

# PROCESOS COMPOSITIVOS EN DANZA Y POLÍTICAS CULTURALES: ALGUNAS IDEAS Y REFLEXIONES

**Leda Muhana Iannitelli**

Doctorado en Dance Education - Temple University (1993) y Posdoctorado en Smith Collete (2003). Profesora Titular de la Escuela de Danza de la Universidad Federal de Bahía, Brasil.

Dirección postal: Escola de dança UFBA, Av. Adhemar de Barros, S/N, Campus de Ondina, CEP 40.170-110, Salvador de Bahía, Brasil.  
Correo electrónico: ledamuhana@gmail.com

**Traducción: Lina Villegas**

Magíster en Dramaturgia y Dirección de la Universidad de Antioquia. Actualmente, estudiante del Doctorado en Artes de la misma universidad. Profesora de planta de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

Dirección postal: Calle 67 # 53-108, bloque 23, oficina 103, Medellín, Colombia.  
Correo electrónico: lina.villegas@udea.edu.co

## **Resumen**

Con el propósito de discutir sobre procesos de composición en danza, políticas de apoyo y de circulación, en este artículo desarrollamos algunos argumentos que posibilitan establecer relaciones de analogía y de coimplicación entre danza y políticas culturales en Brasil, con base en estudios sobre complejidad y contemporaneidad. Además, a partir del espectáculo *Paradox*, de 2011, bajo la dirección artística de la autora, se pretende alimentar el debate respecto de asuntos de colaboración artística y acciones compartidas en danza, contextualizaciones y políticas culturales.

**Palabras clave:** danza, políticas culturales en danza, composición en danza, *Paradox*, danza en Brasil.

La contemporaneidad está marcada por la pluralidad de informaciones continuamente en tránsito; por innumerables redes de micro y macroconexiones que sobrepasan todo el planeta, en sus culturas, en sus geografías y en intereses de grupos e individuos. Es el mundo efectivamente globalizado. Fronteras antes claramente delimitadas se han permeabilizado, posibilitando diálogos y asociaciones en áreas distintas, incluso hasta improbables frente al pensamiento disciplinar tradicional. Este mismo pensamiento disciplinar se transpone hacia la trans, inter y pluridisciplinariedad:

Esto porque las disciplinas son incapaces, de manera aislada, de captar *lo que está tejido en conjunto*. Lo que se destaca de esa expresión es el significado de la palabra "complejidad". La vida está tejida en conjunto; no es posible separarla. Y por eso, las disciplinas no se han dado cuenta de la complejidad, de esa diversidad articulada (Inojosa, 2001, p. 103).

Dogmas universales de verdades absolutas y conceptos fijos vienen siendo cuestionados y superados, cediendo lugar a relativismos y verdades transitorias y contextualizadas. Incertidumbres y probabilidades se convierten y son acatadas como ciencia, y un mundo positivista y simplificado da lugar a un mundo complejo y relativizado. Surgen así las ciencias de la complejidad, para dar cuenta de los temas, las visiones y las situaciones de la contemporaneidad globalizada. Según Morin:

A primera vista la complejidad es un tejido de elementos heterogéneos inseparablemente asociados, que presenta la relación paradójica entre la unidad y lo múltiple. La complejidad es efectivamente la red de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, acontecimientos que constituyen nuestro universo fenoménico. [...] se presenta así, bajo el aspecto perturbador de la perplejidad, del desorden, de la ambigüedad, de la incertidumbre, de todo aquello que es y se encuentra en la maraña indescifrable (Morin, 2003, p. 44).

Nada ocurre de manera aislada. Nada existe aisladamente. Nada es estático. Lo que hay son relaciones en múltiples direcciones; tránsitos; movimientos. Deleuze y Guattari trajeron de la botánica el concepto de *rizoma* para iluminar asuntos de sistemas abiertos, tan frecuentes en la contemporaneidad. Según los autores:

Opuesto al grafismo, al diseño o a la fotografía, opuesto a las huellas, el rizoma se refiere a un mapa que debe ser producido, construido, siempre portátil, conectable, reversible, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga (2004, pp. 32-33).

Esto incluye desterritorialización, desjerarquización, mediación, negociación, conceptos pertinentes también en la discusión de procesos artísticos en la actualidad.

Cuando nos fijamos en los procesos creativos, de manera general, y en este caso en danza, veremos que diferentes informaciones, instrumentos, inquietudes, protocolos de acción, personas y sus idiosincrasias, materiales, cultura, historia, experiencias, etc., interactúan en una compleja red de colaboraciones y de diálogos orientados a la búsqueda de la configuración estética de una obra artística en danza. Complejizando aún más lo que ya es complejo por naturaleza, diferentes acciones permean todo el proceso de creación, conforme está enunciado en mi tesis de doctorado sobre este asunto (Iannitelli, 1994): acciones de generación de ideas y materiales, de exploración e interpretación de los mismos, además de selección, evaluación y configuración del trabajo en proceso y de sus resultados artísticos. Cabe resaltar que tales acciones se desencadenan en redes imprevisibles y particulares de cada proceso compositivo, incluyendo superposiciones e interconexiones, aun hasta las más remotas. En realidad, cuando se trata de procesos artísticos, sorpresas y conexiones inusitadas son bienvenidas siempre. No es de extrañar que el Dr. Albert Rothenberg identificara lo que llama “pensamiento janusiano” como una de las características de los procesos creativos. Este término se refiere al dios romano Janus, que es presentado con cabezas que miran en diferentes direcciones, dando lugar a ambigüedades y paradojas.

Varios han sido los intentos de comprensión de los procesos creativos en arte. Aquellos buscan establecer métodos que desembocan en un reduccionismo impertinente, ya que nada se puede prescribir en lo que se refiere a la creación artística. Las formas y leyes que rigen los procesos de composición artística se establecen para cada proyecto en curso, informados por sus propias referencias, objetivos y acuerdos, sin ninguna posibilidad de modelos estandarizados para ser seguidos *a priori* (Pareyson, 2001).

Podemos observar el alto grado de complejidad que caracteriza a los procesos artísticos de manera general. Esto se extiende al campo artístico mayor, considerando que las producciones artísticas en la contemporaneidad se marcan por su multiplicidad de expresiones estéticas, comprensión del cuerpo y de la danza, modos de organización y espacios de actuación/función. Formas híbridas pluralizan y enriquecen el escenario artístico, donde las fronteras antes sólidas se permean en formas multirreferenciadas y multimediáticas, frecuentemente desjerarquizadas. Instalaciones, intervenciones (urbanas o de la situación), videodanzas, improvisaciones escénicas, danza-teatro, teatro físico, entre otros, han surgido en las últimas décadas. Los espacios de actuaciones [funciones,

presentaciones] también han sido diversificados, incluyendo, además del tradicional teatro, áreas urbanas públicas, espacios nocturnos, como bares y discotecas, galerías y museos, espacios virtuales, entre otros.

En lo que concierne a la estructura interna de los procesos compositivos en danza, el concepto y el papel del “coreógrafo” han sido cuestionados. Este pasa a ser entendido como un “compositor” de la escena de la danza. El coreógrafo, aquel a quien era atribuida la función de creación y estructuración de la coreografía, es decir, de los movimientos llevados a la escena y de las relaciones espaciotemporales que orquestan bailarines, pasa a actuar de forma articulada con todas las demás informaciones presentes en la escena, o sea, vestuario, luz, banda sonora, videos, elementos de la escena, u otros que por intuición son utilizados. Todo esto en una relación desjerarquizada, pero articulada con la composición de la escena de danza. Las relaciones entre estas informaciones pasan a ser fundamentales en el proceso compositivo y, así, dejan de ser vistas como elementos de la escena. Lo que resulta de estas negociaciones y articulaciones entre las diferentes informaciones que constituyen el trabajo, son investigaciones y estéticas que comparten informaciones distintas, lo que genera de hecho construcciones integradas. Por ejemplo, era común que la coreografía tuviera mayor importancia jerárquica frente a los demás elementos que componen la escena. El vestuarista era llamado al final, cuando la coreografía estaba lista, para crear un vestuario que sería colocado en el cuerpo y a la coreografía. Actualmente, es frecuente que el coreógrafo sea el propio autor del vestuario, trayéndolo al proceso desde su inicio, lo que modifica sobremanera los resultados de esta relación. Lo mismo ocurre en relación con el sonido o el escenario, etc. Aunque no sea el coreógrafo el responsable de tales tareas, profesionales de estas áreas son integrados al proceso creativo en el estadio inicial y de forma participativa.

Otras transformaciones en el campo de la danza han ocurrido en la actualidad. Por ejemplo, la estructura de los pasos y de las repeticiones de movimientos, tan frecuentes en la tradición coreográfica de la danza, ha dado lugar a estructuras coreográficas en las cuales los bailarines presentan movimientos propios y creados en la escena. Ideas sobre el cuerpo-que-danza, como el del *ballet* clásico y de danza moderna —cuerpo alargado, leve, flexible y fuerte— han dado espacio a la diversidad de formas y de posibilidades, incluyendo bailarines con diferentes edades y personas con necesidades especiales. Los bailarines pasan de ser reproductores de movimientos creados por los coreógrafos, tradicionalmente, a intérpretes-creadores, asumiendo papeles significativos a nivel creativo y estético. Es importante resaltar aquí que, a pesar de las innovaciones en cuanto a modos de organización, las diversas comprensiones sobre la

danza y de los papeles del coreógrafo y de los bailarines, orientaciones metodológicas y propuestas estéticas, otros abordajes más tradicionales, tanto de procedimientos como de expresión artística, coexisten en la contemporaneidad, lo que promueve la pluralidad y la diversidad en una mayor producción de la danza actualmente. Este es un punto crítico en la discusión sobre políticas de apoyo y de circulación<sup>1</sup> de la danza.

Presentamos enseguida el caso del espectáculo *Paradox* para iluminar algunos temas sobre procesos creativos y políticas culturales. Este proyecto fue ganador de la convocatoria Yanka Rudzka de Apoyo a Montaje de Espectáculo de Danza de la Fundación Cultural del Estado de Bahía en 2009-2010. Su principal objetivo, además de la creación del espectáculo, era el de hacer visible la danza contemporánea a un público que no acostumbra frecuentar teatros, ya sea por falta de condiciones financieras, o por no tener este hábito. Dicho de esta manera, más que lo artístico, su objetivo era político.

## *Paradox*

A continuación se presenta un fragmento del boletín del espectáculo *Paradox*, que contextualiza sus opciones coreográficas de construcción artística, espacio de presentación y formato de *performance*:

*Paradox* es una danza que se escapa del patrón de presentación en teatros, al elegir como espacio de *performance* un palacio de la ciudad —Río Blanco—, hoy museo. La presentación ocurre a las 17:00 horas y su entrada es gratuita. Con esto, su público objetivo se diversifica con relación al de los teatros, como una acción política de democratización de la danza contemporánea, arte que no llega a los medios de comunicación de masas. El trabajo, en su configuración, establece una estructura de relaciones de diverso orden: entre danza y artes visuales, arquitectura e historia, entre cuerpo y ambiente, entre lo que se quiere mostrar y lo que se quiere esconder. El espectáculo se llevará a cabo en la planta baja, en diferentes espacios —salones, escalas, balcón con vista a *Baía de Todos os Santos*, patio, entre otros—. El público, durante el *performance*, recorrerá dichos espacios en las escenas específicas. Con un elenco de veintisiete bailarines, el espectáculo resulta de una construcción colectiva, y que, a pesar de que la dirección general fuese desarrollada por Leda Muhana, el proyecto contó con el apoyo de seis coreógrafos asistentes dirigiendo escenas específicas. Sin embargo, es imposible no mencionar a todos los bailarines, que tuvieron participación fundamental como intérpretes y creadores (Fragmento del boletín del espectáculo).

---

1. "Circulación" es un término que se ha instalado en la última década en Latinoamérica para referirse a la movilidad, difusión y proyección de la obra en diferentes contextos geográficos y con diversas características.

Varios asuntos se pueden plantear a partir de este espectáculo en lo que compete a políticas de apoyo y circulación, además de sus particularidades de construcción colectiva, producción de conocimiento en danza y de articulación entre investigación artística e investigación académica:

- *Surge de reflexiones políticas sobre la democratización de la danza contemporánea y cuestiona la elitización del arte:* en su origen, la propuesta pretende visibilizar la danza contemporánea, considerando que gran parte de la población bahiana y brasileña conoce solamente danzas de los programas de televisión que presentan mujeres bailando en el fondo de las escenas y danzas de la cultura popular, sin ninguna posibilidad de acceso a otras formas de danza. De este modo, busca ofrecer condiciones de fácil acceso al ciudadano común en su espacio de circulación, ya que el palacio se localiza en un área de gran movimiento en el centro de la ciudad. Aquí ya se presenta un problema a ser contemplado por las políticas de fomento a la danza, es decir, la democratización del arte, en todas sus manifestaciones, que promueve el acceso a todo y a cualquier ciudadano.
- *Investiga relaciones entre cuerpo y ambiente:* este estudio ya se viene desarrollando en dos espectáculos anteriores de la coreógrafa, lo que impone corporalidades contextualizadas y particulares. En este espectáculo se destacaron estados del cuerpo asociados a las desestabilizaciones en diversos niveles de aproximación. Propuestas de presentaciones e intervenciones en espacios alternativos a las salas de teatro han aumentado, multiplicado las posibilidades de apreciación escénica. Investigaciones que se centran en las relaciones entre la danza y diferentes ambientes pueden generar nuevos mecanismos para el disfrute del público, contribuyendo a nuevos niveles de comprensión y de disfrute artístico.
- *Utiliza creaciones conjuntas:* la dirección artística eligió seis coreógrafos/bailarines colaboradores que propusieran, dirigieran y danzaran escenas en procesos de creación colectiva, junto a los bailarines por ellos seleccionados. Estas propuestas, además de otras de la coreógrafa/directora del espectáculo, eran democráticamente discutidas y compartidas en ensayos semanales específicos con los treinta bailarines involucrados. Tales creaciones conjuntas promueven foros de ricos intercambios y conjunción de recursos humanos con las competencias de enseñanza, de creación y de movilización de audiencias, posibilitando circulación como *workshops*,<sup>2</sup> conferencias, discusiones, además de la presentación.

---

2. Talleres de trabajo intensivo. [N. de la T.].

- *Promueve la integración entre estudiantes de pregrado y posgrado, problematizando la investigación artística y la investigación académica:* la mayoría del elenco estaba compuesto por estudiantes y egresados de los programas de danza de la Escuela de Danza de la Universidad Federal de Bahía, tanto del programa de pregrado como del posgrado. En este sentido, los temas que se generan durante el proceso promovían las relaciones de orden teórico-práctico sobre los enfoques conceptuales, estéticos y experimentales del proyecto. Dos estudiantes del programa de posgrado utilizaron esta propuesta como parte de sus trabajos de maestría. Desarrollar diálogos e integraciones entre diferentes grupos, sean artistas, académicos o interesados en el arte, puede llevar a acciones que estimulen la continuidad y la profundidad en las relaciones entre teoría y práctica, entre academia y sociedad, por ejemplo.
- *Relaciona danza, historia, arquitectura y sociología:* en su concepción, anticipa relaciones transdisciplinares, tanto en el proceso como en el producto, en la medida en que se presenta en un monumento arquitectónico de importancia histórica para Bahía y Brasil, abordando relaciones socioculturales vinculadas con la historia del palacio, local que incluso fue la residencia de gobernadores. Desfronterización, diálogos, multirreferencialidades y contribuciones transdisciplinares, es una realidad que no es tan reciente. Políticas de fomento a las artes deben necesariamente considerar esta cuestión, relevando las distintas formas que hibridizan disciplinas que antes estaban separadas.
- *Desjerarquiza relaciones entre coreografía, vestuario, ambientación, iluminación y música:* todo el espectáculo fue pensado y construido con la participación de profesionales copartícipes. Los flujos entre las informaciones que se derivan de diferentes componentes escénicos y sonoros interactuaron democráticamente en momentos de divergencia y convergencia de ideas y exploraciones. Esta aproximación transcurre desde las nuevas reflexiones sobre los procesos de creación y de la puesta en escena, apuntando hacia los nuevos horizontes estéticos en danza.

## Políticas culturales, producción y circulación en danza

Gestores de la política pública en el campo de la cultura, que venían de tener un perfil profesional diferente al de los artistas, ocupan un rol fundamental en la apreciación estética y en las formas de organización y de circulación de las producciones de danza.

El lanzamiento de convocatorias de apoyo a montajes y a la circulación ha sido una práctica muy usada en los últimos años como soporte para las producciones de danza y su circulación, dadas por los órganos públicos de gestión y de fomento cultural — municipales, departamentales y gubernamentales—. Otras formas se refieren a las leyes de fomento, a través de beneficios fiscales que confieren un carácter de promoción y mercadeo a las artes. Quedan, entonces, los artistas, sometidos a las leyes de incentivos y a las convocatorias de apoyo.

En la política de convocatorias de apoyo a montajes artísticos, las normativas establecen tiempos de ejecución y de rendimiento de cuentas. Los valores destinados a los apoyos son divididos en dos pagos: uno al inicio del proceso de montaje y otro al final de sus presentaciones. No solo estos pagos retrasan los cronogramas estipulados por los proyectos, sino también los tiempos de ejecución, que se vuelven cortos, considerando en particular la complejidad de los procesos de construcción artística, situación que puede llevar a una política de “Convocatorias *Fast Food*”.<sup>3</sup> Esto impone limitaciones de tiempo y, en consecuencia, de profundidad en las investigaciones artísticas. En este sentido, serían aconsejables la flexibilidad en los plazos y el estímulo a la inmersión creativa.

Las convocatorias tampoco contemplan la diversidad de propuestas de danza mencionadas al inicio de este texto. Entendemos que publicar convocatorias que recojan las diferentes tendencias y géneros en el panorama actual de la danza implica un alto costo de ejecución. Una posible solución para esta coyuntura podría ser que en la publicación de convocatorias de mayor aporte estén las subcategorías de apoyo, lo que lamentablemente aún no ocurre. Y quedan los artistas buscando adaptarse a los perfiles de dichas convocatorias, con lo que violan, en cierto sentido, sus aspiraciones artísticas.

Con relación a la circulación, el espectáculo *Paradox* sirve para ilustrar las dificultades a las cuales se enfrentan los artistas cuyos trabajos implican alto gasto en desplazamiento. Con un equipo de treinta y cinco miembros —treinta bailarines y cinco técnicos—, el espectáculo está condenado a

---

3. En inglés en el original. [N. de la T.].



una vida corta de presentaciones, o a la inviabilidad de su circulación. La solución a este *impasse*, adoptada por muchos artistas, ha sido concebir espectáculos portátiles, en general solos, interpretados y coreografiados por la misma persona, y pensados para adaptarse a diferentes espacios y contexto de *performance*. De manera inversa (y perversa), los marcos de las políticas públicas para promover la danza, en el caso de Brasil, interfieren con los procesos estéticos y las configuraciones estéticas de la danza en su desarrollo evolutivo, en la medida en que premian principalmente proyectos de producción más simples y de menor costo.

Con base en estas reflexiones, podemos observar una relación de discordancia entre el direccionamiento de la danza y las políticas culturales que la sustentan y difunden. Es en este sentido que no se puede ignorar la gran responsabilidad que tienen gestores y políticas de fomento a las artes para efectivamente promover el desarrollo, el estudio artístico a profundidad y su difusión, democratizando las producciones de danza. Por otro lado, es responsabilidad de los profesionales de la danza organizarse políticamente, garantizando y ocupando espacios de articulación y de negociación en conjunto con los órganos de fomento a la danza y a los gestores culturales, dando lugar a lo que les corresponde por derecho y deseo.

## Referencias bibliográficas

- Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix. (2004). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol I. Editorial 34. São Paulo.
- Iannitelli, Leda Muhana. (1994). *Guiding Choreography: A process-oriented, person-centered approach to the teaching of choreography with contributions from psychoanalytic, humanistic, and cognitive psychology* (Tesis de doctorado). Temple University, Filadelfia, Estados Unidos.
- Inojosa, Rose Marie. (2001). Sinergia em políticas e serviços públicos: desenvolvimento social com intersectorialidade. *Cadernos Fundap*, (22), 102-110. Sao Paulo.
- Morin, Edgar. (2003). *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. 8.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Pareyson, L. (2001). *Os problemas da estética*. São Paulo, Martins Fontes.
- Rothenberg, A. (1971), The process of Janusian thinking in creativity. *Java Psychology*, 27(3), 195-205. Revista de la Universidad de Harvard.