



El Descueve: el cuerpo sin límites como clave para la interpretación teatral

Adriana M. Carrión

(Universidad de Buenos Aires)

Las actuales formas de producción escénica en nuestro medio teatral nos llevan a repensar el andamiaje teórico a adoptar en el momento del análisis. La creciente hibridación de los géneros hace que los límites sean difusos y que reflexionemos sobre el tipo de abordaje a realizar ante espectáculos que parecieran pedir una nueva mirada.

Patrice Pavis, en su texto *Análisis de los espectáculos*, en el apartado que denomina "En el arco-iris de las artes del cuerpo: mimo, danza, teatro, teatro-danza", propone un abordaje posible de este tipo de propuestas escénicas: analizar el cuerpo del intérprete en el espacio desde una perspectiva kinésica y proxémica. En cuanto al teatro-danza, señala que:

El cuerpo del actor-bailarín transmite al espectador esta incertidumbre del anclaje, cambia sin cesar de estrategia: algunas veces, se deja llevar por el movimiento muscular, otras, imita y codifica el mundo que representa. A la coreografía del movimiento se le agrega una puesta en escena (puesta en espacio, utilización de escenografía, texto y construcción narrativa) que pertenece habitualmente al teatro¹.

En este sentido, el bailarín-actor pendula entre el gesto mimético y el movimiento danzado, -y como ha planteado Rubén Szchumacher- ha aparecido "el cuerpo real, en contraposición con el cuerpo estilizado de la Danza Moderna. Y cuando me refiero a cuerpo no lo hago sólo en relación al movimiento sino principalmente a las temáticas"². Según Szchumacher, el intérprete se relaciona con los otros intérpretes y con el espectador, e incorpora la palabra, la música popular, un vestuario de calle, a la vez que técnicas y modalidades escénicas diversas, con el fin de alcanzar un mayor nivel expresivo y comunicacional.

¹ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, París, Editions Nathan, 1996, p. 118. (la traducción de la cita me corresponde).

² Rubén Szchumacher participó de la Mesa Redonda "Teatro-Danza" junto con Adriana Barenstein, Lía Jelín, Héctor Malamud, y Susana Zimmermann, el 18 de septiembre de 1992, en el III Encuentro de Estudiosos de Teatro. Julia Elena Sagasetta y Perla Zayas de Lima (compiladoras), "El teatro-danza", Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1994. P. 21.



A partir de estos someros lineamientos trazados, me propongo abordar los espectáculos *Todos contentos* (1998) y *Hermosura* (2000) realizados por El Descueve³. Este grupo, dedicado a la creación colectiva desde 1990 con el espectáculo *Criatura*, indaga en nuevos modos de expresión escénica en el terreno de la danza y del teatro. El trabajo creativo tiene como eje el cuerpo en movimiento y un entrenamiento particular que lo dispone para llegar a traspasar -de ser posible- el límite de su propia expresividad. Esta consigna se evidenció al participar como invitado por el grupo De la Guarda, en el espectáculo *Período Villa-Villa* (1995) en el Centro Cultural Recoleta, en el que confluían diferentes disciplinas – por ellos abordadas- como la acrobacia, la técnica de escalada, el teatro aéreo, etc.

El proceso de creación de cada puesta en escena de El Descueve se basa en la improvisación de los intérpretes, cuyos disparadores pueden ser alguna imagen, un sonido, una música, un movimiento, una idea previa o simplemente una sensación.

La dirección teatral es ejercida alternativamente por los integrantes del grupo, pero, en *Todos contentos*, se solicitó el asesoramiento de la directora Nora Moseinco. En el caso de *Hermosura* tuvo su participación creativa, Daniel Casablanca -actor, director e integrante del grupo "Los Macocos"⁴-, tanto en la dirección de actores como en la puesta en escena.

Es importante destacar que en los espectáculos de El Descueve la utilización de la música se integra desde un primer momento al trabajo corporal; para ello, cuentan con un músico *in situ* que indaga en los aspectos sonoros paralelamente a las improvisaciones. A su vez, se crea un espacio escénico con determinadas cualidades plásticas que responden a la idea de la puesta en cuestión⁵.

En el espectáculo *Todos contentos*⁶, El Descueve juega con la condición genérica, lo femenino, lo masculino y las múltiples relaciones que se establecen con

³ Está integrado por Ana Frenkel, Carlos Casella, Mayra Bonard, María Ucedo y Gabriela Barberio.

⁴ Grupo teatral surgido en los años 80, que continúa con sus espectáculos en Buenos Aires. Véase *Los Macocos. Banda de Teatro – Teatro deshecho I*, Estudio preliminar y edición de Jorge Dubatti, Buenos Aires, Editorial Atuel, 2002.

⁵ Para mayor información remitimos al artículo "El Descueve, sin fronteras" de María Rosa Petrucci, en *Funámbulos*, Año 3, Nº10, marzo-abril 2000.

⁶ Este espectáculo se estrenó en el Centro Cultural Recoleta y luego pasó al Callejón de los deseos de Buenos Aires.



el *otro*, ya sea desde la asignación de un lugar específico para la mujer (cocina – metaforizado por un solo elemento escenográfico: una heladera) hasta la sumisión sexual a un compañero, en un claro ejemplo de dominación, ejercido del hombre a la mujer.

El cuerpo de los intérpretes varía según las situaciones propuestas: con gestos miméticos, un hombre hacha ferozmente un poste en el que se halla subida una (su) mujer desnuda; esta escena violenta se torna metáfora fálica y deseo de posesión. A su vez, las escenas más tensas se alternan con otras plenas de romanticismo -y no exentas de humor-, se presenta un *pseudo mariachi* cantando una canción popular mexicana, vestido con un *traje de luces*, literalmente hecho con unas guirnaldas de lamparitas multicolores, que se entrecruzan y envuelven todo su cuerpo.

La puesta en escena de *Todos Contentos* transita por lo instintivo, lo íntimo, lo orgánico, en un espacio escénico cuyo piso cubierto de tierra alude a la materia primigenia, en consonancia con lo que se juega en la escena: una mujer atada a una silla se metamorfosea en una marrana en celo que camina en cuatro patas, frota su sexo desnudo por el piso o las paredes. Este cuerpo accionando en el espacio adquiere dimensiones inesperadas al pasar de lo cotidiano a la animalización; propone un flujo de intensidades alternadas: rebotes en el piso y golpes en las paredes de una potencia y sensualidad que pareciera ser ilimitada, que sacude y empatiza al espectador.

En este espectáculo, la palabra -poco utilizada- irrumpe en frases muy breves o murmuradas, pero coadyuva a reforzar las acciones e intenciones desbordadas y desbordantes de los intérpretes, que parecen estar en una continua situación de riesgo físico, como por ejemplo, en la escena en que una mujer se lanza desde una mesa a los brazos de un hombre que la incita diciéndole -“Volá, confiá”-, para terminar encerrándola en una heladera.

Todo en la puesta es un torbellino de estados de ánimo, sensaciones, y movimientos que confluyen e indagan las intrincadas relaciones humanas y la condición de la mujer en este interjuego de fuerzas. Los cuerpos se entregan blandos o se resisten, pero siempre con una vitalidad desbordada y devoradora que



apela a la sensorialidad más primigenia del espectador y lo conmina kinestésicamente a participar de este rito.

En cuanto al espectáculo *Hermosura*⁷, El Descueve prosigue y amplía los tópicos ya esbozados en *Todos contentos*: el amor, el erotismo, las relaciones de pareja, y, a su vez, profundiza en el género del musical a partir de la situación que se establece entre un cantante y su público (apenas esbozada en el final del proyecto anterior).

En esta puesta en escena, múltiple y fragmentaria, las situaciones teatrales se desenvuelven en varios sentidos: las acciones de los que concurren a un lugar bailable, las acciones de las parejas en la intimidad, y la seducción ejercida por los cantantes para subyugar a su audiencia, y, a su vez, el juego de ser seducido.

En cuanto al espacio escénico, se divide y subdivide con una cortina de cadenas muy finas que remiten a un salón de baile, con un piso tapizado por una alfombra azul; en el fondo, hacia la izquierda, una especie de cuartito rústico hace las veces de baño y/o pequeña casa.

Los intérpretes⁸ se ubican en este espacio escénico, se miran entre sí y miran a una mujer que se aproxima hacia los espectadores, desenvuelve un caramelo y lo mastica. Estos simples gestos son acompañados por un sonido amplificado que pone en primer plano lo sonoro y concentra la atención en un hecho casi banal como es el de quitarle el papel a un caramelo e introducirlo en la boca para masticarlo, antes de dar comienzo al baile.

Luego se presentan unas parejas que se relacionan a través del juego de la seducción, que es reforzado visual y sonoramente por las habilidades de un cantante, la letra de cuyas canciones hablan del amor que –llevado al extremo– invita a querer la muerte de ese *oscuro objeto del deseo*. Los cuerpos de los intérpretes se tocan, se abrazan, se besan, se rechazan, se repudian, con movimientos que fluyen, se cortan, o se congelan. La energía que circula entre los bailarines se expande casi ilimitadamente, pero es un flujo que se detiene en el

⁷ *Hermosura* se estrenó en la Sala Ernesto Bianco del Centro Cultural General San Martín (2000) y con motivo de los 15 años de trayectoria de El Descueve, se repuso en 2006, en el Paseo La Plaza, junto con el último espectáculo "Patito feo", estrenado en 2005, en el Teatro El Cubo.

⁸ A los mencionados integrantes del grupo se sumaron, los actores Daniel Cuparo y Juan Minujín.



momento justo, sin que haya riesgo para el cuerpo del intérprete que, realiza otra acción u otro movimiento sin perder su fluidez.

En esta incitación al baile, o incitación a la intimidad, están los cuerpos cargados de erotismo que se muestran en diversas facetas: desde el gesto sencillo y amoroso de complacer al otro, hasta la perversión. De repente, todo cambia, parece detenerse este flujo continuo de intercambio corporal: se establece una distancia, se mira y no se toca un cuerpo pleno de plasticidad, provocador, que denota y connota todas sus posibilidades expresivas.

En la puesta en escena de *Hermosura*, es factible trazar un recorrido fragmentario de los intercambios de una pareja: los cuerpos están cargados de sensualidad y de mandatos correspondidos y compartidos (escena de intercambio de ropas femeninas y masculinas); o los juegos de poder, en el que se miden las fuerzas de un hombre y una mujer, de modo agresivo, a través de un juego en el juego (escena de tiro al blanco arrojándose plantas de lechuga) al que, finalmente, se sumarán otras parejas que ejercerán la misma violencia física sobre sus cuerpos.

En un determinado momento, un hombre y una mujer danzan expresando las múltiples situaciones por las que atraviesa una relación amorosa: la aceptación, el rechazo, el odio, el perdón, el reencuentro. Una iluminación intermitente provoca una serie de imágenes lentificadas sobre los cuerpos de los intérpretes que fijan y subrayan esos momentos de intimidad y vectorizan los movimientos en fases de intensidades variables: suaves, bruscos, leves, fuertes, fragmentados, etc.

En toda la puesta en escena, el cuerpo del intérprete es la clave de la teatralidad; ésta se hace evidente en la escena en la que un hombre –con acento italiano, paradigma del *latin lover*- intenta *conquistar* a una mujer. Su discurso verbal -pretendidamente dialógico- se torna cada vez más autorreferencial, suerte de monólogo lírico-humorístico, que pone en evidencia la mezquindad y el narcisismo en el que va cayendo, mientras la chica con una gestualidad displicente le indica su rechazo y aburrimiento ante sus requerimientos.

La utilización de recursos multimedia permite visualizar los encuentros amorosos de una pareja, a través de planos cercanos, o planos de detalle, que no hace más que reforzar la gestualidad de los intérpretes y vectorizar el erotismo presente en toda la puesta.



En *Hermosura*, se realiza un deliberado recorrido por diferentes ritmos musicales populares: por ejemplo, la versión de una muy conocida canción de Mina, interpretada por una actriz/cantante *porno* cuya gestualidad desbordada -en contraposición a un cuerpo ceñido y enfundado en una escueta malla negra- atrae seductoramente y somete a los *partenaires* de turno que se le acercan, para luego rechazarlos. Complementa este espectro musical: una canción tropical, la evocación de una melodía popular española, y un tema original, *Te extraño* de Diego Frenkel, compuesto especialmente para este espectáculo. Todas estas canciones -entramadas con la propuesta escénica- tienen un denominador común: hablar del amor ausente, perdido, contrariado, encontrado, pleno.

Por otro lado, la música *tecno* es elegida para acompañar una coreografía que indaga rítmicamente todos los niveles espaciales y despliega la calidad formal del conjunto: ya no son cuerpos ficticiales los que vemos, sino cuerpos que danzan con movimientos, cuya intensidad compromete a los cuerpos en su dimensión energética como queriendo desbordar, traspasar sus límites y rozar al espectador.

Para concluir, El Descueve intenta trascender en sus espectáculos lo estrictamente dancístico y pone el acento más allá de sus posibilidades expresivas. 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.

amcarri@yahoo.com.ar

Abstract:

This article analyses two works by the group *El Descueve* focusing on the relations between the body of the performer and its multiple expressive possibilities, in the crossing of theater, dance and music. These interactions propose on stage a body which is taken to the limit, which makes all senses explode, and which appeals directly to the spectator.

Palabras clave: *Todos contentos, Hermosura, El Descueve, teatro-danza, corporalidad, gestualidad, proxemia.*

Key words: *Todos contentos, Hermosura, El Descueve, dance-theatre, corporality, gestures, proxemics.*