

LA MEMORIA DEL TIEMPO EN LA DANZA DE EL DESCUEVE

THE MEMORY OF TIME IN THE DANCE OF EL DESCUEVE

Dulcinea Segura
Universidad de Buenos Aires
dulceduldul@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0137-4445>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.174>

Fecha de recepción: 09.07.2023 | Fecha de aceptación: 13.08.2023

RESUMEN

De acuerdo a la relación entre memoria, identidad e historia, y la necesidad de que existan marcas materiales para que puedan conservarse y transmitirse determinados acontecimientos (Groppo, 2002), este artículo analiza las primeras obras del grupo El Descueve (“Criatura”, 1990, “La fortuna”, 1991), y su relación con el contexto sociopolítico a partir de la recepción en los medios. En paralelo, desde el análisis de elementos coreográficos observamos cómo el tiempo de la danza dialoga con el tiempo del espectador entramando una memoria compartida a partir de la “conciencia del tiempo transcurrido” (Todorov, 2013) que se produce en el convivio teatral (Dubatti, 2008).

PALABRAS CLAVE: Danza, El Descueve, memoria, tiempo, identidad.

ABSTRACT

In accordance with the relationship between memory, identity and history, and the need for there to be material marks so that certain events can be preserved and transmitted (Groppo, 2002), this article analyzes the first works of the group El Descueve (“Criatura”, 1990, “La fortuna”, 1991), and its relationship with the sociopolitical context from its reception in the media. In parallel, from the analysis of choreographic elements, we observe how the time of the dance dialogues with the time of the spectator, weaving together a shared memory from the “awareness of elapsed time” (Todorov, 2013) that occurs in the theatrical conviviality (Dubatti, 2008).

KEYWORDS: Dance, El Descueve, Memory, Time, Identity.

Algunos diccionarios explican que la memoria es una función del cerebro, que se trata de un proceso de almacenamiento de información, de sucesos del pasado. La palabra memoria etimológicamente proviene del latín y está formada a partir del adjetivo *memor* (el que recuerda) y el sufijo *-ia*, usado para crear sustantivos abstractos. También dio origen al verbo *memorare* (recordar, almacenar en la mente), por lo que en un principio se vincula con los procesos del cerebro.

La memoria no es algo fijo, concreto y determinado, como expresa Peter Levine (2018); más bien, es efímera y cambiante “como un frágil castillo de naipes, asentado precariamente sobre las cambiantes arenas del tiempo, a merced de la interpretación y los recuerdos inventados” (p. 30). De hecho, este mismo autor afirma que la memoria es “un proceso reconstructivo que continuamente selecciona, añade, borra, reorganiza y actualiza información” (p. 31), así como arguye que “las sensaciones y estado de ánimo actual desempeñan un papel clave en *cómo* recordamos un acontecimiento en particular: estructuran nuestra relación con esos *recuerdos*, así como el modo en que los gestionamos y reconstruimos de nuevo” (p.32).

De todo esto podemos inferir, primero, que hay una relación indisoluble entre 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). También es lo que decidimos dejar en el pasado para sostener el presente: “la memoria es olvido: olvido parcial y orientado, olvido indispensable” (Todorov, 2013, p. 20).

Después, retomando a Levine (2018), aquello que hace a nuestra memoria está íntimamente ligado con el ánimo, con nuestras sensaciones y emociones; la propia historia, en tanto tiempo vivido en relación con los recuerdos, también va a estar en cierto sentido bajo la órbita selectiva del ánimo. Incluso la identidad, siempre entrelazada a la memoria y a la historia, se va a construir sobre un colchón emocional y afectivo a partir de seleccionar aquello que haya sido significativo. “[L]os recuerdos forman los cimientos de nuestra identidad” (p. 33) porque nos ayudan a dar contexto, a encontrar el camino en la vida. Como sostiene Isse Moyano (2010):

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 (p. 32).

El cuerpo es un entramado de memoria, identidad e historia que se encuentra en permanente relación con su contexto, es una marca en el tiempo. Cada cuerpo es una marca temporal de su época, se observa en su gesto, su manera de pararse, de vestir, de peinar, andar, en los pensamientos, conocimientos, saberes que circulan y modelan las corporalidades.

La danza es una forma de habitar el mundo, de ser en él en la temporalidad de la existencia. Podemos pensar la composición coreográfica como una manera de narrarse en el tiempo, que se condensa en la memoria corporal y que al danzar puede manifestarse a través de diversos procedimientos simbólicos que construyen un relato, una trama. Componer danzas es crear tiempo, pausarlo, ralentizarlo, acelerarlo. Como plantea la coreógrafa y filósofa Geisha Fontaine (2012), la danza es una experiencia del tiempo, es “un presente que guarda el cuerpo” (p. 39). Es un ancla corporal que crea marcas temporales y que puede plantear preguntas que aluden al contexto en el que las danzas se encuentran entramadas, a través del posicionamiento del cuerpo en el espacio y de las decisiones que toma sobre el tiempo.

Danzar es tejer tiempo, enraizarlo en la experiencia, darle materialidad en la espesura del cuerpo y en el espesor del mundo. Es una manera de hacer visible el tiempo humano tal como expresa Ricœur (2004) en su libro *Tiempo y narración* cuando expresa que “el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal” (p. 39). Esta concepción respecto al tiempo resuena en la mirada coreográfica de Fontaine (2012) que sostiene sobre la danza: “[...] 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” (p. 274). Un tiempo que se articula, se procesa y se hace historia, que se transforma en un punto de anclaje identitario. La historia de la danza enlaza la memoria que existe en el cuerpo social e individual, y las obras constituyen la marca en la que se guarda ese reservorio cultural que es parte de la identidad de una cultura y de la historia de un pueblo.

Para ir hacia la memoria del tiempo en la danza, tomamos las dos primeras creaciones coreográficas de El Descueve —“Criatura” (1990) y “La fortuna” (1991)— para intentar reconstruir las memorias alojadas en los cuerpos danzantes durante la última post dictadura argentina. En este caso nos vamos a concentrar en el inicio del segundo período de la postdictadura, refiriéndonos con esto, en palabras de Dubatti (2010), a ese:

[...] 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 (p. 25).

Ese es el tiempo con el que dialogan las obras, piezas que se constituyen como parte de la memoria corporal de un período democrático todavía atravesado por los ecos del terror dictatorial porque los sucesos traumáticos sociales tienen otros tiempos para ser procesados.

El Descueve fue un grupo independiente de danza contemporánea. Como afirma Mayra Bonard, su inspiración estaba en “el cuerpo y su lenguaje” (Durán, 1998). Podríamos ubicar su poética alineada entre la danza teatro y el expresionismo alemán, corriente de la que se declaraban tan influenciados (especialmente a través de las obras de Pina Bausch) que proponían una versión argentina en una entrevista: “como alemanes no somos, expresionismo argentino” (1991).

Lo cierto es que el grupo se centra para estas dos obras en la experimentación con el movimiento puro que remite a “sensaciones y sentimientos profundos” (Falcoff, 1991), desde la potencia que se desprende de la fisicalidad de los cuerpos. En ese momento se proponían trabajar sobre las relaciones humanas de manera muy primaria y con el foco puesto en el cuerpo y el movimiento: “[E]stábamos en la búsqueda del lenguaje del cuerpo y la composición”, recuerda María Ucedo (Prieto, 2015), a lo que Carlos Casella se suma apuntando que en los primeros espectáculos recién se estaban “formando como bailarines; trabajábamos básicamente sobre el movimiento aunque ya había mucho contenido teatral” (Pinta, 2006). En esas dos primeras composiciones, la trama coreográfica estaba construida a partir del movimiento despojado de otros elementos o materiales escénicos.

Desde el movimiento, los cuerpos hilvanan las obras con procedimientos temporales en tanto trabajan con la repetición, la velocidad, la lentitud extrema (ver *Figura 1*).



Figura 1. “Criatura” (1990)

Tanto en “Criatura” como en “La fortuna” se advierte la construcción de un relato temporal que se apoya en las acciones físicas y la duración real de las mismas, basadas en el movimiento cotidiano. En ambas coreografías el movimiento de los cuerpos remite, en varias partes de las composiciones, a acciones cotidianas como correr, empujar, caminar, saltar. El tiempo frenético de las corridas o el impulso de los empujones irrumpe acelerando la acción de la trama para luego detenerse en otras instancias compositivas. La manipulación del cuerpo del otro, que podemos ver en distintos momentos en las obras, requiere otra temporalidad, otro cuidado; es una acción que necesita observar detalles de sujeción, de apoyo, de esfuerzo. Siguiendo a Fontaine (2012), esa percepción intensa del tiempo a partir de la concentración sobre el detalle necesita otras disposiciones del movimiento: “su presente, pero también el pasado reciente y el futuro próximo (el presente del futuro, el presente del presente y el presente del pasado, según la formulación de Agustín)” (p.274). Esos tiempos alternados generan sacudidas en el ritmo de la composición coreográfica.

Al comienzo, en “Criatura” vemos a dos mujeres de pie que se frotan la cabeza una a la otra sobre el pubis y meten los dedos en la boca de la otra, alternadamente. El tiempo de esta escena es lento, la situación pide un detenimiento para observar el detalle de la acción y poder abrir el espacio al pensamiento reflexivo sobre la misma. ¿Qué significa meter los dedos en la boca de otra persona y frotarse? ¿Es una alusión sexual implícita? ¿Es una acción erótica que violenta el cuerpo de la otra? ¿Se trata de una provocación? Y a la vez, poder

pensarla retrospectivamente en tanto coreografía en sí es portadora de la memoria de su tiempo, del contexto sociopolítico del período. En ese sentido, ¿qué produce esa acción en el espectador: intriga, inquietud, erotismo, violencia, rechazo? ¿Qué memorias portan esos cuerpos si buscan una provocación?



Figura 2. “Mujer y hombre en traje” (“Criatura”, 1990)

En otra escena de esta misma creación, una de las intérpretes aparece con una especie de camisón blanco sentada en el piso. Este personaje de “Criatura”, encarnado por Ana Frenkel, parece sumido en un mundo aparte como si estuviera en un limbo, en un lugar donde anduviera anestesiado, vulnerable y frágil. Al principio, su cuerpo se sacude con movimientos espasmódicos del tronco hasta que un hombre vestido de traje, que interpreta Carlos Casella, se acerca y la empuja. A partir de ahí, ella comienza a rodar por el espacio hasta que el hombre finalmente le quita el vestido y la deja completamente desnuda. La escena de ese dúo propone una acción en la que se observa un nivel de violencia ejercida sobre el cuerpo de la mujer coronada con el hecho de ser desnudada por las manipulaciones de otro que, si bien las hace con sumo cuidado, son movimientos que tratan al cuerpo como

un objeto. De esta manera, ese cuerpo desnudo puede sugerir reflexiones sobre el abuso o la represión.

En cuanto a la temporalidad de la pieza, observamos que en esa escena se produce un ralentí, una suspensión del tiempo que lleva al espectador a concentrarse más en los detalles, a pensar en la imagen con un detenimiento mayor que en las corridas, giros o empujones. A continuación, cuando comienza a deambular en las escenas siguientes, en las que el resto de los integrantes corre, el personaje de Ana es ignorado por los demás intérpretes que la esquivan. Aquí, el cuerpo femenino desnudo está despojado y expuesto. Nuevamente podemos observar una contraposición de las temporalidades en las que el grupo se dedica a realizar una serie de acciones más frenéticas que Frenkel. Mientras el personaje desnudo vaga por el espacio como un ser aparte del relato grupal, los demás corren, giran como derviches, ruedan por el suelo, se chocan, se empujan, se abrazan o se rechazan, pero siempre sin dar cuenta de ese cuerpo que parece desvalido y que anda a tientas por el espacio, hasta que queda “atrapado” en un abrazo final.

En la reflexión sobre la obra, ¿qué puede sugerir la temporalidad contrapuesta de estas acciones? ¿Hay algo del tiempo abrumador del contexto histórico que se anuda en la memoria de esos cuerpos? Entonces, nos preguntamos si la construcción temporal de la trama podría ser identitaria de la composición de estas obras del grupo.



Figura 3. “Mujeres con el torso desnudo” (“La fortuna”, 1991)

En “La fortuna”, la obra siguiente, se reiteran algunas cuestiones de la anterior. Vemos cuerpos que se empujan, corren, caen, se amenazan. Nuevamente hay una alternancia en la temporalidad de las escenas que genera un ritmo salpicado de flashes veloces e instantes pausados; esta variación en la temporalidad construye una trama de paroxismo similar a la propuesta de “Criatura”.

Son dos mujeres las que aparecen con el torso desnudo, totalmente inexpresivas, manejadas como marionetas por dos intérpretes que van vestidas de negro, la imagen es casi especular. En esa manipulación hay cierta connotación sensual que es simultáneamente incómoda debido a la vulnerabilidad de los cuerpos desnudos que son movidos como si carecieran de voluntad. La escena es lenta y pueden observarse los detalles, entre ellos, la forma de manejar que tienen las personas que manipulan los otros cuerpos que parecen penetrarlos con las manos en las costillas para doblarlos hacia adelante o hacia atrás, que invierten la verticalidad, que los mueven como si exploraran las posibilidades del cuerpo al extremo como si pulsaran los límites posibles de la movilidad.

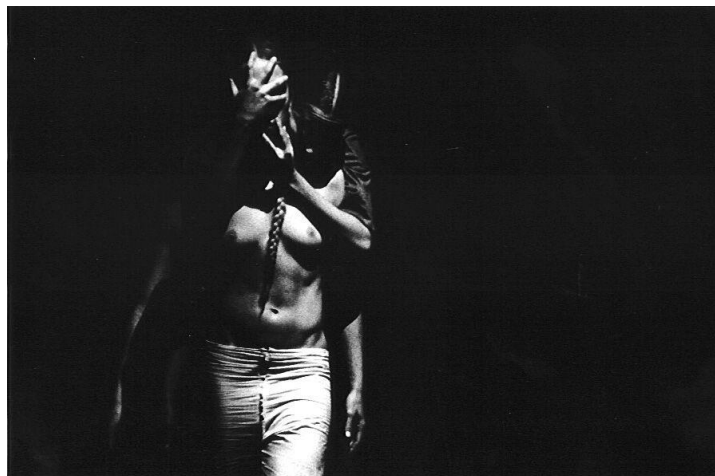


Figura 4. “Mujer manejada como marioneta” (“La fortuna”, 1991)

En “La fortuna” también aparece un personaje que se ve desvalido y a la deriva. Cuando los manipuladores se desdoblán en un dúo donde hay otro manipulador y manipulado que trabajan de manera similar, con una lentitud que hace focalizar en los gestos del rostro y que invitan a reflexionar sobre la imagen. En esa escena parece invertirse el rol: con un simple movimiento de las manos de la marioneta que se libera de su dueño, el manipulador parece

quedar engeguado. El personaje del manipulador queda a tientas dando vueltas por la sala en un ritmo intermedio, pero que ahora también puede aludir al tiempo de la ceguera. ¿Cuál es la temporalidad del que no puede ver? ¿Qué trama narrativa construye la vulnerabilidad? ¿Qué trama propone la violencia de estas acciones?

El clima contenido del principio de la pieza se quiebra musicalmente e introduce una variación del tiempo, entonces, el ritmo de los cuerpos aumenta su velocidad hasta adquirir un vértigo que irá *in crescendo* mientras se suman situaciones de juego perverso y goce del otro. Hacia el final de la pieza, vemos a los personajes caminar en círculos o empujarse y caerse al suelo, una y otra vez, para terminar en la consumación de una especie de beso inerte y devorador que se congela inexpresivo como si los intérpretes fueran atrapados en ese gesto carente de emoción.

Ambas obras suelen presentarse juntas por la similitud en la línea estética, como ya observamos en el análisis de las acciones y la temporalidad. También comparten otros elementos compositivos como el uso del piso y el nivel de energía empleado en las escenas. La repercusión en el espectador a través de la prensa nos habla de una memoria corporal enérgica y violenta que se sostiene en el nivel de entrenamiento de los intérpretes, incluso parecen aludir a otra memoria que entrama los cuerpos de estas composiciones coreográficas con el contexto tanto del pasado reciente como del presente.

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’)” (p 52). 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” (p. 53), interconectando en un plano no consciente las emociones con los recuerdos ‘corporales’. Las experiencias vividas por los jóvenes integrantes del grupo durante este período histórico y social del país anidan en sus cuerpos en íntima relación con sus emociones, más allá de su atención consciente.

El grupo trabaja sobre las relaciones humanas, pero aborda las más conflictivas y menos disfrutables, como expresa una nota de 1992:

No ofrecen un momento que compense tanta densidad, algún escape, una alternativa a abrirse hacia algún disfrute y el placer del ser humano”, cuestión que la periodista vincula inmediatamente con el contexto social, el tiempo en el que se entrama la coreografía, al afirmar que esa es la visión del mundo que tienen los jóvenes del grupo, “conflictiva, tensa, fuerte” y que la ofrecen en un país también “conflictivo y tenso” (Bruno, 1992).

Un clima de época que se recibe a través de esas danzas, tal como señala en otra nota el periodista Zunino (1992): “El Descueve es un grupo que se mete a fondo con el clima de esta época. Movimientos y gestos decididos muestran, sin embargo, la desorientación propia de estos años”. El clima de época también se cruza con el tiempo vital de los intérpretes, jóvenes veinteañeros cuyo impulso inicial se relaciona con lo que expresaba Mayra Bonard en una entrevista años después:

Éramos puro inconsciente y fuerza vital. No veíamos otra manera que la de existir como artistas. No existía lo conceptual ni académico en danza. A nosotros nos movían la libertad juvenil y la certeza de que cambiaríamos algo en la escena de la danza (Prieto, 2015).

Esa libertad juvenil que fue acompañada por la efusividad del retorno democrático en el año 1984 y que aún se mantiene efervescente en el inicio de la década siguiente. Como señalamos al inicio, esos primeros años de post dictadura en la década de 1990 están signados por el avance del neoliberalismo que llevó al empobrecimiento de la población y a una crisis ideológica respecto al poder de transformación de la política, tal como habían sido las décadas anteriores en las que la juventud militaba con el ideal de transformar la sociedad y el mundo en un lugar más justo y equitativo. Al comienzo de los años 1990, el desempleo producto del ajuste, las privatizaciones y los indultos que intentaban dejar en el pasado y sin justicia una parte cruenta de la historia argentina desarticulaban la confianza de muchos sectores juveniles en la política. Pero el 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” (Todorov, 2013, p. 23), la memoria procedimental y emocional permanece

implícita esperando el momento para salir a la luz mediante otros dispositivos que lo permitan.

Tal vez parte de la resistencia de esos años se trasladó a espacios como el arte, cuyos mecanismos de simbolización expresan situaciones sociales que, de otra manera, no pueden ser abordadas. El cuerpo es el lugar privilegiado para transformar en metáfora aquello que lo atraviesa. Las relaciones temporales de estas danzas hablan de una memoria anidada en los cuerpos que se manifiesta en las acciones corporales y su temporalidad. El uso del tiempo construye una trama salpicada de contrastes que generan un ritmo abrumador, alocado, vertiginoso, temporalidad que juega con un nivel de desborde corporal y energético que resulta casi tan violento como los desnudos y las manipulaciones del cuerpo del otro como si fuera un objeto. Esos cuerpos que danzan tienen inscrita la memoria imborrable de sucesos que son parte de la historia del país.

En ese sentido, el tiempo externo a las obras, es decir, el tiempo del contexto sociopolítico del país en esos años, mostraba una realidad conflictiva y tensa. Estas obras son las marcas materiales y temporales que los cuerpos de la danza dejan como constitutivas de un período, son la memoria del cuerpo inserta en la historia, son parte de la identidad dinámica de un pueblo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANÓNIMO (22 de noviembre de 1991). Bailar para vivir. El Descueve, danza contemporánea o casi. *Suplemento JOVEN DE CLARÍN* (Buenos Aires, Argentina).

BRUNO, M. (18 de octubre de 1992). Contundente lenguaje de hoy. *La voz del interior* (Córdoba, Argentina).

DUBATTI, J. (2010). El teatro argentino en la postdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad. *Arrabal*, (7/8), 17-26.
<https://raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/229319>

DURÁN, A. (16 de diciembre de 1998). En busca de la ruptura de límites. *Trespuntos* (Buenos Aires, Argentina).

FALCOFF, L. (21 de noviembre de 1991). Movimiento puro, sin argumentos. *Página 12* (Buenos Aires, Argentina).

FONTAINE, G. (2012). *Las danzas del tiempo*. Ediciones del CCC.

- GROPPO, B. (2002). Las políticas de la memoria. *Sociohistórica*, (11/12), 187-198.
- ISSE MOYANO, M. (2010). *La danza contemporánea argentina cuenta su historia. Historias de vida*. IUNA.
- LEVINE, P. (2018). *Trauma y memoria. Cerebro y cuerpo en busca del pasado vivo*. Eleftheria.
- PINTA, M. F. (2006). Paisajes kinético-sonoros. Entrevista con Carlos Casella. *Archivo Artea*. <http://archivoarte.uclm.es/textos/paisajes-kinetico-sonoros-entrevista-con-carlos-casella/>
- PRIETO, C. (30 de septiembre de 2015). Antes éramos puro inconsciente y fuerza vital. Suplemento cultura y espectáculos de *Página 12*.
- RICŒUR, P. (2004). *Tiempo y narración*. Siglo XXI.
- RICŒUR, P. (2012). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- TODOROV, T. (2013). *Los usos de la memoria*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- ZUNINO, P. (27 de mayo de 1992). Dos miradas sobre el amor en La Movida 6. *La Nación Espectáculos* (Buenos Aires, Argentina).