tenía como base general a la danza contemporánea, una danza

que desde el comienzo se nutrió de influencias y apropiaciones que circulaban y se contaminaban, sin pretender ninguna pureza.

Respecto a la danza contemporánea, podemos remitirnos a la década del 1960, cuando surge en EEUU un grupo de experimentación conocido como Judson Church Dance Theater, considerado como un punto de inflexión en el recorrido histórico de la danza espectacular occidental rompiendo la sucesión de estilos en la danza que venía aconteciendo y proponiendo un pluralismo estético que incluía la fusión y el deslizamiento de los límites entre las artes (Tambutti, 2012).

Como parte de ese pluralismo, se empiezan a incorporar en la danza movimientos provenientes de la vida cotidiana. Acciones como correr, caminar, sentarse, empujarse, permanecer de pie, rodar por el suelo, comienzan a observarse en las escenas de danza. Por otro lado, también empieza a aparecer una forma de crear que renuncia a la ilusión de una corporalidad virtuosa y ubica al intérprete a escala humana, valorando los movimientos cotidianos, los materiales que surgen al azar, y lo que sucede en el momento presente, es decir, la espontaneidad y la improvisación.

Trisha Brown, una de sus integrantes, expresaba que, en la Judson, los bailarines se comportaban como seres humanos y había una calidad performativa que no sucedía en la danza memorizada: “Si estás improvisando sin una estructura, tus sentidos se ven intensificados; estás usando tu inteligencia, tu pensamiento, todo está trabajando al mismo tiempo para encontrar la mejor solución a un problema dado, bajo la presión de la mirada de los espectadores” (Ramsay, 2006). En otras palabras, la improvisación podía hacer que el espectador tomara conciencia de lo que llamaríamos inteligencia corporal del performer.

Por su parte, Steve Paxton, otro de los iniciadores de la Judson, relataba en una conferencia que dio en Argentina en el año 1999, que el foco de los bailarines de la Judson era crear nuevas formas, “investigar cosas nuevas que no entraban en ninguna categoría” (Bardet et al, 2022). Este bailarín es quien posteriormente daría inicio al Contact Improvisation.

El Contact Improvisation (CI)

El CI surge de la mano de Steve Paxton en EEUU en el año 1972 a partir de la investigación impulsada por el bailarín acerca de cómo afectan las fuerzas físicas a los cuerpos, en situaciones extremas de movimiento y de quietud. Paxton exploraba con sus compañeros bailarines a través de rodadas, caídas, balanceos, saltos o cualquier otro impulso que los sacara de sus hábitos motrices. De allí nació esta danza cuyo punto de partida estaba en 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.

<https://www.youtube.com/watch?v=hJQgFDsAms4&t=238s>

Nos interesa pensar su desarrollo como una danza que propone una diversidad en la exploración del movimiento y la composición a partir de “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” , tal como indica Tampini en su libro *Cuerpos e ideas en danza: Una mirada sobre el Contact Improvisation* (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” (2022:101). Una danza cuya manera de moverse sin forma predeterminada, donde se toca y simultáneamente se es tocado, puede pensarse como apertura a la diversidad. Diversidad de cuerpos, de maneras de tocar, de moverse, de relacionarse con los otros y el espacio, de componer, de dar vuelta lo que se entiende por danza.

Diversidad proviene del latín *diversitas* y hace referencia a la diferencia, la variedad, la abundancia de cosas distintas o la desemejanza. Etimológicamente, *diversitas* viene del participio *diversus* del verbo *divertere* que significa girar en dirección opuesta. El prefijo ‘di’

habla de una divergencia mientras que *vertere*, la raíz, se refiere a verter, girar, dar vueltas. Curiosamente, movimientos que forman parte intrínseca del CI en su trabajo con las fuerzas físicas y el contacto.

El CI es más un “formando” que una forma, un hacer que permanece abierto al desarrollo en colectivo. El Descueve toma el CI como herramienta para improvisar en sus procesos creativos grupales, en función de imágenes que los integrantes del grupo traían. En ese momento, el grupo incluía el uso del contacto corporal y del suelo en sus movimientos, y son estos elementos del CI, que ellos mismos afirmaban utilizar, los que podían observarse en sus obras. “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)

Si bien la apertura que permite el trabajo exploratorio del CI no estaba en el foco de sus composiciones, fue una técnica que abrió a un uso diferente del cuerpo en la escena contemporánea y que en El Descueve se puede observar en la relación física estrecha entre los intérpretes y todo lo que ese contacto abría de posibilidades y sentidos para crear.

En los medios se subrayaba que era un grupo de “danza no convencional, que se nutría de la acrobacia y el contact” y cuyos movimientos tenían que ver 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).

Las obras y las técnicas

El inicio de El Descueve está dado por la presentación de *Criatura*, su primera obra, en un festival en Colombia en 1990. Al año siguiente, el grupo estrena *La fortuna* (1991) con un subsidio de la Fundación Antorchas. Con estas dos primeras obras que se realizaban habitualmente juntas debido a ciertas similitudes estéticas, se presentaron en el Festival Movimientos 92 de Hamburgo, en el Festival de Hannover y en el Place Theatre de Lon-

dres en 1993, además de espacios como El galpón del Sur en Buenos Aires o La movida 6 en Córdoba.

La prensa local se refería al “Contundente lenguaje de hoy”, expresando que “la fuerza colectiva y el uso del piso son dos rasgos que refuerzan un lenguaje que se revela profundamente actual” (Bruno, 1992b), o afirmaban que “logran romper las convencionales prevenciones en torno al cuerpo humano” (Bruno, 1992a), así como que poseían una “técnica notable para rodar, o caerse, o saltar en planos no convencionales” (Malinow, 1991).

En ambas coreografías podemos observar la manipulación del cuerpo del otro, el contacto físico estrecho, corridas frenéticas, rodadas, empujones. En *Criatura* vemos dos intérpretes (Carlos Casella y Gabriela Barberio) que están juntos, pegados, en contacto, y parece que uno quiere irse y el otro no lo suelta. En otra escena, hay dos mujeres de pie (Mayra Bonard y María Ucedo) que alternadamente se frotan la cabeza una a la otra sobre el pubis y se meten los dedos en la boca. Luego otra mujer (Ana Frenkel) con una especie de camión blanco que se sacude sentada en el piso, hasta que un hombre vestido de traje (Carlos Casella) la empuja y la hace rodar para finalmente dejarla desnuda y llevarla colgada en su cuerpo, sosteniéndola y moviéndose con ella sobre su cuerpo. En general, la obra muestra escenas de dúos, tríos o grupales en las que vemos a los intérpretes tocarse, colgarse o apoyarse entre los cuerpos, empujarse y rodar, en cuadros que no guardan necesariamente una continuidad.

https://vimeo.com/162444003?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=42967280

Esa posibilidad de tocarse, abrazarse, rodar juntos y entrar en contacto, desde la ampliación de la mirada que ofrece el CI, que sale de la unidireccionalidad de la vista hacia la pluridireccionalidad del tacto, permite al grupo componer estas escenas en las que el contacto explora sentidos diversos. Tocarse puede ser parte de una poética erótica o violenta, puede significar sensualidad o manipulación, y pareciera estar despojado de cualquier refe-

rencia genérica pese a que culturalmente, y en esos años aún, las relaciones de contacto entre hombre y mujer generaran sentidos heteronormativos.

En *La fortuna* se reiteran algunas cuestiones de la obra anterior. Vemos cuerpos que se empujan, corren, caen, ruedan. En una escena, vemos a dos mujeres (Ana Frenkel y Gabriela Barberio) que aparecen con el torso desnudo, totalmente inexpresivas, manejadas como marionetas por otras dos personas que van vestidas de negro. La imagen es casi especular. Hay algo sensual en ello, pero al mismo tiempo una manera de manejar los cuerpos que son penetrados con las manos en las costillas, doblados hacia adelante o hacia atrás, invirtiendo la verticalidad, que juega con las posibilidades del contacto al extremo. Posteriormente, los manipuladores se desdoblan en otro manipulador y manipulado (Casella y Bonard), donde luego parece invertirse el rol y queda el manipulador engeguizado (Casella) por las manos de la marioneta (Bonard), y dando vueltas por la sala. Acá el contacto y la alusión a la pérdida de la vista, puede jugar con el sentido de la ampliación de la mirada que introdujo el CI.

El clima contenido del principio de esta pieza presenta un quiebre musical y el ritmo de los cuerpos adquiere un vértigo que irá in crescendo, sumando situaciones de juego perverso y goce del otro en caminatas en círculos en las que se empujan y caen al suelo, una y otra vez, hasta que se cierra con una especie de beso inerte y devorador que no llega a consumarse.

En diversas entrevistas ofrecidas, los intérpretes declaraban que la búsqueda expresiva tenía 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).

Si observamos la repercusión que tuvieron a través de la crítica, podemos encontrar que las críticas periodísticas de ese período se referían al nivel técnico y el riesgo que toma-

ban a nivel físico para el desarrollo de sus creaciones. Daban a entender que se trataba de algo sorprendente, cuyo manejo era diferente a lo que se veía en la escena local del momento.

Vimos que los bailarines de El Descueve incorporaban el CI en sus caídas, rodadas o empujones. Observamos que las utilizaban para generar tensión a través de las diferentes formas de contacto entre ellos, configurando una serie de recursos con los que jugaban para extrapolar lo cotidiano y otorgarle otros sentidos que hablaban de su mirada sobre las relaciones humanas. Así entendimos los movimientos de empujar al otro sin motivo aparente, ignorar a una persona que camina desnuda, o ensamblar las bocas abiertas en un beso que no culmina. En estas acciones se opera en cuanto a lo expresivo, pero también hay un manejo del cuerpo que se presta a indagaciones físicas exploradas desde el CI.

Debemos decir que las obras de El Descueve no son obras de improvisación, el uso del CI así como de los movimientos no estilizados o cotidianos tiene un entrenamiento físico o detrás además de muchas horas de ensayos para llegar a una coreografía ajustada. Los bailarines ejercen un control sobre sus propios cuerpos, los otros y el espacio. Hay una disciplina y un diseño coreográfico que respaldan las acciones, sean éstas rodadas en grupo, golpes que se propician a propósito, empujones o cruces milimetrados entre ellos que dan la sensación de que podrían chocar en cualquier instante.

<https://www.youtube.com/watch?v=WKmxh0t5AOA>

La improvisación y las disciplinas

Esa apertura a la diversidad en la expresividad y el sentido apoyada en elementos del CI también denota un disciplinamiento exhaustivo, por lo que queremos introducir un apartado en relación a las disciplinas y la improvisación.

Por un lado, señalar que ese entrenamiento que permite improvisar rodadas y empujones con sumo cuidado, puede entenderse como esos “métodos que permiten el control

minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar 'disciplinas"', de acuerdo a lo que expone Foucault (1998:141).

En sus técnicas de control del desborde físico, el disciplinamiento puede pensarse como una forma de control político en tanto que un cuerpo dócil es fácilmente manipulable y el poder ejerce su dominio al ser introyectado a través de minuciosas técnicas corporales que organizan el movimiento, el espacio y el tiempo. “La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia)” (1998:142).

Por otro lado, podemos pensar en la disciplina de formación del bailarín como parte de la herencia de la danza académica y de ese postulado cartesiano de sometimiento del cuerpo bajo el dominio de la mente, algo que iría en sentido opuesto a la diversidad y la apertura de la improvisación o del uso de los movimientos cotidianos. Recordemos que las técnicas tradicionales de formación en danza que propone la academia, reproducen ese régimen naturalizando los modos de producir y entender los cuerpos. “La técnica constituye el brazo ejecutivo del régimen moderno de funcionamiento, aquel cuya mirada construye mundo siguiendo el modelo de las matemáticas y confiando en la posibilidad de progreso indefinido de la razón en el dominio de las fuerzas naturales” (Tampini, 2012:44).

Pero estamos proponiendo que el CI es un modo de abordaje del cuerpo y el movimiento que genera apertura a la diversidad.

Si continuamos siguiendo a Foucault, podemos entender que ese mismo cuerpo, mediante ejercicios, entrenamiento, desarrollo muscular, es decir, mediante un trabajo obstinado e insistente, toma conciencia de sí, de su existencia, de su poder. Conoce y maneja sus posibilidades, sus deseos, su potencia. Podemos pensar que se empodera. Y desde que se produce ese efecto del poder emerge inevitablemente, en palabras de Foucault, “la reivindicación del cuerpo contra el poder” (1982: 104).

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 rebela a lo establecido, que lo trastoque, lo travista. El cuerpo puede elegir, abrirse, ser signo de múltiples sentidos.

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. El cuerpo en contacto es un cuerpo que va al encuentro del otro, cuya sensibilidad está abierta. La mirada no está focalizada siempre sino que permanece periférica. Se construyen formas que surgen de la improvisación y cuyos pasos no son estipulados. Es 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).

Estos cuerpos despliegan lo propio con el objetivo de generar imágenes que estimulen a nivel sensorial. Porque la propuesta estética del grupo se apoya en una indagación de los afectos y las relaciones humanas, en las que el cuerpo en contacto pone en la escena el potencial energético de su determinación y juventud.

© Dulcinea Segura Rattagan

Bibliografía

- Bardet, Tampini y Zuain Compiladoras. *Improvisación en danza. Traducciones y distorsiones*. Buenos Aires: 2 (da) en papel. 2022. Impreso
- Bruno, Marta. “La danza joven en escena”. *Diario La voz del interior*, Córdoba, 16 de octubre de 1992. Impreso
- . “Contundente lenguaje de hoy”. *Diario La voz del interior*, Córdoba, 18 de octubre de 1992. Impreso
- Falcoff, Laura. “Corazones viajeros”. *Suplemento espectáculos de Clarín*, Buenos Aires, 4 de junio de 1993. Impreso
- . “Baile y algo más”. *Espectáculos, Artes y Estilos de Clarín*, Buenos Aires, 5 de agosto de 1993. Impreso
- Ferreryra, Pilar. “El Descueve, un lenguaje propio y cinco cuerpos para expresarlo”. *Diario La imprenta*, Buenos Aires. S/Fecha. Impreso
- Foucault, Michael. “Poder-cuerpo”. *Microfísica del poder*. Barcelona: La Piqueta. 1982. Impreso
- . *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo veintiuno editores. 1998. Impreso
- Malinow, Inés. “El Descueve: danza y novedad”. *Suplemento Espectáculos del diario Clarín*, 25 de noviembre de 1991. Impreso
- Pinta, María Fernanda. “Paisajes kinético-sonoros. Entrevista con Carlos Casella” Inédito. Entrevista realizada en Buenos Aires, agosto de 2006. Web. 26/9/22.
- Ramsay, Burt. “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*, 2006. Impreso
- Tambutti, Susana. “Teoría General de la Danza”. Apuntes de cátedra. Buenos Aires, FFyL-UBA. 2012. Impreso
- Tampini, Marina. *Cuerpos e ideas en danza: Una mirada sobre el Contact Improvisation*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte. 2012. Impreso.