





ARTISTAS INVITADOS



**París, Francia, martes 30 de octubre de 2012**

En agosto de 2012, en el Departamento Danza de la Universidad de Chile se organizó una charla informal con la coreógrafa e intérprete Milena Gilbert Luco, ex alumna de dicha escuela, quien se encuentra radicada en Francia desde hace 20 años.

Milena Gilbert es titulada de la carrera de Intérprete con Mención en Danza en la Universidad de Chile en 1992. Radicada en Francia desde entonces, su trayectoria profesional se ha desarrollado junto a renombradas compañías y coreógrafos franceses tales como Stephanie Aubin, Loïc Touzé, Julie Nioche y David Rolland.

En paralelo a su carrera de Intérprete, se dedica a la investigación en la Universidad de París VIII. Diplomada de Magister 2 en Artes de Espectáculo y de la formación «prácticas del cuerpo y a destinación de territorios alternativos como la discapacidad sensorial, la pedo-siquiatría y el área social. Su tesis de grado está basada en el estudio específico de patologías vestibulares.

Milena Gilbert desarrolla proyectos de complementariedad entre estructuras culturales y hospitalarias, en colaboración con el equipo médico. Cada uno de estos proyectos está basado en la percepción y la sensorialidad a través del método "Body Mind Centering". De esta forma, la actividad creativa en la que actualmente está inmersa, se basa en ecos que atraviesan la investigación universitaria y la artística.

Este artículo desarrollará algunas de las temáticas que constituyen el fundamento del trabajo artístico de Milena Gilbert, las cuales fueron abordadas en el encuentro universitario anteriormente mencionado.

# La corporeidad es un trabajo de expansión continua y sin límites

Lo primero consistió en invitar a los bailarines a razonar en términos de sensorialidad, sin enviar sistemáticamente a la «entidad corporal» en la reflexión y en el análisis del ejercicio en espacios escénicos. Esto a fin de enfocarse a nivel de la diversidad sensorial y no referirse a si un cuerpo «hace esto o aquello». De esta forma, el discurso del intérprete ganaría (desde mi punto de vista) mucho interés al concentrarse en lo que constituye la dinámica sensorial como parámetro de la danza, y en la «corporeidad», lo que a menudo llamamos la «senso-motricidad».

En mi imaginario de intérprete, el concepto de *cuero* no se encuentra limitado por un envoltorio externo anatómico tradicional. Quizás es por esta razón que me interesa el trabajo con personas portadoras de una

«corporeidad patológica», quienes describen las percepciones sensoriales de su propio cuerpo como incongruentes y de las cuales me siento cercana.

De cierta manera, y si consideramos la idea anterior, habría que invertir la formulación de nuestros análisis. Por ejemplo, en vez de decir “la bailarina camina, se cae o corre”, podríamos decir que hay movimientos, vibraciones y desequilibrios, y que, a partir de entonces, la bailarina hace aparecer la manera en la que se construye o pretende constituirse.

Para mí es importante estar constantemente buscando actos que van a desplazar la mirada sobre la danza. En tanto que intérprete, busco a cada momento mostrar cómo el horizonte humano es re-enviado sin cesar a la utilización de nuestro propio imaginario. Las personas caminan, toman objetos,

efectúan movimientos transitivos y/o utilitarios. Sin embargo, la danza no está definida por un objetivo, sino que lo produce y le da legitimidad caucionando al sujeto. El trabajo artístico produce una subversión estética de la categoría tradicional del cuerpo y los artistas debemos contribuir a la modificación de estos parámetros para que sirvan a su comprensión.

Este ejercicio complejo consiste quizás en una «deconstrucción» (y no disolución) de la categoría de “*cuero*”, con lo cual «deconstruir» no significa «destruir»; el acto de deconstrucción nos invita a descubrir las condiciones implícitas de un fenómeno. La corporeidad es un trabajo de expansión continua y sin límites, y los bailarines vivimos en un constante proceso de producción de alteridad, el cual nunca se detiene. Este análisis requiere



un complemento de la disciplina fenomenológica, la cual reclama prioridad a la experiencia<sup>1</sup>. Podríamos decir que el bailarín se «alterisa», si me permiten este neologismo. Mi interés actual está centrado sobre todo en esta reciprocidad.

Pienso que lo que le da valor a nuestro saber de bailarín, es justamente este desplazamiento del discurso sobre el cuerpo, abriéndonos a otra lógica. ¿Sería entonces el propio acto de «sentir» el que genera esta lógica de ordenamiento?

Gilles Deleuze nos habla de «lógicas de sensaciones». Nuestra racionalidad y el entendimiento tratan sin cesar de poner en orden las cosas, por eso se dice que algo es lógico o es coherente. Sin embargo, la danza produce el orden dentro de su

propio desorden puesto que “el sentir es intrínsecamente desordenado”, y no para de producir órdenes aparentes que se destruyen consecutivamente.

Michel Bernard<sup>2</sup> definirá este proceso bajo la noción de «*ebriedad de metamorfosis*», el filósofo francés sostiene que la corporeidad danzante no puede vivir si no es en esta «*ebriedad desmesurada*».

Por todas estas razones es que, a mi parecer, la educación tiene un rol fundamental en nuestra trayectoria como individuos pertenecientes a una comunidad que se relaciona con la utilización del cuerpo.

Cuando se trata de enseñar danza, no podemos olvidar la transmisión de valores propios a esta disciplina, los cuales entran en resonancia directa con los principios de

reacción, con la creatividad instantánea que nos obliga a inventar todo aquello que no entra en sistemas de reproducción u órdenes obligados, o mecanismos de identificación.

Los artistas permiten re-descubrir la sensorialidad al tomar vías alternativas y caminos cruzados que hacen posible el criticar los fundamentos precisamente de ciertos sistemas educativos.

Esta crítica y análisis, que desarrollamos de manera generosa durante la charla, cuestionaron todos estos conceptos. Una visión resultado de la manera en la cual mi propia corporeidad se fue construyendo, la cual hoy es producto inestable de dos historias: el resultado de un trayecto personal como bailarina, y cultural como chilena residente en el extranjero.

## Nuevo debate:

## «La escuela, una

## fábrica de anti-cuerpos»

... “uno no piensa de la misma manera en que secretamos hormonas, pensamos porque estamos obligados (...) técnicamente para pensar, hay que ser optimista. Hay que pensar desde el punto de vista de lo que «es posible»”...

(Isabelle STENGERS, «une politique de l'hérésie», entretien avec I. Stengers, *vacarme*, n°14, printemps 2002)

Si la danza contemporánea todavía es considerada como un arte o una práctica minoritaria, hoy tenemos la suerte – contrariamente a lo que sería una práctica elitista- de ser también un espacio de reflexión que trata de hacer del arte una política diferente.

Durante los años 90, la práctica de la danza se desarrolla de acuerdo a la iniciativa de grupos o individuos, en una sobreproducción de saberes y de proyectos artísticos que van a testimoniar que la fábrica de espectáculos ya no es la prioridad absoluta, puesto que más allá del éxito o de la relevancia, del reconocimiento o del no-reconocimiento de la obras en sí, es la «noción de territorialidad» la que va a cambiar. Por ello, a pesar de la buena voluntad de políticas ineficaces, y no obstante la fuerza de la inercia, de la resistencia o de bloques, los hábitos ya no serán los mismos.

Cuántos coreógrafos, bailarines profesionales y aficionados, pedagogos, investigadores y personal institucional

ya no funcionan de la misma manera. Subterránea y voluntariamente, el trabajo de la danza contemporánea se define mediante la producción de «grupos» e «individuos» que inventan de la misma manera nuevos modos de funcionamiento.

Hacer danza de otra manera consiste en interrogar y criticar lo que en parte la constituye a ella misma, esto es:

- su economía de producción;
- su política interna, ya sea en nuestro propio cuerpo o en la compañía de otros cuerpos (por ejemplo: bailarines, espectadores, etc.);
- condiciones de exposición, de recepción y de recuperación de los procesos de creación;
- y, más aún, cuestionarse en cuanto a la formación de artistas.

La escuela de danza es por excelencia un espacio de transmisión de todas aquellas representaciones de la profesión, a través del cual se define, implícita o

explícitamente, una cierta idea de la danza y de la corporeidad que la produce.

En otras palabras, una parte del medio coreográfico no sólo está compuesta de este territorio, sino que también existe una inter-dependencia del uno con el otro.

Me parece que el debate sobre la formación del bailarín profesional es imprescindible cuando observamos los últimos años en cuanto a la formación profesional, sobre todo dentro del contexto actual en la que los estudiantes están dando una gran «señal de alarma», buscando volver a la discusión necesaria y posible a la vez.

Cuando salí de Chile, hace veinte años, los artistas contemporáneos habían (de cierta manera) desertado del campo pedagógico. Este era considerado como una vía de reconversión para el intérprete jubilado, o como una posible vía de emergencia para los intérpretes sin trabajo. Sería interesante cuestionar lo que transmite la noción de pedagogía

2. Michel Bernard, “De la création chorégraphique”, Centre National de la Danse, «Recherches», Pantin 2001.

hoy en Chile, en comparación con lo que significaba anteriormente este trabajo.

En otros términos, ¿cómo se piensa la transmisión de la práctica contemporánea en danza actualmente? ¿Fundamentada en un modelo académico disciplinario y/o preocupado de principios de rentabilidad?

Sin duda, no estoy consciente de todos los parámetros que surgen al hacer estas preguntas, pero la tentativa de una

posibilidad emerge a partir de la manera en que he ido tomando conciencia sobre esta profesión. Una cierta idea del bailarín, digna del pensamiento contemporáneo y de acuerdo con la tradición moderna, al asociar la investigación experimental con el trabajo de creación.

Lo que persiste como lo más inventivo durante estos veinte años de recorrido, no es lo que globalmente se construyó

en mí gracias a las escuelas, sino por el contrario, lo que se construyó involuntariamente, a pesar de la escuela misma, gracias a que una gran parte de la profesión reflexiona dinámicamente su práctica, estructurándose entre teoría y movimiento, aportando así una crítica en cuanto a las normas que forman las representaciones culturales del cuerpo, y que la danza intenta re-inventar a través de cada nuevo gesto.



## El acto de “Convertir”

La danza; (una responsabilidad que sobrepasa

las instancias destinadas a la educación)

Otros factores que pueden contribuir al presente análisis son, por ejemplo, observar el subdesarrollo de la investigación y de la edición en danza, o la falta de estructuras nacionales descentralizadas, o la actividad coreográfica víctima de sistemas de producción desprovistos de temporalidad o de proyección. En definitiva, la falta de una «lengua» que exprese aquello que constituye la particularidad de nuestras prácticas.

Es por estas razones que hay que defender toda reflexión que se haga de manera artística, a la cual están invitando ciertas instituciones chilenas hoy, porque de esta manera son los artistas en actividad (a menudo pedagogos) los cuales interrogan desde el interior y desde su propia experiencia a través de formas diversas.

De esta manera, agradezco haber contribuido al inicio del Programa de

**Intercambio Internacional** a través del seminario “Estudio de la Sensibilidad Somática y el Movimiento” mediante el cual la institución pública, representada por el Área de Danza del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, invita a los profesionales de la danza a participar de manera gratuita en seminarios prácticos y conferencias en el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM).

El objetivo es aportar herramientas a través del análisis del movimiento, de la práctica somática, de la investigación y la crítica, invitando a observar de manera comunitaria.

Si las prácticas de la danza han sido tan renovadas, es también gracias a que han aprovechado el desarrollo considerable de conocimientos relacionados a las prácticas corporales alternativas o también denominadas «técnicas somáticas»

(método Feldenkrais, Alexander, Body Mind Centering, Idéokinesis, etc.), las que desde hace veinte años han contribuido a modificar en profundidad la cultura corporal de los bailarines, así como también a cambiar la manera de ver su propio cuerpo en movimiento. Este trabajo está fundamentado en nociones tales como la conciencia o la respiración, que son enfoques del movimiento a partir de los cuales escapamos a la dualidad cuerpo/espíritu.

Todas estas técnicas constituyen un conjunto de recursos y cada una de ellas propone implícitamente la construcción de una corporeidad<sup>3</sup> particular, privilegiando, por ejemplo, ciertos aspectos del movimiento como la distribución del peso, los apoyos, respiración, coordinación y alineamiento entre otros.

Principalmente, estas prácticas



constituyen una alternativa a los principios de técnicas de la danza. Durante mucho tiempo estas prácticas fueron consideradas por su funcionalidad y eficacia frente a una dificultad física (accidentes, problemas articulares crónicos, etc.),

sin embargo, y no menos importante, estas prácticas somáticas permitieron a los bailarines hacerse cargo de su propia gestualidad. Entonces, ¿qué entendemos por «escuela» hoy?

3. El término Corporeidad es propuesto por el filósofo francés Michel Bernard (creador del Departamento de Danza de la Universidad de París VIII “*de la corporeidad como anti-corporeidad*”, 1990. El texto aparece también en *De la création chorégraphique*, Ediciones Centro Nacional de la Danza, 2001.

## Devenir del intérprete a pesar de la formación

La educación otorga al intérprete instrumentos prácticos y cognitivos, permitiéndole su autonomía responsable y, al mismo tiempo, inventar sus propios modos de entrenamiento debate con el cuerpo de académicos.

Cuántos intérpretes hemos sido marcados, más que por nuestra escuela, por un detalle, por un acontecimiento periférico, por un encuentro particular, tal vez por un espectáculo que algún día vimos, o aquella clase que tomamos fuera de la escuela, lo cual consolidó nuestro deseo de bailarín.

Por sobre todo hay que tratar de abrir horizontes al interior del recinto de

formación, simplemente para darle posibilidad en algún otro lugar al gesto danzado.

Preservar la heterogeneidad en primer lugar, puesto que en movimiento la percepción es la actividad fundadora de todo proyecto estético y, antes que nada, es «multi-perceptiva», lo que significa que es imposible pensar fuera del cuerpo, como ver sin oír o ver sin tocar, y viceversa.

En tal sentido, el verdadero intérprete no es tanto aquel que finalizó tal o cual escuela, sino aquél que tiene la intuición y la energía de perseverar esta heterogeneidad que constituye el

sustrato de toda posibilidad de danza, y de toda posibilidad de ser intérprete.

Con esto, toda la cuestión de la disciplina en sí misma habría que repensarla. Las prácticas de la danza vanguardista de los años Setenta son particularmente existentes en lo que llamamos “interdisciplinario”; sin embargo, hoy la esfera de la experiencia de los bailarines contemporáneos desborda de la categoría «danza», o bien se organiza según nuevas categorías.

Esto implica su propia axiología del cuerpo y de la sensación, y esta axiología es, al mismo tiempo, prisionera de la cultura de la que proviene. Esto significa

que ir al encuentro de otras danzas implica ponerse en conexión profunda con nuestras habilidades corporales, o, de otra manera, construirse un otro cuerpo, una nueva «corporeidad», organizarse en base a otra anatomía, como una nueva manera de dirigirse al espectador u otra forma de proyectarse en el espacio, en definitiva, otras temporalidades.

«Cambiar de danza» significa interesarse en otras maneras de inventarse en un movimiento, y es también invitar al espectador a desplazar su manera de observar.

Como artista pedagoga, esto me interesa profundamente. El cómo lograr enseñar tal o cuál tipo de organización corporal no como referente de cuerpo universal, sino como un campo específico ligado a una u otra organización estética, haciendo referencia a un momento histórico de la danza contemporánea. Por ejemplo, a través de los valores y fundamentos de la danza contacto-improvisación, la cual está basada en la noción de alteridad y el privilegio de la sensación, del tacto, o de la experiencia por sobre

la producción de formas, de imágenes, o de la redistribución de valores tradicionales referentes a la «fuerza» en la forma dúo *dansé*.

No obstante, instaurar estos conceptos de improvisación como único régimen de verdad no sería constituir en sí ningún progreso.

Quizás porque estos saberes son, antes que nada, saberes empíricos, y que, sin lugar a dudas, es a los bailarines a quienes les corresponde pensar en prácticas que escapan a los discursos de los cuales el cuerpo se encontrará prisionero de mitos universales (como la búsqueda de la verdad científica o discursos médicos).

En estos debates sobre el cuerpo, es conveniente no confundirse entre el «discurso sobre el cuerpo» y el «trabajo de la corporeidad».

A mi parecer, todavía falta por inventar un «arte de la palabra gestual», o la institución a través de la cual la intervención de «uno» no toma forma de descalificación de lo que dice «el otro». Sueño con aquella formación que será capaz de formar

sin «desformar», en la cual cada uno reconozca a los otros como legítimos e insuficientes a la vez. Fabricar, dar sentido a cada situación y pensar el arte de la transmisión o de la sensibilización de la misma manera en que vivimos la danza como intérpretes, en la cual las prácticas son a la vez construidas históricamente, y, así mismo, relativizadas, y contextualizadas.

Ser autor de su propio gesto podría entonces traducirse como el acto de apropiación de las informaciones múltiples, como el componer y recomponer sin cesar nuestra relación con el entorno, o como el comprender de qué manera nuestro contexto está relacionado con nuestra manera de apropiarnos y de reaccionar frente al mundo.

Nuestra *postura erigida* determina nuestra actitud frente al mundo; ella constituye el modo específico mediante el cual existimos «en» el mundo, Erwin Straus1.

Si me entrego tanto a la alteridad es porque tiene directa relación con una cuestión de «límites» del cuerpo. Esta imagen o metáfora de «envoltorio» vuelve a la danza tributaria de la tradicional imagen de «organismo». Tal envoltorio supone que el cuerpo está provisto de «límites», (por ejemplo, podemos hablar del cuerpo como un envoltorio de órganos).

El «sentir» es entonces, desde este punto de vista, una manera de atravesar dichos límites. Pienso la sensación como una forma de apertura a través los órganos de los sentidos, en los cuales me he especificado en el plano anatómico y psicológico a través de mis estudios.

La alteridad comienza entonces por lo fundamental que es el «acto de sentir». Los límites del cuerpo nos hacen sentir la inmensidad de la relación. Es muy difícil razonar en términos de interior/exterior cuando hablamos de sensaciones. Dicho de otra manera, la sensación no está en el exterior sancionada por el espacio que me rodea. El sentir, así como el imaginario y como los procesos de ficción, no está separado por fronteras anatómicas entre interior/exterior.

En resumen, me parece primordial invitar al campo coreográfico chileno a esta búsqueda de otros territorios o espacios de acción, los cuales generarán nuevas condiciones de evolución y de alcance político-cultural específicos para la danza. 

