

ISBN 978-950-33-1635-1

Edición de  
**PAULA ANSALDO**  
**FWALA-LO MARIN**  
**LETICIA PAZ SENA**  
**EUGENIO SCHCOLNICOV**

# **Perspectivas sobre la dirección teatral:** teoría, historia y pensamiento escénico



# Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Edición de

Paula Ansaldo  
Fwala-lo Marin  
Leticia Paz Sena  
Eugenio Schcolnicov

Colecciones  
del CIFFyH 

Perspectivas sobre la dirección teatral : teoría, historia y pensamiento escénico

Josué Elí Almanza... [et al.] ; compilación de Paula Ansaldo; Leticia Paz Sena.

- 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1635-1

1. Teatro. 2. Ciencias Sociales. 3. Crítica Cultural. I. Almanza, Josué Elí. II. Ansaldo, Paula, comp. III. Paz Sena, Leticia, comp.

CDD 792.0233

Publicado por

Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición



Área de

**Publicaciones**

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



## Primeros estudios sobre la situación-coreográfica

Talma Salem\*

El presente texto propone una aproximación inicial al término *situación-coreográfica*. Este término, presente en sinopsis de obras y descripciones de talleres, aparece como forma de nombrar una diversidad de prácticas contemporáneas de danza, pero sin definición precisa. Se trata de una noción amplia y borrosa por naturaleza a la cual no se pretende fijar.

Así, este trabajo esboza un marco de articulación entre dos ejemplos y teorías que permite relevar aspectos potenciales de la *situación-coreográfica*, además de comprender los desplazamientos conceptuales implicados en esta noción.

En la historia de la danza occidental, la coreografía es un concepto en movimiento que tuvo un aumento de su problematización desde mitad del siglo XX en adelante. Según Juliana Moraes, en este proceso de actualización el concepto de coreografía deja de ser exclusivo de la danza para transformarse en un campo de conocimiento (Moraes, 2019).

Este campo expandido de la coreografía revela, entre otras, las dimensiones políticas de lo coreográfico. Vinculada a la performance art y en diálogo con categorías como el pós-coreográfico (Fagundes Dantas, 2014), la situación-coreográfica pone en juego el concepto tradicional de coreografía y participa del proceso de actualización indicado por Moraes.

Al desestabilizar la noción de coreografía también se desestabiliza el rol de coreografiar. En algunos casos se diluye, en otros recibe un cambio de tareas, a veces hasta desaparece o es sustituido por una “cosa”. ¿Qué implica coreografiar una situación? ¿Cuál es el lugar de le coreógrafo en la situación coreográfica? ¿Qué nociones del coreográfico colaboran para pensar la situación coreográfica? ¿En qué repercute pensar lo coreográfico como situación?

Estas son algunas de las preguntas que impulsan el desarrollo de este escrito. Una búsqueda por un contorno mínimo, por algunos trazos

\* SeCyt-UNC / FA y CIFFyH-UNC  
contato.talsalem@gmail.com

que posibiliten colectivizar las singularidades de las prácticas contemporáneas de danza interesadas en la situación-coreográfica, y que permitan seguir reflexionando sobre ella.

## Breve marco introductorio

El arte contemporáneo es un campo heterogéneo, de lenguajes liminares y constante problematización. Victoria Perez Royo en reciente conferencia para la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en el ciclo “Diálogos sobre creación e investigación artística” advierte que, uno de los aportes del arte para el campo académico es el hecho de que “las prácticas artísticas continuamente están poniendo en cuestión qué son las prácticas artísticas. Cuando ya se da algo por sabido se cuestiona. Se cuestionan los formatos, las maneras, etc.” (Perez-Royo, 2020)

Este estado de pregunta permanente se terminó de instalar en el campo de la danza occidental en las últimas décadas del siglo XX. De esta forma, podemos actualmente encontrar una infinidad de modos de hacer y de nombrar las prácticas, así como diferentes concepciones de danza y problematizaciones sobre términos asociados a ella. Así, aparecen campos de investigación definidos como estudios del movimiento, estudios coreográficos, filosofía de la danza, etc.

Philippe Guisgand en el texto *Sobre la noción de estado del cuerpo*<sup>1</sup> de 2012 apunta sobre la necesidad de la construcción de reflexiones teóricas apoyadas en la palabra de quienes danzan. El autor advierte que de esta forma se trabaja una verdadera investigación en danza que beneficie la investigación y la danza. Teniendo como inspiración este pensamiento, se propone una primera reflexión sobre el término *situación-coreográfica*, término usado también por quien escribe este texto para nombrar sus trabajos.

## La coreografía

La coreografía es, como afirma Juliana Moraes, un concepto en transformación. Según esta autora, la coreografía pasa de ser la escritura de la danza (correspondiente a su etimología griega) para configurarse como un campo autónomo de conocimiento a partir de su expansión a otros

<sup>1</sup> Traducción propia. Original: *À propos de la notion d'état de corps*.

campos, rompiendo los límites de la danza (Moraes, 2019). En la breve genealogía presentada por Moraes se encuentran diferentes posicionamientos artísticos y teóricos sobre el concepto, demostrando su pluralidad y movimiento constante.

La transformación del concepto de coreografía, desde una perspectiva histórica en el campo de la danza, se debe a estrategias, o como propone André Lepecki, *líneas de fuga* trazadas por diferentes artistas para empujar o romper de alguna forma el “proyecto masculinista, paternal, señorial, judicial, teológico y disciplinario” (Lepecki, 2007, p.122) que constituye los inicios de la coreografía. Este reconocimiento de la coreografía como proyecto político (realizado por profesionales de distintos campos) puede ser identificado como el paso fundamental para la expansión del campo coreográfico.

Al citar ejemplos de diversos pensamientos sobre lo coreográfico desarrollados por artistas de la danza moderna norteamericana como Isadora Duncan, Loie Fuller y Martha Graham el autor afirma:

Inevitablemente, cada una de estas estrategias cayeron nuevamente en el estrato de lo coreográfico -pero este caer ya es un rehacer de lo coreográfico en sí, apartándolo de sus orígenes e imperativos mayoritarios; este caer ya es el trabajo de la danza.<sup>2</sup> (Lepecki, 2007, p.123)

En tal sentido, el trabajo de la danza en rehacer lo coreográfico, empujado por las artistas de la danza moderna, se intensifica en la danza posmoderna y sigue en gran parte de las prácticas contemporáneas de danza. En estas, ya no se trata predominantemente de desarrollar temáticas ajenas a ser representadas/expresadas como en el ballet o la danza moderna, se configura un ocuparse del “cómo” más que del “qué”, o mejor, el “qué” es el “cómo”<sup>3</sup>.

Monica Fagundes Dantas, en un primer esfuerzo de diálogo con Hans-Thies Lehmann, intenta buscar una especie de equivalente en la danza a lo que sería lo posdramático en el teatro, para ello propone el término de pos-coreográfico. Con este, la autora hace referencia a danzas

<sup>2</sup> Traducción propia. Original: “Inevitably, each of these strategies fell back into the strata of the choreographic—but this falling is already a redoing of the choreographic itself, moving it away from its majoritarian origins and imperatives; this falling is already the work of dance.” (Lepecki.2007.p.123)

<sup>3</sup> Aquí una interpretación del posicionamiento de Laurence Louppe sobre los valores que aúnan las danzas contemporáneas (más que principios estéticos). (Louppe.2001)

en las cuáles se puede observar una búsqueda por “difuminar las líneas entre composición de movimiento, agenciamiento de estados del cuerpo, gesto danzado, movimiento cotidiano, improvisación en escena, desestabilizando los registros miméticos (...)” (Fagundes Dantas, 2014, p.130). Estas características observadas por la autora en ejemplos brasileños de danza contemporánea del siglo XXI pueden ser consideradas como vías de escape en el *dispositivo de captura* (Lepecki, 2012) que es la coreografía, pero ¿Se podrían pensar por fuera de lo coreográfico, o sería lo pos-coreográfico un hilo más en la tensión de la trama (o de la maraña) del concepto de coreografía?

## La situación-coreográfica

La noción de situación viene siendo trabajada en el campo de las artes por diferentes personas de distintas áreas como Oscar Cornago (2016) y Claire Bishop (2012). En esta breve ponencia se propone observar qué se releva como característica la *situación-coreográfica* en las prácticas descritas. Se opta dejar para una próxima oportunidad la profundización y articulación teórica específica sobre la noción de situación.

“La situación es siempre, de alguna forma, coreográfica. Se configura por los modos de disposición de las cosas y las relaciones circunstanciales que se dan entre ellas. La situación es cambiante, aunque ocasionalmente se pueda estancar.”<sup>4</sup>

La coreografía como escritura de la situación, es primero una escritura de acuerdos previos que establece un recorte y delimita el campo de acción. Estos “acuerdos previos” pueden estar más o menos próximos a prácticas de escrituras encontradas en la performance art (*statements*, instrucciones, programas performativos) o en la danza posmoderna (scores, partituras de improvisación). En cualquier caso, se tratan siempre de decisiones previas que enmarcan conceptualmente la situación, y que en el caso de los trabajos colectivos proporcionan un mínimo común a ser habitado. Es precisamente, ocuparse de habitar en lugar de preocuparse en componer, lo que diferencia a la *situación-coreográfica* de otros marcos de improvisación en danza.

<sup>4</sup> Síntesis de apuntes del cuaderno de notas de la artista Talma Salem, que escribe esta ponencia. El momento de las notas coincide con el proyecto Caminando realizado en CePIA-UNC entre 2018 y 2019 en el cual era directora artística, la creación de Fin de Fiesta y del taller “Situaciones coreográficas” propuesto por ella.

La situación desafía el dispositivo de captura, no se deja reproducir, demanda ser re-habitada y rehecha a cada vez. Se inscribe en el tiempo de manera efímera como escribir sobre un vidrio empañado. No tiene un “deber ser” completo, por lo cual no hay forma de medir su éxito o su fracaso.

A continuación se describen dos ejemplos para ampliar la reflexión.

## Fin de fiesta

Fin de fiesta<sup>5</sup> es un trabajo creado/presentado en la ciudad de Córdoba en 2018 y auto-nombrado como *situación-coreográfica*. En él, el grupo trabaja con la siguiente instrucción<sup>6</sup>: *Durante 60 minutos, sostener en el aire colectivamente 21 globos rojos llenados por su aliento, sin jamás agarrarlos con las manos una vez que están llenos.*

Luces blancas iluminan todo el espacio escénico por igual, como en una cancha deportiva. Durante la entrada del público, algunas de las personas que accionan ya están presentes observando o realizando una especie de calentamiento.

El público se sienta tanto en las gradas, como en algunas sillas colocadas en el espacio escénico contra la pared, posibilitando que las personas se vean entre ellas. La situación del público no es pareja. Quienes están en las sillas se encuentran bajo la luz y se pueden encandilar por su intensidad, mientras que las personas en las gradas están en la penumbra y sin luz en la cara. La situación en el espacio escénico se va transformando al paso de la entrada de los globos y de más personas. Lo que se puede ver como un juego pueril, empieza gradualmente a revelar la complejidad de sostener el hacer colectivo. Se quedan explícitas las decisiones individuales y colectivas así como las estrategias que se diseñan en el momento. Aparecen las negociaciones con el propio cuerpo, con los otros cuerpos, el cansancio, etc.

La dinámica de la situación convoca al público a negociar con sus ganas de participar (sea por la empatía con los cuerpos transpirados, comprometidos, perdidos, expuestos y vulnerables o simplemente por el abu-

<sup>5</sup> Creación de Laura Faner, Lucrecia Requena, Mariana Saur Palmieri, Melanie Passardi, Pablo Ripoll y Talma Salem en la sala de teatro independiente Quinto Deva.

<sup>6</sup> Este proceso estuvo profundamente marcado por la noción de programa performativo de Eleonora Fabião, sin embargo, por haber desbordado esta noción se optó por el uso del término “instrucciones”.

rimiento). Las convenciones del espacio teatral no permiten que esta sea una decisión fácil. Atestiguar el esfuerzo y el derroche energético de estas personas, en algo que no se termina de entender por qué está sucediendo, también aporta a la duda.

Claramente la situación es susceptible a la participación del público, pero no deja de ser un importante elemento de desestabilización (sean los gritos desde las gradas como en partidos deportivos, o la entrada al espacio para accionar). Como este no sabe exactamente *las reglas del juego*, su eventual entrada manifiesta las diferentes interpretaciones que puedan tener de la situación.

Al llegar al tiempo predeterminado se toman distintas decisiones para dar fin a la situación. De pronto el espacio ruidoso y frenético da lugar al vacío inicial. Público y artistas contemplan conjuntamente la ausencia de lo que fue y que sigue latente ahí. Espacio y cuerpos transformados, ya nada es lo mismo.

Si bien las experiencias previas sedimentan herramientas para habitar esta situación, todo es imprevisto en ella. Hay una renovación constante de los acuerdos previos y actualización de la situación. En este sentido la *situación-coreográfica* se enmarca como práctica de improvisación, no obstante -como fue mencionado anteriormente- componer no es una preocupación de quienes están en la situación, estas se ocupan de habitar las circunstancias dadas y tomar decisiones en base a los acuerdos previos y a lo que está sucediendo allí.

Esto no quiere decir, absolutamente, que no haya composición. De hecho, la mirada del público es un elemento determinante en ella. Por ejemplo, al levantar un poco la mirada puede apreciarse solamente la danza de los globos (coreografiados por los cuerpos) que despliega determinado campo poético, sentidos, etc. Al bajarla pueden observarse solamente los cuerpos (coreografiados por los globos) lo que abre otras capas de sentido. Como apunta Oscar Cornago:

“Desde dentro de una situación, la representación que se está generando no es nunca una única representación, sino una posibilidad abierta continuamente reinventándose. Como parte de una situación no concluida, no hay una sola opción de representación.” (Cornago.2016.p26)

Otro trabajo que puede contribuir a reflexionar sobre la situación-coreográfica, a pesar de no autonombrarse como tal, tuvo lugar en 2019 durante la bienal de Performance BP.19, también en la ciudad de Córdo-

ba. Como parte de la programación en la galería de arte El Gran Vidrio, se realizó el seminario-happening-fiesta “Aprender un cuerpo” del artista argentino Silvio Lang.

## **Aprender un cuerpo**

En esta propuesta, Lang trabaja durante algunos días con un grupo de personas locales inscriptas previamente. Al final, sucede una apertura al público.

Entrar en el espacio en donde sucederá el trabajo está sujeto a una condición: tapar la cámara de los celulares con un adhesivo. ¿Qué sucederá allí de tan secreto? ¿o será más bien una invitación a tener una experiencia no mediada por la cámara?

El cubo blanco del espacio de la galería deja al público sin saber dónde ubicarse, y finalmente la mayoría se posiciona cerca de las paredes conformando un “alrededor”. Algunas personas comienzan a moverse en el centro, interaccionan con quienes observan, a veces su baile parece una ofrenda, otras veces una invitación. La situación no es clara, no se puede tener total seguridad sobre quiénes son las personas performers y quiénes son público. Gradualmente la situación se arma como una gran fiesta de baile, conducida por el Colectivo Queen Cobra con su DJ set, juego de luces y presencia de humo. “El artista se vuelve invisible. El goce se reparte” (Lang.2018), algunas personas miran, otras bailan y también, como siempre, hay quienes deciden irse. Al terminar se hace una conversación sobre la experiencia.

Al respecto del modo de trabajo Lang describe en la página web Lobo Suelto:

Tomar cualquier técnica de baile, o práctica deportiva, o un arte marcial que hayas frecuentado. El kalari, por ejemplo, esa antigua danza guerrera de la antigua India. Volver a entrenarlo pasándoselo a otrxs. Listar las figuras, los gestos, los movimientos de ese entrenamiento. Para luego tomar cualquier de sus partes y amplificarlas, exagerarlas, hasta deformarlas. Desplazar esas deformaciones en la pista, sentirse una materialidad mutante y transhumante. Condensar esos desplazamientos y esos agrandamientos. Discernir en ese tiempo resonante de la condensación las diferencias sensibles; decidirse por cualquier sensación diferencial; empezar a moverla; articularla con otra sensación, y con otra, y con otra... Seguir el despliegue de esa red de sensaciones o diferencias de grado posibles

que relanzan el movimiento en un “plano de composición”. No se trata de componer una coreografía, un guión obligatorio, sino de aprender a componer un cuerpo de sensaciones dinámicas. (Lang, 2018)

Aquí queda evidente el corrimiento del plano compositivo que se suele pensar como construcción espacial, al cuerpo. Obviamente, como se ha dicho antes respecto de Fin de fiesta se conforman composiciones espaciales, pero no como centralidad del trabajo, sino como un “componer el común” (Lang, 2018). Al pensar la coreografía en este contexto el artista plantea:

La coreografía como espacio vivo por el cual se aprende un cuerpo. Un cuerpo agigantado de salidas y entradas que hacen pasar gestos, figuras, ritmos, saberes técnicos de cuerpos múltiples. La coreografía ya no sería esa práctica de ordenamiento y moldeado de los cuerpos si no la capacidad técnica de crear y cruzar umbrales de intensidades, de concatenar fuerzas que actúan sobre y entre los cuerpos. (Lang, 2018)

En esta redefinición de coreografía desde la práctica, Lang tensiona una multiplicidad de conceptos, definiciones y roles del campo de la danza que no están/serán abordados aquí. Sin embargo, es esencial reconocer que estos conforman una red articulada de re/des/construcción sistémica de todas las nociones implicadas en el hacer danza.

Por ejemplo, ¿cuál es el rol de la dirección en estos trabajos?

En ambos casos podemos observar que la coreografía no es algo que está dado de inicio, esta va siendo a través de la situación. La situación coreografía es todos los elementos que la constituyen y al mismo tiempo es coreografiada por ellos. Es moviente, estable en su inestabilidad. Por esta razón cuerpos y sentidos nunca terminan de ser capturados.

Así es posible afirmar que la coreografía se hace entre todos los elementos involucrados en la situación (por propiedades, formas de responder a los estímulos, decisiones, etc). Una cantidad innumerable de fuerzas que componen el campo de posibilidades de la situación.

La dirección, como tarea de reconocer, avivar y poner en común los afectos y potencias de la situación (Lang.2019.p.117) es compartida. Se da tanto desde la mirada externa cuanto en el habitar la situación. Así, en el encuentro de estos dos puntos de experiencia distintos de dirección, se toman decisiones que pueden afilar los acuerdos previos, en los casos de

trabajos que se vuelvan a hacer. Al respecto podríamos afirmar, que en la situación-coreográfica el rol de coreografiar se diluye.

## A futuro

La *situación-coreográfica* se presenta como un campo fértil de reflexión sobre algunos modos singulares de hacer-pensar danza. Mucho se puede profundizar sobre los roles como construcción de éticas de trabajo.

La noción de ensayo, por ejemplo, es algo que no se pudo trabajar en este escrito pero que aparece como aspecto fundamental en los casos citados, en donde el ensayo no se configura como repetición para llegar a algo que se presenta listo, completo y pulido delante del público, sino como instancias de preparación para habitar la situación junto al él.

## Referencias bibliográficas

- Cornago, Ó. (2016, Julio). ¿Y después de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI. *Urdimento*, 1(n26), 10-41. <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101262016020>
- Fagundes Dantas, M. (2014). O Pós-Coreográfico: conversações com o Pós-Dramático desde os lugares da dança. In *Nas fronteiras do representacional. Reflexões a partir do termo "Teatro Pós-Dramático"*. (pp. 120-133). Letras Contemporâneas. 978-85-66712-11-7
- Guisgand, P. (2012). À propos de la notion de l'état de corps. In *Pratiques performatives. Body Remix* (pp. 223-239). Presses de l'Université du Québec et Presses Universitaires de Rennes. 978-2-7605-3392-9
- Lang, S. (2018, Abril 16). *Artista invisible. Notas del seminario-happening-fiesta Aprender un cuerpo en el encuentro de danza SUDA (Valparaíso)*. Retrieved Septiembre 29, 2020, from <http://lobosuelto.com/artista-invisible-notas-del-seminario-happening-fiesta-aprender-un-cuerpo-en-el-encuentro-de-danza-suda-valparaiso-silvio-lang/>

- Lang, S. (2019). Manifiesto de la practica escénica. In *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidades performativas*. (pp. 113-122). Caja Negra. 978-987-1622-82-5
- Lepecki, A. (2007). Choreography as Apparatus of Capture. *The Drama Review*, 51 (2)(The MIT Press), 119-123.
- Lepecki, A. (2012, Novembro). 9 variações sobre coisas e performance. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2 (19), 93-99. <https://doi.org/10.5965/1414573102192012095>
- Moraes, J. (2019, Marzo/Abril). O conceito de coreografia em transformação. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, V.1 (34), 362-377. <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101342019362>
- Perez-Royo, V. (2020, Julio 1). *Diálogos sobre creación e investigación artística. Conversación con Victoria Pérez Royo*. Facultad de Artes Universidad de Chile. Retrieved Septiembre 29, 2020, from <https://www.youtube.com/watch?v=dsUs-g1a9XM>



The background of the slide is a black and white photograph showing a dense field of water droplets of various sizes on a textured, possibly metallic, surface. The droplets are in sharp focus, creating a complex pattern of highlights and shadows. A horizontal band of solid black color runs across the middle of the image, serving as a background for the title text.

## 7.Tecnovivio y pandemia

