.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Notaciones sobre danza butoh

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Verónica Lucila Cohen

Daniel Mundo, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2014

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Notaciones sobre danza butoh

Tesina de Licenciatura
Verónica Lucila Cohen

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Ciencias de la comunicación

Notaciones sobre danza butoh

Tesina de Licenciatura

Verónica Lucila Cohen

DNI 32267632

Tutor: Daniel Mundo

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Sociales

Ciencias de la comunicación

e- mail: verocohenwil@gmail.com

Índice

Introducción

Parajes 3

Capítulo 1

1. El butoh
1.1. Primer intento de definición 10
1.2. Una danza que se define desde el vacío 16
1.3. Butoh: ¿técnica o lenguaje? ¿Por qué una danza? 19

Capítulo 2

2. El buto- ha
2.1. La percepción 22
2.2. La percepción (II) 24
2.3. Cuerpo Karada, Cuerpo Sin Órganos 28
2.4. Devenires 34
2.5. La mirada periférica 37
2.6. El problema de la traducción, la palabra y el butoh, la palabra que se danza o hacer palabras lo que se danza 40

Capítulo 3

3. El butoh como composición en escena 46
3.1. Componer butoh 47
3.1.1. Espacio y tiempo 49
3.1.2. Música ¿incidental? 52
3.2. Ver butoh 53
3.2.1. De la obra abierta al espectador emancipado 55

Palabras finales 59

Bibliografía 65

Introducción

Parajes

"Butoh es un cuerpo muerto movido tan solo con el riesgo, el último aliento de la vida."

Tatsumi Hijikata

Lo vi a Ko con el cuerpo pintado de plateado[1]. Lo vi caerse del escenario, pararse, mirar el infinito, convertirse en algo parecido a un lobo. Lo vi como soñando sin entender. Lo veía mientras me sentía atada a esa silla, con la necesidad de seguir viéndolo. No sabía nada sobre el butoh, sobre danza, sobre Japón. Salí de la obra y me olvidé de ella completamente por un tiempo. Y sin embargo, algo caló en algún lugar. Unos meses más tarde caí en la nieve y en el golpe contra el polvo blanco: quería entender a Ko, devenir Ko. A la semana, camino en tiempo y espacio, espiralada. ¿Me transporto? ¿me vuelvo? ¿me camino? Recorro, marco pies. Entre el cielo y la tierra… confío...caigo… Cada paso es un afuera que va hacia adentro. Piernas aguas. Torso observa, responde, resuena, consternado. Ocupo más espacio del que creo, mas espacio del que solo ocupa mi cuerpo.

Este trabajo se propone analizar el butoh desde una perspectiva que en un principio sonaría relacionada a las teorías de comunicación más clásicas: emisor, mensaje, receptor. Esta división analítica nos ha servido como límite para abordar a partir de este tema diferentes problemas que lo atraviesa y excede al mismo tiempo: el arte, y dentro del arte, la danza; el cuerpo y la comunicación.

Consideramos al butoh como una producción estética y eso nos enfrenta con el problema de qué es el arte. Provisoriamente usaremos un abordaje deleuzeano: "Art is the art of affect more than representation, a system of dynamized and impacting forces rather than a system of unique images that function under the regime of signs[2]" (Grosz, 2008:2) ¿Cómo hablar del butoh, o de cualquier forma de arte sin caer en un inventario de signos?, es decir, ¿cómo

[1] El bailarín Ko Murobushi en la obra Quicksilver, que se presentó el 12 de febrero del 2010 en el "Complejo Cultural Margarita Xirgu" , Buenos Aires.

[2] "El arte es el arte de afectar más que la representación, un sistema de fuerzas dinámicas e impactantes más que un sistema de imágenes originales funcionando bajo un régimen de signos"

plantear en la escritura esto que excede el signo, la palabra, esto "más" y diferente del signo?

Por otro lado, ¿qué particularidades tiene hablar de danza butoh? Por lo menos en un primer momento, tres cuestiones se desprenden. La primera, que no es una danza muy conocida: La primera impresión que causa es de extrañamiento, rareza. La segunda, aquello que es característico de toda danza: su carácter efímero, se desvanece en el espacio y tiempo antes de que podamos hablar de ella y sus registros no la recuperan precisamente: "la memoria corporal, siempre *en vivo*, no puede reproducirse en el archivo" (Taylor, 2011:14)[3]; y un lenguaje que es corporal y que por ende comparte con otros lenguajes corporales ciertas coordenadas compositivas: cuerpo, movimiento, espacio y tiempo. También comparte la dificultad de la palabra, a falta de ellas, la filosofía habla de la danza a través de metáforas (Bardet, 2012: 29). Aunque nosotros hablábamos de estas cuatro coordernadas, que incluían al tiempo, Alain Badiou no sólo va a decir que en la danza hay una posibilidad de sustracción a la nominación, sino también al tiempo (Bardet, Idem: 40). La tercera, al igual que otras propuestas del siglo XX es crítica de la representación[4]. Teniendo en cuenta estas características: ¿Qué especificidades comunicacionales tienen los acontecimientos que de la danza se desprenden: clases de danza butoh, la experiencia de ser bailado, por un lado; y, producción y puesta en escena de una obra, por otro?

Como trabajo que marca la culminación de la carrera de Ciencias de la Comunicación, nos enfrenta al problema de pensar lo comunicacional desde un lugar que posibilite, abra, nuevos universos posibles a esto que llamamos cuestionablemente *arte*. Pero también nos lleva a tener que repensar qué es la comunicación. En las prácticas artísticas post-vanguardias estéticas, la comunicación, la acción de comunicar, es muy criticada, tan criticada que es casi imposible reflexionar sobre ella. Sobre todo esto se da entre los

[3] Estos nos recuerda las palabras de Werner Schoeter: "Puede sonar raro: lo que siempre me fascinó del teatro es lo efímero. Cuando al final de una función cae el telón y se apagan las luces, queda eso que Lessing llamaba 'una vibración en el espacio'. Esa siempre fue para mí la imagen más bella de la vida, la fugacidad, ese saber que algún día se termina" (Schoeter, 2013 [2011]: 349)

[4] Por el momento diremos que esto refiere a la crítica a lo figurativo, a las narrativas de un arte burgués del tipo introducción, nudo, desenlace. Uno de los principales referentes de esta crítica es Antonin Artaud. Jacques Derrida dirá respecto de la crítica a la representación que aparece a partir de Artaud: "La escena no vendrá ya a repetir un ***presente***, a ***re***-presentar un presente que estaría en otra parte y que sería anterior a ella, cuya plenitud sería más antigua que ella, ausente de la escena y capaz, de derecho, de prescindir de ella: presencia a sí del Logos absoluto, presente viviente de Dios."

artistas. Del lado de los críticos, nos encontramos con la reducción de la comunicación a la semiótica o la sobre interpretación de la obra. El mercado necesita más y más discursos de circulación, justificación y traducción a los públicos de las intenciones ocultas de las obras. No nos paramos en el lugar de los primeros, pero tampoco de los segundos. Estamos en la búsqueda de un lugar entre, donde no todo sea lo in-consciente, ni tampoco justificaciones pomposas de aquello que no tiene filo. No llenemos de palabras nuestras vísceras pero hablemos de ellas y pensemos sus sentidos.

Durante el proceso, nos vimos a su vez tensionados por dos lugares: la cercanía *experiencial* a la danza y por otro el lugar de analistas. Para el tipo de análisis propuesta era importante conocer la danza desde algo así como un "adentro", haber pasado por la experiencia de bailar butoh, pero al mismo tiempo, eso no dejó de traer problemas. De qué forma combinar la distancia analítica que requiere la observación de un objeto, con el habitar ese objeto. ¿Hablamos del butoh, del butoh que yo quiero que sea, o de un butoh-potencia? Para poder diferenciar la voz analítica de los relatos experenciales, he decidido usar la primera persona del plural para la primera y la primera persona del singular para la segunda. Aunque esto no garantice "objetividad" alguna, será más claro el lugar desde el que se habla. Con respecto a mi experiencia en la danza, hace cuatro años vi bailar a Ko Murobushi y quedé asombrada. El butoh surgió en Japón en los años 60, de la colaboración entre Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno. Ambos tenían estilos y formas de comprender la danza diferentes. En Buenos Aires, esta diferencia entre las dos tradiciones se ve reflejada en quienes imparten la danza. Por un lado, Rhea Volij, mas ligada a Hijikata y, por otro, Gustavo Collini Sartor, siguiendo la línea de Kazuo Ohno. Esto no significa que sean los únicos profesores de butoh, pero fueron los primeros en Argentina. Seis meses después de ver a Ko, decidí estudiar con Rhea Volij, con quien sigo tomando clases hasta la actualidad.

La primera presentación de butoh en la Argentina es en 1989. En el marco de un festival sobre Cultura Japonesa, había una presentación de Kazuo Ohno en el Teatro General San Martín, en Buenos Aires. Amalia Sato, quien dirige la revista Tokonoma, dedicada a la cultura japonesa, cuenta que nadie sabía muy bien de que se trataba, y era hasta algo pequeño dentro de la programación. Otra historia de la llegada de esta danza al país, está relacionada con Marie-Louise Alemann. Incluso hay una película de Constanza Sanz

Palacios al respecto. Marie-Louise era toda una personalidad de la escena porteña, ya que viajaba constantemente a Alemania y tenía vínculos con artistas del lugar. Entre otras actividades, realizaba cine experimental y escribía para un diario. Schoeter dice de ella que era como una "madre adoptiva" (Schoeter, 2013 [2011]:263). De cualquiera de las dos formas, el butoh se instaló en la Argentina. Además de estos dos maestros que nombrábamos en el párrafo anterior, a los cuales se sumó toda una generación formada por ellos, han venido otros de Japón, que fueron discípulos de Hijikata a dar presentaciones y workshops en Buenos Aires. Vinieron y algunos vienen regularmente porque hay un público que está interesado en ver butoh y bailarlo. Para el proceso de la tesina poder acceder a estos buto-has *primera generación,* fue enriquecedor, y no hubiera sido posible sin ese público que compartía mi interés.

Como empezamos diciendo la forma que encontramos para ordenarnos es el análisis del butoh desde mensaje, emisor y receptor. Esto condicionó la división de los capítulos. En el primer capítulo trabajaremos el butoh en sí, es decir, lo que correspondería al mensaje. ¿Qué es el butoh? La respuesta no puede buscarse tan sólo en diferentes definiciones de bailarines o críticos de danza, sino que también hay una historia que le da cierta impronta a la danza. Hay tradición y hay cambios. Y no sólo tiene que ver con la historia de la danza en sí, sino con su contexto histórico y social. En el capítulo dos, la atención recaerá sobre el emisor, es decir el buto-ha, ese cuerpo que se presta a la danza. Varias cuestiones se desprenden de esto: la percepción en el butoh, el cuerpo, la traducción y la disciplina. Lo que está de fondo es siempre la reflexión sobre el cuerpo cultural y su ¿división? mente/ pensamiento y cuerpo. Por último trabajaremos la recepción. ¿Cómo se compone una obra de butoh? y ¿qué pasa cuándo se mira butoh? Lo primero que aparece es la visión de cuerpos fragmentados, desarticulados. ¿No entendemos una obra de butoh o tal vez, el problema sea que no responde a la comunicación tal como la conocemos?

Elegimos como forma para la tesina el ensayo, ya que permite la articulación de conceptos teóricos con lo experiencial. También porque estaremos jugando, probando, nuevas, diferentes categorías para pensar el campo de la comunicación. El objeto nos llevó a Gilles Deleuze, a Felix Guattari, a Henri Bergson, a cuestionarnos a Maurice Merleau Ponty, a

pensar las relaciones entre la danza y algunos planteos de Foucault.[5] A veces, la experiencia del objeto surgió con conceptos de algunos de estos autores. Otras, ciertas traducciones a palabras de las experiencias que provenían de la danza producían cierta inadaptabilidad corporal de lo que se estaba diciendo, de las formas que adquiría el lenguaje en relación al objeto de estudio. Esto último fue un asunto problemático. En un ensayo que se propone abrir preguntas, reflexiones, plantear puntapiés para pensar otras cuestiones: ¿cómo lograr una escritura que abra sentidos? Y al mismo tiempo escritura que se encuentra enmarcada en una perspectiva comunicacional. Deleuze y Guattari dicen: "Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes." (Deleuze, G. y Guattari, F. 1980:11)

Contamos también con una entrevista que hicimos en octubre de 2013 a Rhea Volij junto con el Grupo de Experimentación de Expresión Corporal del Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA). Esta entrevista no tiene intensiones de ser un objeto de análisis empírico, sino tan sólo un discurso más sobre qué es el butoh, donde es interesante que se cruzan dos momentos diferentes: por un lado, una bailarina que hace muchísimos años que experimenta la danza, y por otro, estudiantes de expresión corporal que tuvieron su primer acercamiento al butoh, y tratan de entenderlo desde su paso por la carrera. Además este grupo realizó dos obras de butoh bajo la dirección de Rhea. Es decir que en ellos y ellas se dio un proceso interesante de aprehender el butoh, al mismo tiempo que lo componían para una obra. Proceso un tanto vertiginoso.

Volviendo al proceso de escritura, fue de gran influencia en este proceso la lectura de *Silence* de John Cage. Empieza el libro diciendo:

> "For over twenty years I have been writing articles and giving lectures. Many of them have been unusual in form- this is especially true of the lectures- because I have employed in them means of composing analogous to my composing means in the field of music. My intention has been often, to say what I had to say in a way that would exemplify it; that would, conceivably, permit the listener

[5] La búsqueda de bibliografía en este trabajo tuvo como particularidad la dificultad para encontrar muchos de los textos, especialmente aquellos que hablaban sobre butoh o danza en general. El ejercicio de leer en inglés y en portugués se volvió cotidiano. Usamos muchos artículos que circulan por la web, en muchos de ellos, las fuentes son confusas pero uno reconoce la voz del autor o autora en los textos, por conocidos sabe quien los subió, quien tradujo un fragmento de algún bailarín aunque citarlos repercutirá en la rigurosidad académica. Las traducciones son mías y el criterio: la literalidad, para tratar de mantener algún tipo de resonancia original de las voces.

> to experience what I had to say rather than just hear about it. This means that, being as I am engaged in a variety of activities, I attempt to introduce into each one of them aspects conventionally limited to one or more of the others" (CAGE; J. 1961:IX) [6]

Al igual que Cage, nos fue imposible hablar del butoh y solo del butoh. El butoh es una danza que se baila desde el vacío, ¿cómo no emparentarla con otras experimentaciones artísticas? La música del ya citado John Cage, y también Alvin Lucier entre otros compositores, el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, puntapié para el teatro pobre de Grotowsky y el teatro presente de Cesar Brie, son algunos artistas que nos ayudaron a entender la danza. Tal vez se podría hablar de familias, de prácticas hermanas.

También influyó en este cruce con otros lenguajes el estar cursando el posgrado en Lenguajes Artísticos Combinado en el IUNA que empecé mientras escribía la tesina. Por último, desde mediados del 2012, con un grupo de compañeros de las clases de Rhea Volij, nos empezamos a juntar para crear y componer. El Grupo Desgaje, como lo llamamos, fue un espacio de exploración durante el proceso de escritura, y también adonde llevar ciertas problemáticas más teóricas a hacer cuerpo.

Por otro lado en cuanto al estado del arte del estudio del cuerpo, tenemos que tener en cuenta la relevancia que ha adquirido el tema. Cristine Greiner, en un libro titulado *Corpo em crisis* donde hace un recuento de las diferentes teorías del cuerpo, explica el fenómeno como una respuesta a la centralidad de la noción de clase, la cual abordamos a través de la razón, que había sido tan importante durante el siglo XX. Parece ser que nos habíamos olvidado que estos trabajadores eran ¿también? cuerpos. Pero continúa diciendo, que este lugar central igual sigue siendo pensado desde dualismo mente- cuerpo. Es interesante que al mismo tiempo se dio un cierto auge de "lo oriental", que de por sí tiene otra forma de pensar esta división tan occidental, pero que, al llegar en formas más mercantilizadas y *for export*, pierde sus características iniciales. El "Boom" de lo japonés, de lo coreano, de lo chino, de lo indio, se da muchas veces con una impronta "New Age", otras con genuinas

[6] "Por más de veinte años estuve escribiendo artículos y dando disertaciones. Muchas veces con formas poco usuales- esto se aplica especialmente a las disertaciones- porque trabajé de la misma forma en que compongo música. Mi intención ha sido, frecuentemente, decir lo que tengo que decir de modo que se ejemplifique en el modo que lo digo; esto permitiría al lector experimentar lo que tengo que decir y no solamente escucharlo. Esto significa que, dedicándome a diferentes actividades, intento introducir en cada una de ellas aspectos originalmente limitados a una o más de ellas".

búsquedas en cuanto a una mirada holística y la problematización de la división de psique y soma. También es el "boom" del K- Pop y las largas colas en el Malba durante la exposición de Yayoi Kusama[7].

Jordi Planella, quien también hace un recuento de las teorías dedicadas al estudio del cuerpo, retomando a David Le Breton cita como pioneros a J. Baudrillard, M. Foucault, N. Elias, P. Bourdieu, E. Goffman, M. Douglas, R. Birdwhistell y E. Hall. A partir de estos aportes, no es sólo interesante la perspectiva de Le Breton del cuerpo inacabado, sino también el intento de Turner de construir una "sociología del cuerpo". Para Turner (1989) la relevancia que adquirió el tema del cuerpo tiene que ver con las teorías feministas y con las discusiones en torno a la medicina.(Planella, 2006:1

En este trabajo, reflexionaremos en torno al cuerpo, pero al cuerpo del arte, el cuerpo como elemento constitutivo de lenguajes artísticos, como elemento, límite, posibilidad y forma de componer una obra.

[7] Exposición en el Malba del 30 de junio al 16 de septiembre. Durante todo el tiempo que duró la exposición, el Malba, los fines de semana había que hacer cola para entrar.

Capítulo I

1. El butoh

"Emptiness which is conceptually liable to be mistaken for sheer nothingness is in fact the reservoir of infinite possibilities."[8]

Daisetz Suzuki

"Technical knowledge is not enough. One must transcend techniques so that the art becomes an artless art, growing out of the unconscious."[9]

Daisetz Suzuki

Resulta difícil la definición de qué es la danza butoh debido a que es una danza que critica la clausura hacia una forma fija. Sólo de manera provisoria retomamos las palabras del capítulo escrito en colaboración con Rhea Volij en el libro *Desde Adentro* de Rasjid César, por su simpleza para explicar qué es la danza butoh:

> "…esta danza apela al silencio interior, al morir del cuerpo "domesticado", para dar a luz a otros cuerpos: ancestrales, minerales, cósmicos, vegetales, fuerzas invisibles que nos habitan y se transforman en danza. Ser habitado por el espíritu en lo que nos transformamos y no en la forma en sí, es lo que particulariza y da una gran profundidad al movimiento de quien se sumerge en el butoh" (César 2011: 30)

Para complejizar esta definición es necesario que indaguemos en los orígenes de esta danza. Historizar para profundizar pero no que al mismo tiempo no funcione como cristalizadora de las tendencias actuales de esta danza.

1.1.Primer intento de definición

Kinjiki, Tokio, 1959: Dos bailarines en escena: Tatsumi Hijikata y Yoshito Ohno. El primero, más corpulento. El segundo, 20 años, de facciones delicadísimas. Un danzar extraño. Lo erótico. Dos cuerpos diferentes, el yin y el yang. Se entreteje algo. Un pollo que Yoshito estrangula entre las piernas. Fin de la obra.

[8] "El vacío que es conceptualmente tomado como la simple nada, es en realidad un reservorio de posibilidades infinitas"
[9] "La técnica no es suficiente. Hay que trascenderla para que el arte crezca del inconsciente"

La danza butoh surge en los años sesenta en Japón. Sus creadores son Tatsumi Hijikata y Ohno Kazuo. Retomemos algunos puntos de las biografías de estos dos bailarines para reconstruir la historia:

Tatsumi Hijikata nació en el norte de Japón en la región de Tohoku en 1928. Es una zona alejada, con duros inviernos y actividad principalmente campesina. Durante la Segunda Guerra Mundial, Hijikata era muy joven para ir a la guerra. Era el menor de once hermanos, sus hermanos varones murieron en la guerra y sus hermanas mujeres se mudaron al sur para casarse. Tanto en Hijikata como en Kazuo Ohno, los vínculos con la guerra son muy fuertes e influencian el posterior desarrollo de la danza butoh. Kazuo Ohno, veintidós años mayor, sirvió durante nueve años en el ejército. La relación con la muerte y con los cuerpos campesinos, va a ser una parte muy importante del butoh. Por un lado, *butoh /danza de las sombras*, comprende la idea de muerte en su definición. Por otro, los cuerpos del norte de Japón fueron convirtiéndose en una obsesión durante la vida de Hijikata. Su última aparición como performer se titula*: Revolt of the Body, Tatsumi Hijikata and the Japanese*. Un dato interesante es que Hijikata no salió nunca de Japón, todo su estudio del cuerpo fue allí, siempre en el retorno a esos cuerpos que primero lo habitaron, esos cuerpos de su infancia. Sin embargo, hay todo un territorio en eso, un completo paisaje, que alcanzó su punto máximo en esa performance.[10]

Tanto en Hijikata como en Kazuo Ohno, existió una decisión muy fuerte de convertirse en bailarines, incluso cuando, en el caso de Hijikata, su cuerpo no era apropiado para la danza tal como la conocíamos antes de los sesentas[11]. La decisión además estaba ligada a dos experiencias que vivieron como espectadores. En 1928, Kazuo Ohno vio bailar a Antonia Mercé, La Argentina, en Tokio[12]. Quedó deslumbrado por la expresividad de sus movimientos y empezó a tomar clases de danza con diferentes profesores ligados al expresionismo alemán[13]. Hijikata tiene la misma experiencia cuando vio bailar a Kazuo

[10] Esta obra duró dos horas. El bailaba sólo. La imagen que más se recuerda es su uso de una falda y un pene metálico de grandes dimensiones.
[11] Hijikata tuvo un accidente de chico que le dejó una pierna más corta que la otra.
[12] Antonia Mercé es una bailarina española, a la cual llamaban "La Argentina" por haber nacido en la Argentina. Se dedicó no solo a la danza clásica sino que también indagó en el flamenco y otras danzas populares.
[13] El expresionismo alemán surge en Alemania a principios del siglo XX. En danza el mayor exponente es Mary Wigman. El movimiento criticaba la danza clásica, su falta de libertad, la cual buscaba usando el cuerpo

Ohno durante un primer intento de vivir en Tokio en 1948. Era la primera performance de Ohno. Hijikata volvió a Tohoku y empezó a tomar clases con un maestro también ligado al expresionismo alemán.

Tres años después, Hijikata volvió a probar vivir en Tokio. Allí se movía en el circuito underground de post guerra. Tuvo dudosos trabajos e incluso pasó una estadía en la cárcel. Este estar en "lo oscuro", "lo prohibido", "la lacra" social va a estar muy presente después en el desarrollo de su danza. En el avant-garde de Tokio había un movimiento ligado al surrealismo[14]. Esto va a influenciar fuertemente a Hijikata. También en esa época leyó a Jean Genet y Artaud. En este sentido, podemos ver en Hijikata un cruce entre sus problemáticas, su cuerpo japonés y lo que Occidente estaba cuestionando y replanteándose. Rhea Volij va a decir en la fundamentación de sus clases: "Considero a la danza butoh hija de Oriente y Occidente. El butoh nace de la 'interpenetración' de estas culturas…" (Volij, R., s/f). Sondra Fraleigh y Tamah Nakamura en sus estudios sobre Tatsumi Hijiata corroboran esto:

> "Come full circle, the art and poetry of surrealism and existentialist Theater of the Absurd inspired Hijikata´s invention of butoh. He also studied with proponents of expressionist dance, known as Neue Tanz in Germany and sometimes referred as Poison Dance in Japan" [15] (Fraleigh y Nakamura, 2006)

La influencia de Jean Genet y Antonin Artaud fue clave para Hijikata. El trabajo de ambos no sólo lo ha influido a él sino que también ha dado surgimiento a vanguardias tales como el *Teatro Pobre* de Jerzy Grotowski, quien estaba con búsquedas similares en la misma época. Incluso estuvo durante 1962 trabajando en Asia, pero en China. Según Peter Brook: "El teatro de Grotowski es el que más se aproxima al ideal de Artaud" (Brook, 1994) Para Grotowski "el acto de interpretar es un acto de sacrificio, el de sacrificar lo que la mayoría de los hombres prefiere ocultar: este sacrificio es su presente al espectador" (Brook, 1994).

---

como canal de la expresión de las pasiones de los hombres y mujeres. La primera obra expresionista se considera *Der Bettler (El Mendigo).*

[14] La situación de Japón en la post guerra es muy diferente a la de otros países asiáticos que tenían regímenes comunistas. Mientras que el arte en otros países tiene un proceso donde hubo un conocimiento tardío de las vanguardias estéticas, en Japón estas fueron conocidas por los artistas japoneses al mismo tiempo que se sucedían en Occidente. Incluso algunos poetas viajaron a conocer a André Breton.

[15] "Volviendo al punto de partida, el arte y la poesía del surrealismo y el existencialista Teatro del Absurdo, inspiraron a Hijikata en la creación del butoh. Él también estudió con exponentes del expresionismo, conocido como Neue Tanz en Alemania y a veces referida como *danza venenosa* en Japón"

Tanto el Butoh como el Teatro Pobre tienen algo de lo ritual. Pareciera que esta crítica a la representación[16] lleva a esta relación con los actos rituales. Tal vez, porque tanto en los rituales como en el escenario de obras que pertenecen a estos movimientos, aparecen lo que Schechner llama "conductas restauradas". Estas son movimientos que nunca son por primera vez, y son privados de su causa que les "dio origen" para ser parte de otra secuencia (Schechner, 2011: 35), diríamos tal vez que son "extrañados". En Sankai Juku, compañía fundada por Ushio Amagatsu en 1975, se puede ver este tipo de movimientos y relaciones con lo ritual. Sus movimientos parecen muy simples, pero en muchos cuerpos pintados de blanco, muy presentes, moviéndose en composiciones en el espacio muy ordenadas y prolijas, dando la impresión de ser cuerpos que hacen eso desde tiempos inmemoriales.

Fraleigh y Nakamura también relacionan el surgimiento del butoh con la coyuntura japonesa post-bombas nucleares de Hiroshima y Nagasaki (Fraleigh y Nakamura, 2006:7). El butoh habría sido en sus comienzos una crítica a la occidentalización de la sociedad japonesa después de la segunda guerra mundial. *Butoh* se traduce "danza de las sombras". También el vocablo viene de *buyo*. Según Katsura Kan, quien fue discípulo de Hijikata, y dio una conferencia en el 2010 en una de sus visitas a la Argentina, *buyo* estaría compuesto de "acabar" (mau) y "bailar "odoru". Él dice que así se llamaba a las danzas occidentales, pero que "habría resultado insatisfactorio en tanto no representaba aquello que los jóvenes de la vanguardia japonesa buscaban nombrar" (Aschieri, 2010) Por otro lado, en el otro extremo, la danza tradicional japonesa también les resultaba ajena, incluso Hijikata va a retomar y burlar estas mujeres bailando como la sociedad japonesa espera que la mujer se comporte, es decir, recatada, femenina, sutil, de pasos cortos. En este sentido, el butoh también critica desde su mismo nombre a la sociedad occidental y la japonesa, a través de este *buyo* de las sombras, de aquello que Japón esconde.

Katsura Kan, en otra visita, en un workshop dado en Buenos Aires[17] en junio de 2013, contó que en sus comienzos Hijikata lo que estaba buscando eran movimientos extraños e interesantes, y que luego fueron los críticos quienes empezaron a hablar de lo interesante que era lo que estaban haciendo. Sin embargo, al leer biografías de él vemos que había una

[16] La crítica a la representación es una crítica a lo ilustrativo y a la narrativa.
[17] Workshop dado en junio del 2013 en Café Müller, Buenos Aires

reflexión en torno a crear una nueva forma de danza, o que determinadas inquietudes, como ser la crítica a la representación, la muerte, la sombra, se hicieran cuerpo. Stephen Barber en *Hijikata, Revolt of the body*, dice:

> "Hijikata formulated his Project for a dance form able to transform the human body and to intimate death, for almost a decade, before he gave his first performances embodying that Project, and began to speak of his work, from 1960 "Ankoku Butoh". (Barber, S. 2010:16) [18]

Incluso Kurihara dice que Hijikata quería convertir el butoh "into a dreaming murder weapon" (Fraleigh y Nakamura, 2006)[19]

La primera obra de danza butoh es "Colores Prohibidos". En japonés: "Kinkiji". Se presentó en un festival en el Dai-Chi hall en Tokio. Nos referimos a esta obra al principio del capítulo. Al terminar la obra Hijikata fue expulsado del festival. Ko Murobushi, quien pertenece a la primera generación de buto-has, en un workshop que dio en diciembre de 2012 en Buenos Aires, contó esta anécdota, haciendo hincapié en no olvidar que es de este gesto de dónde nace el butoh. La expansión de buto-has no tuvo en cuenta muchas veces este nivel de crítica hacia lo establecido, con el que surge la danza. Podemos explicar el revuelto que causó la obra a partir del concepto de *teatralidad*[20] que trabaja Josette Feral. Ella va a decir que en la teatralidad hay determinadas prohibiciones, y una de ellas es la *ley de exclusión del no retorno*. Ella va a decir que hay un "acuerdo tácito con el espectador", donde en ese lugar- otro, el "tiempo está suspendido y es reversible". (Feral, 1988:9-10) Esto es lo que nos mantiene la *doble mirada*[21] del espectador, que es lo que sostiene la *representación*. El asesinato de un pollo es irreversible, el pollo muere. Y nosotros como espectadores ya no podemos diferenciar lo escénico de lo real.

Hijikata llamaba a su danza "Ankoku Butoh", que se traduce como danza de la oscuridad. Hoy en día, sin embargo, es simplemente "butoh". Tal vez, esto se deba, no sólo a la

[18] "Por casi una década, Hijikata formuló su proyecto de una forma de danza capaz de transformar el cuerpo humano e intimar con la muerte, antes de su primera performance haciendo cuerpo ese proyecto y empezar a hablar sobre su trabajo a partir de 1960"
[19] "en un arma de muerte onírica"
[20] Feral terminará definiendo la teatralidad como: "la imbricación de una ficción en una representación en el espacio de una alteridad que pone frente a frente a un observador y un observado" (Feral, 1988:10). Aunque no es sólo un concepto ligado al teatro, va a considerar que este es su lugar por excelencia.
[21] Es decir, donde el espectador está en la escena viviendo la escena pero a la vez consciente de que es una escena.

practicidad de una palabra frente a dos, sino también a que esta danza que comenzó con las ideas de Hijikata, pero desde el comienzo influenciadas por Kazuo Ohno, por su forma de bailar primero y, como buto-ha después. Ohno tenía otra forma de bailar y otra forma de pensar la danza menos oscura que Hijikata. Se podría pensar que entre los dos formaban un yin/ yang, lo blanco/lo negro, claridad/oscuridad.

Ohno era profesor de educación física cuando vio a La Argentina bailar. Estudió danza con Eguchi Takaya que había estudiado con Mary Wigman, quien formó parte del expresionismo alemán. Cuando vemos los videos de Kazuo Ohno bailando y los comparamos con los de Mary Wigman, podemos ver similitudes en el uso de las expresiones del rostro y las grandes manos. Ohno bailaba con la cara pintada de blanco y los ojos grandes, resaltados con negro, inmensos, al igual que sus manos de dedos largos. La pintura del rostro funcionaba como una máscara que resaltaba los movimientos. Mary Wigman también usaba máscaras. Hijikata también pintaba su rostro de blanco, sin embargo, a veces lo hacía con pintura que le infligía dolor corporal. El blanco a su vez funciona como máscara, lo cual es un motivo muy usado en las artes japonesas. Recientemente escuchamos a Patricia Aschieri[22] hablar de la importancia que tiene la máscara para el butoh. Ella cuenta que Ohno decía que "los bailarines al comienzo se cubrían de blanco como una muestra de la inmadurez de su técnica" y que Hijikata lo hacía para tapar una herida producida mientras trabajaba en una fábrica (Aschieri, 2013: 2). Lo que le parece más importante a Aschieri son, más que las historias acerca de por qué el blanco en los cuerpos, buscando en las relaciones que esta práctica guarda con el Teatro Kabuki y el Noh, lo que esta máscara produce y posibilita:

> "La máscara convoca otros sentidos, no sólo del performer sino también del espectador, que puede dejar de ver a un individuo que danza para *comprender sensiblemente* al cuerpo otro y transformarse en él. Olvidarse de sí para perderse en el ensueño de un universo colectivo, relegado, casi perdido y casi ajeno de sensaciones y percepciones inaugurales" (Aschieri: ibíd.: 4).

El cuerpo otro es el cuerpo que se vacía para ser otro. Otro que puede ser otro cuerpo mineral, animal o vegetal. Pero, ¿qué queremos decir con esto del vacío?

[22] Durante el Congreso Artes en Cruce, organizado por el Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 6-10 de agosto de 2013. Aschieri es una buto-ha antropóloga que investiga butoh.

1.2.Una danza que se define desde el vacío.

En el butoh se baila desde el cuerpo vacío o el cuerpo muerto. Un ejercicio típico de butoh es correr. En las clases con Rhea Volij, ella refiere a este correr como estar colgados de un hilo del cielo como reses o como huesos en una bolsa de piel. En el lapso de los veinte minutos o más que podemos pasar corriendo, el rostro se deshace producto de esta imagen. La mente se aquieta, el movimiento ya no es más una intención mental sino puro presente, pura realidad donde no hay más voluntad que la voluntad de ese hilo que nos sostiene. Si Rhea mientras estamos corriendo dice que el hilo se corta, el hilo se corta y caemos. Inmediatamente la palabra se hace acto y nuestro cuerpo no puede oponer resistencia alguna a eso que sucede desde afuera, que es adentro y que nos mueve.

Rhea Volij habla del concepto de "marionetas del cosmos": "La experiencia de ser movidos por hilos es algo que quizás distinga a la danza butoh de cualquier otra danza; se expresa en verbo pasivo, *se es habitado*" (Volij, R. 2012: 18) Para ser habitado, el cuerpo tiene que estar en vacío. Vacío, silencio[23], sombra, muerte pueden funcionar como sinónimos de este estado. "Ankoku Butoh": danza de las sombras, "dance of utter blackness"[24].

Stephen Barber empieza su libro sobre Tatsumi Hijikata de la siguiente manera:

> "The first movement is death. The human body can barely be seen, and has always eluded being written about. It is an infinitive mystery that creates its own language, lost at the periphery vision, while simultaneously grating its movement together from raw flesh. When the gestures of the body are torn and fragmented to the extreme, another body emerges, interrogative of ecstasy, collapse, and human obliteration"[25] (Barber, 2006: 7).

Resulta por demás interesante que él plantee la muerte como el primer movimiento. Esto en nuestra forma de pensamiento occidental parecería inconcebible. Sin embargo, tenemos que pensar que el butoh de algún modo está atravesado por ideas de la filosofía Zen. Y esto

[23] Silencio lo podemos encontrar en la traducción que hace de la filosofía zen John Cage. Incluso *Silence* empieza haciendo referencia a la influencia de esta filosofía en su obra.
[24] Danza de la verdadera/ auténtica oscuridad.
[25] "El primer movimiento es la muerte. El cuerpo humano casi que no puede ser visto y siempre nos escapa al querer escribir sobre él. Es un misterio infinito que crea su propio lenguaje, que se pierde en la visión periférica, mientras al mismo tiempo, crepita moviéndose desde la piel salvaje. Cuando los gestos del cuerpo son destruidos y fragmentados hasta el extremo, otro cuerpo emerge, un cuerpo que se pregunta acerca del éxtasis, el collapso y la destrucción"

sucede, más allá de que no haya habido en sus creadores un interés consciente por crear estos cruces- incluso Ohno Kazuo era un ferviente cristiano-, porque esta filosofía atraviesa a la cultura japonesa y, en principio, tiene que ver con otro modo de percibir el sujeto en relación a los objetos. En esta forma, la división no es tan clara como para nuestra concepción occidental.

Pero esta no división entre sujeto y objeto está relacionada con el concepto de *vacío.* La vacuidad en esta filosofía es lo plausible de ser llenado. Hay un cuento zen donde un profesor universitario occidental viaja a Japón para visitar a un maestro, Nan-in, para preguntarle qué es el zen. El maestro sirve una taza de té hasta que se desborda. Ante la queja del profesor le responde: "Igual que esta taza- dijo Nan-in- estás lleno de tus propias opiniones y especulaciones ¿cómo puedo enseñarte lo que es el zen a menos que no vacíes primero tu taza" (Reps, P. y Senzaki, N. 1957: 19) Vaciar el cuerpo funciona como lugar para que nuevos cuerpos aparezcan. Pero, ¿por qué el butoh busca nuevos cuerpos, estos cuerpos "fragmentados hasta el extremo"?

En el momento en el que butoh aparece no era la única danza que estaba buscando nuevos cuerpos. El panorama de la danza contemporánea estaba cambiando. Como ejemplo de esto, encontramos un poco posterior en el tiempo - años 70- la aparición del Contact-Improvisation[26] en Estados Unidos. Ambas danzas, más allá de que a primera vista, en sus movimientos y formas son muy diferentes, comparten una crítica al cuerpo de la cultura, el cuerpo en el que la cultura se hace cuerpo. "Movement constitutes an ever- present reality in which we constantly participate[27]" (Novack 1990: 8) plantea Cynthia Novack en un estudio sobre Contact- Improvistation. Cómo construir nuevas formas para esa omnipresencia es la pregunta que acompaña ambas danzas. El contact lo hará desde las posibilidades orgánicas del cuerpo y así nos daremos cuenta que tenemos menos límites que los que nos hicieron creer. Tenemos más fuerza, más elasticidad, más formas y puntos

[26] El Contact Improvisation surge en los años 70 en Estados Unidos, ligado a Steve Paxton, quien empieza a investigar el peso y los diferentes puntos de apoyo. Como movimiento estético- político cuestiona las formas estipuladas del ballet.
[27] "El movimiento constituye una realidad omnipresente en la cual participamos constantemente"

de apoyo para ir al encuentro con el otro u otra. El butoh, en cambio, irá por el movimiento inorgánico desde el vacío.

El vacío es el lugar desde donde de algún modo pintar de blanco esa cultura, para que nuevas formas, danzas, movimientos, ritmos resulten. Es difícil de entender sin embargo, que el vacío es un lugar entre el "no- hacer" pero tampoco desentenderse en ese gesto, ya que en la desatención lo que surge es el movimiento "natural", lo internalizado culturalmente. Ohno dice al respecto: "It was not my art that moved people. I simply received all things that moved me as they where, and I try to pass them to you. I am simply a servant conveying these things to you[28]" (Fraleigh y Namakura, 2006)

Al mismo tiempo, esto no significa que la cultura no hizo algo con nuestros cuerpos. Aunque haya un intento de un estado cero, despojado, blanco del cuerpo, el butoh que baila un argentino no es igual al que baila un japonés o un alemán, son otras las fuerzas que lo habitan. (Kasai, T. y Parsons, K. 2003: 261) Nos encontramos con maestros de butoh viajando alrededor del mundo, buscando/ encontrándose/ analizando otros cuerpos. Por ejemplo, Katsura Kan, quien durante años trabajó en el sur de Asia, en los últimos años viaja a bailar y dar clases por Latinoamérica debido a que le interesa cierto animismo que tienen esos cuerpos[29].

Todos los buto-has coinciden en que no hay una forma estipulada de antemano de bailar butoh. Incluso el butoh exige una transformación constante, un estado de atención que no puede obviar las transformaciones sociales. **"**Aprender Butoh significa "descubrirlo dentro del movimiento del cuerpo de cada uno" dice Patricia Aschieri. (2010) Es decir, que el butoh debería estar atento a lo que ocurre en la sociedad. Al menos en potencia, en las inquietudes que tenía Hijikata y en lo que los buto-has pretenden, no es una danza aislada de lo social, sino que en los extrañamientos y las fragmentaciones de sus cuerpos conviven la paradoja de la ruptura con la cultura y el reconocimiento de eso con lo que se rompe, lo que se vacía, según las épocas. De todos modos, hay mitos fundadores que muchas veces

[28] "No era mi arte lo que movía a la gente. Yo solo recibía las cosas que me movían como eran y trato de pasárselas a ustedes. Soy un simple servidor transmitiendo estas cosas a ustedes"
[29] Contó esto en el mismo workshop en junio del 2013 en Café Müller, Buenos Aires.

funcionan como leit motiv para entender la danza, para hacerla más amena, para poner intelecto por sobre percepción de una obra. En el butoh esto tiene que ver con entender todo movimiento que hace el buto-ha como consecuencia de las bombas de Hiroshima y Nagasaki. Desde estos puntos de vista, se reduce la ruptura con los cuerpos culturizados a un determinado momento histórico, en un determinado lugar geográfico.

1.3. Butoh: ¿técnica o lenguaje? ¿Por qué una danza?

Más allá de que cada maestro o maestra tenga técnicas para llegar a vaciar el cuerpo, no podemos hablar de técnicas fijas, estipuladas de antemano o caminos estancos, como sí podemos hablar de formas fijas en la danza clásica, donde aunque hay diversos métodos, sí podemos hablar de formas fijas en danza clásica hay una notación universal, algo que para "todo el mundo" es la *primera* o un *fouetté*, formas que se usan también para la danza contemporánea de academia. Al fin y al cabo, la definición de qué es el butoh es tan "vacía" como el vacío desde el que se danza. Sin embargo, trataremos de desenmarañar por qué sería una danza. Esto no es una tarea sencilla ya que no sólo nos enfrentamos al lugar de lo efímero, sino también, como dice Susana Tambutti, a algo que "está 'siendo'" (Tambutti 2008: 26). Ella para definir la danza habla de tres momentos:

> "Un primer momento, derivado de las posiciones racionalistas y neoclasicistas, en donde la preocupación principal estaba relacionada con la teoría de la imitación y la representación de la belleza ideal. El segundo, nacido del modelo establecido por la idea romántica del arte instalaba la teoría de la expresión como verdadera, lo cual ponía en conflicto la tradición anterior. El tercero, procedente del formalismo kantiano, daba cumplimiento a los requisitos de la modernidad estética develando el carácter no literal del vocabulario de la danza alejándose de la teoría que la definía como arte que expresaba las emociones del artista" (Idém: 14).

Va a plantear también un cuarto momento, que sería el actual relacionado con el "fin del arte" y la incapacidad de definir que es la danza, un "período poshistórico" (Idém: 24)

Aunque el Butoh está influenciado por el expresionismo alemán, que pertenece a la segunda etapa, no podemos decir que el Butoh de Hijikata sea una danza de la expresión, de la emoción del que baila. En Kazuo Ohno, por ahí se pueden ver más vestigios de esto, pero en Hijikata y en sus discípulos hay una pregunta por el lenguaje de la danza. Está presente este interrogante que Tambutti planteaba en relación al tercer momento: "Si el movimiento

era un lenguaje, ¿qué tipo de lenguaje era? (Idém: 21) También se encuentra una búsqueda de un en sí mismo poético en la danza, y la ruptura con los relatos. Eso era el estado del butoh en la época de Hijikata, hoy habría que analizar con profundidad qué sucede con los performers actuales, de qué forma fueron influidos por el "período poshistórico"

Christine Greiner por analizar el butoh desde un enfoque más relacionado con la comunicación, nos saca del problema de los períodos. Ella dice y Patricia Aschieri después la retoma en varias ocasiones: (Aschieri, P. 2010):

> "Más que un género artístico, la experiencia butoh fue un operador cognitivo que desestabilizó presupuestos acerca de la conciencia humana, de la relación entre la vida y la muerte y de la posición del hombre frente a la naturaleza, a la cultura y objetos inanimados"(Greiner, C. 2005:2).

¿Por qué el butoh produciría tal desestabilización? ¿Cómo produciría tal desestabilización? Para tratar de contestar esto, y entender un poco más esta danza que trastoca nuestra forma de percibir lo circundante, retomamos nuevamente a Rhea Volij: "La danza butoh toma lo *técnico* y lo *espiritual*; es una danza oriental y, en ese sentido, hay muy poca diferencia entre lo técnico, lo artístico y lo espiritual…" (Volij, R., 2012: 18) En este sentido, un árbol puede ser bailado tanto como el movimiento de una vieja, y no sólo que se baila su espíritu, sino que es una forma determinada que hace aparecer el espíritu de ese árbol o de esa vieja, es decir, tanto de eso que nosotros como occidentales consideramos sujetos como lo que consideramos objeto.

Retomando la pregunta sobre el estatuto de la danza: ¿lenguaje del movimiento?, ¿técnica artístico espiritual? También están aquellos que relacionan el butoh con una estetización[30]:

[30] Si tomamos el sentido etimológico de *estética* el butoh sería una forma de "experiencia sensorial de la percepción" (Buck Morss, 2005:173), definición que no necesita previamente decidir si es una forma de arte o no, lo cual nos reduciría un problema. Por eso, cuando hablamos de estos caracteres básicos que se vuelven *leit motivs* reconocibles y también limitantes de la danza, decimos estetización, que tiene más que ver con esto que critica Walter Benjamin como sentidos entrenados. Pero que también deja un lugar a lo incivilizado. Dice Susan Buck Morss, respecto de la obra de Benjamin: "Por supuesto, todos los sentidos pueden ser aculturados, éste es el punto de interés filosófico en la estética en la era moderna. Pero sin importar cuán estrictamente sean entrenados los sentidos (en tanto sensibilidad moral, refinamiento del 'gusto', sensibilidad a las normas culturales de la belleza), todo esto sucede a posteriori. Los sentidos preservan una huella incivilizada e incivilizable, un núcleo de resistencia a la domesticación cultural" (Buck Morss, 2005:173-174)

cuerpos pintados blancos, con poca ropa, movimientos que muchos llaman "grotescos", cuerpos que se mueven de forma extraña. Pero esto sería desconocer la historia y las búsquedas del butoh. Como dice Cristine Greiner:

> "Hijikata no buscaba 'vocabularios' o 'pasos de danza' (…) sus asuntos eran de otra naturaleza y hablaban al respecto, antes que nada, del colapso del cuerpo a la explotación de la conciencia (y del inconsciente colectivo), al enfrentamiento de la muerte y a la investigación de campos de percepción aún no lo suficientemente investigados" (Greiner 2005)

Alain Badiou en "La danza como metáfora del pensamiento" dice: "…la danza es simple afirmación, porque hace del cuerpo negativo -el cuerpo vergonzoso- uno radiantemente ausente" (Badiou, 2008) El butoh hace precisamente lo contrario, muestra el cuerpo vergonzoso, hace apología de ese cuerpo otro, irreconocible, que no queremos ver. Es en este cuerpo donde la danza aparece como lugar de reflexión, reflexión que puede introducir nuevas formas de creación. "La reflexión implica el trabajo de la imaginación radical del sujeto" (Castoridis, C. 1998: 325) Es, en este sentido, un lugar donde "quebrar la clausura a la que estamos siempre capturados como sujetos"(Ibíd: 325), aunque esta mostración de las sombras nos hagan dudar de si es una danza.

Es interesante para pensar que por cómo se propone el butoh como danza, sería impensable si no existiera en quienes lo practican una creencia en que existe tal núcleo "incivilizable" y que a su vez es bailable.

Capítulo 2

2. El buto- ha

Consistencia agua y aire
Cambia los ojos
Hilo al encuentro flota
Se suspende entre el cielo y la tierra
Se suspende en una negra
Vibra pequeño
En espacio solo y cosmos, solo y solo

En relación al o la buto-ha, es decir, quien baila, esta danza encuentra en el hacer corporal una salida diferente a cuestiones relativas a la división mente y cuerpo. En nuestra investigación nos interesa, en un principio, plantear tres problemas ligados a este cuerpo *emisor*: el cuerpo y la percepción, y, por otro lado, la disciplina que requiere en el buto-ha la danza. Estos tres problemas nos interesan porque en el butoh vemos un cuerpo que percibe de un modo diferente a como lo hace en la cotidianidad[31], lo cual va a significar otras potencias.

2.1. La percepción

En el butoh, el o la buto-ha es el cuerpo emisor, el cuerpo que se presta a la danza. Este cuerpo se vacía, pero, sin embargo, obra; sin embargo, percibe. Suspende su *yo* cartesiano y aparece un modo de aprehensión, y por ende, se estar en el mundo, de actuar en el mundo, que tiene que ver con lo intuitivo en términos de Henri Bergson[32]. Bergson es un filósofo que critica los dualismos, tanto al idealismo como al materialismo. Se separa de ellos distinguiendo la materia de la memoria, y en ese sentido, el espacio del tiempo. El movimiento está relacionado con el espacio. En este sentido:

[31]Con Deleuze y Guattari, podríamos decir tal vez, cotidianidad capitalista esquizofrénica.
[32] La elección de pensar el butoh en relación a Henri Bergson no es una elección personal. En las clases de Rhea, ella muchas veces alude al concepto de duración, intuición, y la partición en ínfimos movimientos. Cuando bailo, están esas palabras haciendo cuerpo, tomando sentido en lo "senso-motor", me atraviesan.

> "el movimiento consiste visiblemente en pasar de un punto a otro, y por consecuencia, en atravesar el espacio. Ahora bien el espacio atravesado es divisible al infinito, y como el movimiento se aplica, por así decirlo, a lo largo de la línea que él recorre, parece solidario de esta línea y divisible con ella" (Bergson, H. 2006: 211)

Por la inteligencia solo podremos ver "momentos", "serie de posiciones" (Bergson 1934: 20). Por más que podamos cortar estos "momentos" indefinidamente sigue existiendo un salto entre uno y otro. El cuerpo fragmentado del buto-ha es un cuerpo que constantemente está buscando partir sus movimientos, cada vez en particiones más pequeñas, en un infinito como único límite, en una intensidad sutil. En esa exploración no es la inteligencia la que opera, sino la intuición. Esta intuición está relacionada con la otra coordenada: el tiempo.

> "La intuición de la que hablamos refiere entonces ante todo a la duración interior. Capta una sucesión que no es yuxtaposición, un crecimiento por el adentro, el prolongamiento ininterrumpido del pasado que se monta sobre el porvenir. Es la visión directa del espíritu por el espíritu" (1934: 39)

Esta "visión directa del espíritu por el espíritu" es "conciencia". Bergson dirá después que "es contacto e incluso coincidencia" (1934: 39) Para llegar a los cuerpos de butoh, los bailarines deben desandar formas de percibir en la *normalidad*, en el "capitalismo y la esquizofrenia" retomando a Gilles Deleuze y Felix Guattari. Para profundizar en la forma en la que se da esto, es decir la forma de lo intuitivo, sigamos pensando en cómo concibe Bergson al movimiento: lo real es el "cambio mismo" (Bergson 1934: 21), entonces la duración, otro de los conceptos centrales de su obra, "se revelará tal como es, creación continua, emanación ininterrumpida de novedad" (Bergson 1934: 22). En otras palabras: la duración es creación continua, emanación constante de novedad. Bergson dice, de la duración, que resulta "tal como es", porque es precisamente este tal-cual-es "lo que nuestra representación habitual del movimiento nos impide ver" (Bergson 1934: 22). Recapitulando: es la duración como creación continua y emanación ininterrumpida de novedad lo que nuestra representación clásica del movimiento nos impide ver.

Más adelante en su artículo Bergson dice que a través de la intuición "problemas que estimábamos insolubles van a resolverse o más bien a disolverse, sea para desaparecer de manera definitiva, sea para plantearse otro modo" (Bergson 1934: 43) "La evolución

creadora" es el nombre del primer libro de Bergson (1907) y en este título está contenida esta idea. En el butoh el cuerpo adquiere lo que se podría decir como otros *puntos de vista*. Se desata de condicionamientos culturales, para encontrarse en otros nudos.

2.2. La percepción (II)

Tohiharu Kasai y Parsons en *Perception in Butoh Dance*, están preocupados por diferenciar el Butoh del expresionismo. Ellos citan a Yukio Waguri quien dice que "…Expressionism presupposes an internal/external split that is inappropriate for Butoh: "It is often said that 'you have and inside, but it doesn´t come out' or 'You have only outside but no inside' I think we have to change these ways of thinking, which split things in two" (Kasai, T y Parsons, K. 2003)[33] Evidentemente hay algo entonces en la percepción que diferencia al Butoh del expresionismo, y no solo del expresionismo, sino también de otras danzas y de nuestro movimiento ordinario por el mundo.

Resulta importante aclarar aquí desde dónde estamos pensando la percepción. Resulta bastante evidente que siendo nuestro objeto de análisis una danza que habla de vacío, de sombras, de zonas de indistinción entre el adentro y el afuera, no lo haremos desde teorías atomista y asociacionistas[34]. En un primer momento la lectura de Maurice Merleau Ponty, principalmente su libro *Fenomenología de la percepción* (Merleau Ponty, 1993 [1945]), parecía que nos brindaría los conceptos para pensar el butoh. Sin embargo, en el proceso fueron surgiendo dudas, sobre todo, porque las formas en las que nos referimos a los objetos abren ciertos lugares y cierran otros. Tal vez, en ese "butoh- potencia" que me habita como cuerpo indagador[35], había ciertos problemas que interesaban más que otros.

[33] "El expresionismo supone una división entre lo interno y externo que es inapropiada para el Butoh: ´Normalmente se dice: ´tenés lo interno, pero no está saliendo de vos´ o 'tenés un afuera pero no un adentro', creo que debemos cambiar esta forma de pensar las cosas, que las divide en dos"

[34] Para estas teorías la percepción tiene que ver con la asociación de elementos. Esta asociación se establece por la contigüidad de los elementos en el tiempo y en el espacio y se refuerza por la repetición del contacto con los mismos. Esta forma de comprender la percepción fue muy criticada, ya que esta forma analítica de descomponer lo percibido es "juguete de una ilusión intelectualista" y porque, lo que discute también la fenomenología es que no hay elementos contiguos o, como después decían los asociacionistas, yuxtapuestos, sino una interpretación nueva de esa totalidad. (Guillaume, 1947)

[35] Planteamos tan sólo este reparo, aunque es interesante un análisis epistemológico más profundo, todavía no nos encontramos preparados para hacerlo.

El primer inconveniente con que nos topamos fue cierta concepción genealógica en la forma de considerar al sujeto percibiente[36], que el butoh no comparte. Sin embargo, tampoco fue ese problema el que nos enfrentó a cuestionarnos la relación entre la fenomenología merleaupontiana y el butoh, sino más bien más bien una sensación de inadaptabilidad corporal entre los conceptos del autor y lo que ocurría en el cuerpo al bailar[37]. Entonces empezamos a indagar en las críticas que Deleuze hace a la fenomenología. Por un lado, Elizabeth Grosz dice que el desacuerdo se remite a una diferencia en el concepto de sensación. Las sensaciones para la fenomenología tienen que ver con lo subjetivo y con la experiencia. Para Deleuze, las sensaciones no son tan claramente aprehensibles, son más bien "mobile and mobilizing forces" (Grosz, 2008:80) Esto aparecía muy claramente en la entrevista al Grupo de Experimentación del IUNA de Expresión Corporal. La práctica que tuvieron de butoh fue bastante breve y cuando se les preguntaba sobre la misma aparecían mucho frases ligadas a la experiencia subjetiva y ligadas a lo emotivo, a la emoción. Por ejemplo en un fragmento de la entrevista:

> "D: …Hubo días que volvíamos y llorábamos, o sea, no sabíamos por qué, era como si te hubiesen abierto el pecho y tuvieses el alma ahí. Era increíble ¿o no?
>
> B: Sí, yo me acuerdo
>
> D: Estábamos re tristes a veces"

Ellos describen las sensaciones que les produjo el trabajo con el cuerpo desde lo que los provocó a ellos y ellas, sujetos danzantes e individuales. Hay un nosotros "todos nos íbamos tristes", pero que responde a un "yo": "a mí me despertaba tristeza porque me enfrentaba a lo que soy". Son todavía enunciados muy ligados a un ego occidental. Rhea Volij, en otro momento de la entrevista contesta a esto:

> "Cuando los chicos dicen: 'mi forma de ser', 'mis sentimientos', yo creo que en el butoh no existe nada de eso: no hay forma de ser, no hay sentimientos. Entonces no es que se pasa de hacer expresión corporal a hacer butoh. Hay que crearse nuevamente, hay que morirse y hay que nacer. Eso lleva un

[36] "Las relaciones del prójimo y del niño" (Merleau Ponty, 1935-1957: 1-25)
[37] Durante la primera lectura de Merlau Ponty, esa hecha en la cátedra Savransky, y que antes de hacerla ya estaba influenciada por un "Merlau de los pasillos" de la Facultad de Sociales, la sensación fue completamente la contraria, un "Eureka", pero que después fue transformándose.

tiempo. Ellos lo tuvieron que hacer a toda velocidad porque el butoh compone desde la propia materia artística, compone desde la misma materialidad que se está generando en la creación." [38]

En el butoh no hay sentimientos, porque las sensaciones que produce son percibidas como fuerzas, y al ser fuerzas dejan de estar llenas de nuestros juicios de valor a priori: tristeza: malo, alegría: bueno. Atender simplemente a la fuerza y a lo que ella moviliza, es al mismo tiempo tranquilizador, y liberador. Y no sólo eso, también lleva tiempo, trabajo, "morirse" no es fácil. Pienso en una clase donde estábamos en un círculo y en el centro una compañera. De a poco la atravesaba el ego y la supervivencia como fuerza. Se veía en ella como se llenaba de plumas, se veían en su piel las plumas, la seguridad, la marca del territorio. Cuando la veíamos lo suficientemente plantada, había que empujarla para sacarla, primero de a una y después todas. Había un punto donde la que habitaba el ego se rendía, pero hasta que esto pasaba, podía incluso suceder que te pusieran una mano en la cabeza hacia el piso. Si nos quedáramos atados a la experiencia de esa mano, podríamos caer en hipótesis psicologisistas, pero cuando es tan sólo una fuerza, abre todo un universo en lo corporal de lo que esa mano "es". Incluso habiendo vivido esa experiencia, casi estuve tentada a poner, en lo corporal que es también abrir en la mente, en las ideas, en el "espíritu" mundos nuevos, enlaces entre las cosas nuevos. En la visión del butoh de lo corporal, todo esto está incluido; por supuesto que lo corporal son también nuestras ideas, nuestra mente y nuestro "espíritu".

Ya irá quedando más claro esto a medida que sigamos analizando el cuerpo en el butoh, pero, para ir un poco más allá, esta perspectiva desde las fuerzas, tiene que ver con esta mirada "esquizoanálisis", contrario al psicoanálisis, que proponen Deleuze y Guattari. También, coincidimos con Lucero que es un empirismo donde:

"la percepción queda desligada de la estructuración trascendente de la representación –trascendente en tanto cada facultad no genera su estructura per se–, se ve impulsada a percibir aquello que es imperceptible dentro del reconocimiento, se percibe la profundidad intensiva o spatium inmanente a

[38] Todos estos fragmentos forman parte de la entrevista Entrevista a Grupo de Experimentación del IUNA y Rhea Volij realizada en octubre de 2014. Esta entrevista fue realizada junto con alumnas del IUNA de Expresión Corporal que se encontraban realizando un trabajo sobre la obra Cosmos Res para la materia Composición. Esto abrió límites y posibilidades. Por un lado, la cantidad de preguntas que yo podía hacer estaban limitadas por el tiempo de la entrevista y por otro, fue interesante escuchar las preguntas de alumnas de otra carrera que daban lugar a poder escuchar respuestas que de otro modo no hubieran estado.

> la percepción que no es sino el ser más propio de la percepción. En términos deleuzeanos, se aprehende la diferencia intensiva que permite lo diverso. Experiencias liminares, como el vértigo, nos conducen a la intensidad generativa de la percepción, a su único principio trascendental." (Lucero,2013 :31-32)

Por otro lado, siguiendo con las distinciones que hace Alain Beaulieu, el concepto de "Cuerpo sin órganos", en el que más adelante nos enfocaremos, nos resulta más adecuado para analizar el butoh que el de "cuerpo vivo" de Merleau Ponty. Alain Beaulieu va a decir con respecto a esta diferencia:

> "…me parece en cualquier caso bastante obvia la oposición entre el cuerpo carnal que está ideal o perfectamente organizado para realizar la constitución, y el 'cuerpo sin órganos' que desprecia las actitudes puramente espiritualistas y en cualquier momento se encuentra sujeto a una desorganización parcial por efecto de fuerzas impersonales y deseantes. El cuerpo físico es 'vivido' o ´idealmente vivible' e interpreta, mientras que el cuerpo sin órganos escapa a la 'vivencia personal´ y experimenta." (Chacón y Lutereau, 2012)

Este cuerpo desorganizado atravesado por fuerzas, por sensaciones, por lo impersonal es el cuerpo del butoh, donde la carne no importa en tanto que tal, donde yo no soy la medida de mi mundo, sino la desmedida. Es, también, el "cuerpo deseante", en el cual el deseo "produce lo real" (Deleuze y Guattari, 2013[1985]:33). El deseo produce la danza, el deseo de devenir. En el último año en las clases Rhea Volij estuvo haciendo hincapié en las entradas en calor en "deseo entrar en la tierra". Más allá de que esta frase es usada en otras prácticas, en el butoh tiene la particularidad de que no es muy claro donde empieza la tierra y donde mi pie, donde la tierra y donde mi mano. Simplemente hay una gravedad que atraviesa algo parecido a un cuerpo, una fuerza, que *¿me?* atraviesa porque la deseo. Tal vez el objetivo de las clases, de la práctica de la danza, práctica en tanto ejercicio, en tanto experiencia, es construir "máquinas" del deseo.

Sin embargo, no creemos que debemos descartar la fenomenología merleaupontiana o la fenomenología en general para pensar todas las danzas. Incluso el método del que me valgo para poder pensar el butoh, tiene que ver con lo fenomenológico. Cuando la danza es una danza cuyo foco está en el conocimiento intersubjetivo, de un cuerpo con otro cuerpo, el concepto de *cuerpo vivo* resulta un concepto potenciador. Pero en el butoh, ya no hay solo cuerpos, sino que aparecer del caos del mundo en la danza.

> "Por un lado, un fenomenólogo que desea formar una nueva comunidad carnal en cuyo interior los cuerpos vivos constituyan de forma libre, pacífica y sin relación de dominación, un mundo común de significación (bastante cercano a la comunidad de amor o *Liebesgemeinschaft de Husserl, o incluso a la comunidad auténtica de Heidegger). Por* otro lado, un vitalista que no piensa el cuerpo y la política siguiendo semejante lógica de la redención, sino más bien en compañía de un Spinoza "nietzscheano" para quien el hecho de que no sepamos aún de lo que el cuerpo es capaz, abre a la posibilidad de crear una comunidad de encuentros afectivos entre los seres y la naturaleza (sus fuerzas, sus potencias y sus intensidades) asumiendo el riesgo necesario para producir líneas de fuga, eventualmente de muerte, que son igualmente intrínsecas a la vida. El objetivo siempre es, por supuesto, seguir con vida a fin de continuar al día siguiente." (Chacón y Lutereau, 2012)

Como queda claro en su historia, el butoh no es pacífico, ni cree en la comunidad de cuerpos, sino que hay algo del orden de lo disruptivo en esos cuerpos, con el cuerpo, con lo "orgánico" de caos, de aperturas a nuevas afecciones que la sociedad no deja ser. No hay un encuentro intersubjetivo en el mundo como para Merleau- Ponty, sino encuentros de múltiples mundos.

2.3. Cuerpo Karada, Cuerpo Sin Órganos

"Pues átenme si quieren
pero no hay nada más inútil que un órgano
Cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo sin órganos,
lo habrán liberado de todos sus automatismos
y lo habrán devuelto a su verdadera libertad"

Antonin Artaud

"El cuerpo es comparable a una frase que nos invitara a desarticularla, para recomponer a través de una serie de anagramas infinitos, sus verdaderos contenidos"

Hans Bellmer

Intentaremos en este apartado analizar el cuerpo que percibe. Partiremos de lo quw dicen los mismos buto- has sobre su cuerpo danzante. Ellos hablan de un estado en cuerpo de butoh, un *estar puestos.* ¿Cómo es ese cuerpo? Kazuko Kuniyoshi, crítica de danza japonesa dice:

> "Considerando al cuerpo como karada -un término japonés que puede significar "cuerpo" y "vacío"- existe en Butoh un nihilismo hacia el cuerpo en el cual el danzarín considera su cuerpo solamente como un objeto transitorio. Un objeto prestado, en otras palabras. Por otra razón creo que hay presente a un nivel profundo en la conciencia del intérprete de Butoh una forma tradicional de pensar que no siente resistencia a la degradación de la dignidad de la imagen corporal. En la misma forma, un crítico de los sistemas prestados debe llegar a ser un crítico del cuerpo prestado en sí, y está conectado con la negación del ego." (Kuniyoshi, 1990)

¿Qué quiere decir con *karada*? ¿Por qué esta forma de percibir el cuerpo sería *nihilista*? Hace poco se tradujo un libro de Michitaro Tada, un investigador japonés de la Universidad de Kioto abocado a los estudios culturales, llamado *Karada*. En este libro el autor va analizando a través del abordaje de las diferentes partes del cuerpo el cuerpo oriental en relación al cuerpo occidental. En relación a nuestra reflexión dos cuestiones resultan interesantes: por un lado, qué significa *karada.* Por otro, algo que ya habíamos esbozado en el capítulo uno. Allí decíamos que el butoh de cada región era diferente, que no podemos olvidarnos que lo cultural se hace cuerpo, y aunque el butoh trabaje en pos de desterritorializar eso, no es sobre huesos en blanco, es sobre cuerpos territorializados por máquinas capitalistas, de diferentes formas de capitalismo según donde vengan. Tada parte de una visión similar, en el sentido que él parte de que el cuerpo oriental es diferente que el occidental. Por karada entiende no sólo la carne sino también la mente y el espíritu (Tada, 2010: 45). Como dice Anna- Kazumi Stahl en el prólogo:

> "La palabra significa 'cuerpo'. Por lo general se traduce simplemente así. Pero hay otras acepciones posibles: ´sustancia' u 'objeto' o 'realidad', hasta incluso la denotación delimitada, precisa de 'superficie o mostrador para imágenes' que no carece de resonancias metafóricas propias." (Tada, 2010:7)

En estos intentos de traducción vemos como la palabra "cuerpo" para los japoneses está atravesada por los usos culturales que se hacen cuerpo, en esta definición como lugar de mostración de imágenes. En el libro de Tada, él va adentrándose en diferentes partes del cuerpo: la cabeza, el rostro, la cintura por nombrar algunas, y va contando qué usos y percepciones sobre ellas diferentes tienen en Occidente y en Oriente, al mismo tiempo que hace una historización de los discursos en torno a cada parte. El cuerpo que hace pero también el cuerpo alojador de historias, de memorias. En este punto, Tada retoma del filósofo Shunsuke Tsurumi, quien dice: "Si nosotros los orientales guardamos mementos,

es sólo a través de la carne, del cuerpo" (Tada, 2010: 119). En el butoh este alojamiento de recuerdos no es sólo una cuestión de Oriente, los buto-has buscan/buscamos o más bien ven/vemos aparecer memorias en recovecos, en pliegues, en un mínimo movimiento, en estas particiones bergsonianas al infinito. Y allí surgen como *intuiciones*, surgen como "aquello que alcanza el espíritu, la duración, el cambio puro" (Bergson, 1934: 40), como ideas nuevas incomprensibles donde el "primer movimiento es el de decirla incomprensible" (Bergson, 1934: 43)

En el butoh, este otro sentido de *karada,* que traía Kazuko Kuniyoshi, como "vacío", va a ser el que nos va a servir para abordar la danza. En este sentido, *karada* tiene que ver con un cuerpo indiferenciado, ese cuerpo "karada", nos ayuda a entenderlo el concepto de *cuerpo sin órganos (CsO)* que retoman de Artaud[39] Gilles Deleuze y Felix Guattari.

Artaud llega al concepto de CsO discutiendo con el cuerpo. En el "Pesa- Nervios" dice: "No acepto no haber hecho mi cuerpo yo mismo" (Pellegrini, 2007: 40) El cuerpo para Artaud es lo que limita la trascendencia, pero también es transformable. Podemos ir hacia lo que él llama "la pureza" (Pellegrini, 2007:37). Buscando dónde está el límite del cuerpo encuentra en los órganos la causa. Kunichi dice al respecto:

> "When he says in a text written in 1925: "I free myself from the conditioned reflexes of my organs, which are so badly adjusted to my inner self", he very crearly expresses his hatred of the organs, in other words, he worship the flesh but hates de organs" (Kunichi, 2012: 38)

Este CsO es culto de la carne. Hijikata retoma, hace suyo el concepto artauniano porque filosóficamente completa y nutre su danza. Correr en butoh es colgar de un hilo y lo que cuelga son huesos que bailan en una bolsa de piel. A medida que corro mi piel se desprende, se amplía el espacio entre ella y los huesos, y los órganos dejan de tener predominancia, caen, desaparecen. Entonces puedo correr libremente y no depende del cansancio de mis pulmones o del dolor de mis músculos.

[39] "El humano es perpetuamente humano, con el presagio y presentimiento de que pudo haber sido otra cosa. Y aquí aparecen los rasgos de Antonin Artaud, como esfinge luminosa que donó a su cuerpo un enigma vivificante y fue más allá del surrealismo y de cualquier otro movimiento artístico, vislumbrando que el cuerpo es el fuera del lenguaje. Sin gramática para describir al cuerpo de pies a cabeza, coexisten una multiplicidad de gestos materiales y espirituales. Esta visión artaudiana comprende el límite entre la vida y la muerte: no sólo la vida humana, sino la vida misma." (Carrizo, 2013)

El CsO es algo que se hace, una potencia, un límite al que "nunca se acaba de acceder" (Deleuze y Guatari, 1988:156) Es dejar de pensar un cuerpo dividido en funciones para habitar un cuerpo compuesto de canales y vasos comunicantes. Es una experimentación, que puede llevar a diferentes lugares, a diferentes cuerpos, a diferentes territorios[40]. Esto nos hace acordar a Foucault en *El cuerpo utópico*: "Mi cuerpo es como la Ciudad del Sol, no tiene lugar pero de él salen e irradian todos los lugares posibles, reales u utópicos" (Foucault, 2010 [1966]:16)

En el CsO, los órganos ya no van a ser organizados como organismo. El organismo tiene una estratificación, determinación. En cambio, en el CsO, "Los órganos aparecen y funcionan aquí como intensidades puras". Estas intensidades pueden ser incluso bailadas. En una clase con Rhea Volij ella preguntaba mientras bailábamos: "¿Qué sonido tiene mi hígado?, ¿qué resonancias en el resto del cuerpo tiene?"[41]. Mientras recuerdo este ¿ejercicio? resuenan las palabras del *Antiedipo*:

> "cada máquina-órgano interpreta el mundo entero según su propio flujo, según la energía que le fluye: el ojo lo interpreta todo en términos de ver —el hablar, el oír, el cagar, el besar... Pero siempre se establece una conexión con otra máquina, en una transversal en la que la primera corta el flujo de la otra o «ve» su flujo cortado por la otra." (Deleuze y Guattari, 2013 [1972]:15)

Cada órgano es una máquina deseante independiente y dependiente. Por el otro lado, el CsO no tiene ninguna relación con lo evolutivo o genealógico:

> "El CsO es el huevo. Pero el huevo no es regresivo: al contrario, es contemporáneo por excelencia, uno siempre lo arrastra consigo como su propio medio de experimentación, su medio asociado. El huevo es el medio de intensidad pura, el spatium, y la extensio, la intensidad Cero como principio de producción. (…)...el huevo siempre designa esa realidad intensiva, no indiferenciada, pero en la que las cosas, los órganos, se diferencian únicamente por gradientes, migraciones, zonas de entorno." (Deleuze, G. y Guattari, F. 1980:168)

[40] El concepto de territorio en estos autores tiene que ver con una meseta pero también con una vibración en esa meseta.
[41] Notas de clases con Rhea Volij, año 2012.

Este CsO no tiene una edad determinada, unas posibilidades históricas dadas de antemano. Estas zonas de entorno se despiertan a estas intensidades, y esto es lo que podríamos llamar *resonancias*[42].

Por otro lado, el CsO es un cuerpo colectivo, aunque esté solo. ¿Cómo se explica esto? Deleuze y Guattari hablan de "multiplicidad de fusión que desborda efectivamente cualquier oposición entre lo uno y lo múltiple" (1988: 159). Es decir, ya no hay división entre el individuo y los individuos, hay otra cosa que sobrepasa esta división. Las distinciones yo / el otro y yo/ la sociedad se convierten en fusiones en plural. Cuando hablábamos del concepto de cuerpo *karada* en los los estudios de Tada, él hablaba de un cuerpo atravesado por todos los cuerpos que habían antecedido a este cuerpo, un yo que ya no es un yo sino todos los yos que fueron y que conviven en él. Podríamos decir, los que fueron y los que son, porque no es una idea de evolución, sino de convivencia.

En la apuesta del butoh de trabajar con el cuerpo despojándolo, el CsO va a ser una apertura de posibilidades y límite para deshacer rostros. El no límite, deshacerse completamente, es la muerte, nos dicen Deleuze y Guattari. La vida de Hijikata tiene que ver con la búsqueda de esos límites, tanto que finalmente la desterriorización acabó con su vida[43]. El CsO es el "*plan de consistencia o de inmanencia del deseo"* (Deleuze y Guattari, 1988:169). Esto es una paradoja, porque también el CsO puede ser un fascista en nosotros" (1988:168). ¿Cómo distinguir entre aquellos deseos de destrucción propia o ajena y otros deseos? Esto implica que hay deseos más deseables, menos *cancerosos.* Hacia el final del capítulo "¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?" pareciera que la respuesta está en cómo lograr CsO que puedan reunirse, que puedan formar *máquina:*

> "Nosotros solo decimos lo siguiente: la identidad de los efectos, la continuidad de los géneros, el conjunto de todos los CsO sólo pueden ser obtenidos en el plan de consistencia por una máquina abstracta capaz de englobarlo e incluso de trazarlo, por agenciamientos capaces de conectar con el deseo, de cargar efectivamente con los deseos, de asegurar en ellos las conexiones continuas, las

[42] Yumiko Yoshioka tiene un trabajo que se llama precisamente "Resonancia del Cuerpo". Ella dice "la resonancia de todo el cosmos es una red" pero que para "recibir la energía del universo dentro de nuestra memoria", "las memorias del cosmos" tenemos que abrir nuestro cuerpo y eso no puede hacerse si hay "tensiones o bloqueos". (Segura,2013a)

[43] Los últimos años de TatsumiHijikata fueron años de excesos. Sometía a su compañía a largas sesiones nocturnas en su estudio, el Asbestus. Tomaba mucho alcohol, lo que le produjo la muerte a la edad de 57 años.

> uniones trasversales. De lo contrario, los CsO del plan permanecerán separados en su género, marginalizados, reducidos a sus propios medios, mientras que en el "otro plan" triunfarán los dobles cancerosos o vaciados". (1988:170)

¿Qué es "cargar efectivamente con los deseos?, ¿qué son esos deseos? En El Abecedario de Gilles Deleuze[44], él dice que en *El Antiedipo* (1972) una de las principales rupturas con el psicoanálisis que realizan con su esquizoanálisis está ligada a este concepto. Dice allí: "deseo en el conjunto" y "no hay deseo que no fluya en un agenciamiento". Podríamos decir entonces que desear no es solo el deseo de algo sino del paisaje que lo rodea. El deseo no sería como en Jacques Lacan (1964) el deseo del "objeto a", siempre inaccesible, sino que habría muchos deseos. Pero al mismo tiempo se agrega algo más: todos estos deseos, ya no serían meras "demandas", sino que serían verdaderos deseos cada uno acompañado de sus agenciamientos. Esto se relaciona con el deseo en el butoh de dos formas: en esta danza el objeto de deseo nunca es una carencia, nunca es sustitución de otra cosa. La segunda: no hay deseo en abstracto, no deseo realizar un determinado movimiento. Es decir, no hay deseo de algo, como si eso pudiera desearse aislado y solo. No deseamos saltar alto o largo o seguir determinada serie de poses. Por el contrario, construimos un conjunto. El deseo de un devenir es precisamente ese conjunto. Deseando así nuestro cuerpo puede, lo que un enunciado abstracto, como por ejemplo, "ponga las piernas en puntas y camine lentamente", sólo puede lograr en el cuerpo virtuoso. Otro ejemplo: Si me pidieran que me mueva desde las cejas estando encorvada durante todo el tiempo que dura una clase, mi cuerpo no lo resistiría por más de 15 minutos. Mis lumbares se contraerían, mi cuerpo produce solo dolor. En cambio, si la misma forma del cuerpo llega de experimentar con el devenir de los cuernos que nacen de mis cejas, ahí la danza adquiere otros matices, otras profundidades. Mi cuerpo ya no sufre porque deseo entrar en ese cuerpo con cuernos. Me transformo y deseo el paisaje en el que ese cuerpo es, sea una sabana, una selva, una meseta.

[44] *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*s: programa de televisión francés realizado entre 1988 y 1989 pero emitido en 1996, en el cual Claire Parnet le realiza entrevistas a Gilles Deleuze.

Más adelante hablábamos de agenciamientos, ¿a qué nos referimos?[45] Gilles Deluze en la entrevista del Abecederario habla de cuatro componentes: "Un agenciamiento consta de estados de cosas y enunciados, de estilos de enunciación. (…) También implica territorios (…) y después debemos hablar de procesos, movimientos de desterritorialización". Y después agrega que es entre estos cuatro elementos que "fluye el deseo". Entonces el deseo estaría entre la composición de los elementos de un conjunto, el modo de decirse del conjunto, el territorio donde se encuentra y los movimientos para salir de ese territorio.

¿Cómo deseamos aquello que deseamos? ¿Cómo desear un CsO y no desear otras cosas? Al menos en el butoh podríamos decir que la respuesta está en un fuerte entrenamiento. Debemos proponernos nuevos estados de cosas, nuevos límites territoriales, para poder producir nuevas desterritorializaciones, para llenarnos de nuevos deseos.

¿Podemos nombrar qué deseamos? ¿Cómo nos transmitimos los deseos? Esta pregunta trataremos de responderla en el apartado referido a la traducción.

2.4.Devenires

"The skill it values most highly is the ability of the dancer to transform"[46]

Frances Barbe

En el butoh baila un cuerpo sin órganos. ¿Qué baila? El cuerpo construye un agenciamiento a partir del cual deviene. Es decir, va atravesando diferentes *devenires*. En estado de atención hacia el mundo y las cosas, en la percepción de ese mundo, en el encuentro con otras conductas, el bailarín se va encontrando la ira del iracundo, la pulposidad del pulpo, la pajaritud del pájaro…

En *¿Qué es la filosofía?* Deleuze define el devenir como "el acto por el cual algo o alguien no deja de volverse otro (sin dejar de ser lo que se es) […], [es] la alteridad comprometida con una materia de expresión" (Lucero, 2013:33) El buto-ha se encuentra con estas fuerzas que hacen a determinadas materialidades, las habita, se vuelve aquello que baila, pero al

[45] *Agencement* en francés. Agustín Kripper y Luciano Lutereau proponen en su traducción de Alain Beaulieu, el término "disposición" o "componenda" que les parece más apropiado para nuestra lengua (Beaulieu, 2012: 48).

[46] "La habilidad más valiosa del bailarín es la de transformarse". Frances Barbe es coreógrafo de danza contemporánea y butoh.

mismo tiempo no deja de ser quien es. Hay metamorfosis pero no hay esquizofrenia. Movimientos paradojales en los cuales nos vemos envueltos, y parecieran un camino hacia la locura. Sin embargo, las palabras de Rhea Volij nos ayudan a aclarar esto:

> "…en el butoh no hay interioridad y exterioridad, no tengo mi mundo propio, y después tengo… hay un nosotros y todo lo que el cuerpo está bailando es mi interioridad. Entonces, no es posible volverse loco porque yo estoy siempre contenida en mi cuerpo, estoy siempre contenida en un devenir, el devenir me baila, y yo no estoy desbordándome, no es una catarsis que no se donde voy. Es muy consciente. La danza butoh es una danza sumamente consciente. Pero como yo, últimamente digo, ser consciente, no es, consciencia no es control. No es una danza que controla, es una danza consciente. Y donde el inconsciente tiene todo un campo de exploración, completamente consciencia, gracias a que el cuerpo está presente. Porque el cuerpo en danza, en sus devenires, en la transformación, en la danza butoh, está activando una transformación, un devenir contenido en la propia transformación. Es en el cuerpo, no es en otro lado."[47]

El límite del devenir es el cuerpo. El cuerpo, o más bien la carne, contiene el devenir. El devenir son fuerzas que lo atraviesan. Estas fuerzas son las que, para Deleuze, son claves en el arte: "En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas." (Deleuze, S/F) El entrenamiento del buto-ha se vuelve una preparación en la captación de fuerzas, en la sutileza para vivirlas en mayor o menos profundidad. ¿Cómo es este entrenamiento? La posibilidad de devenir, es decirde transformarnos en, de convertirnos, en el butoh tiene que ver con un no-hacer. No hay una voluntad, en el sentido de *volo*, de querer, sino una "intención", un "dirigirse a". Y, como he escuchado en una clase mientras me volvía una piedra, "el devenir no es real, pero es real en tanto devenir". Es decir, soy una piedra, me convierto en ella pero no por eso dejo de ser mujer: el devenir es humano.

Refiriéndose al tríptico de Bacon "Tres estudios sobre la espalda de un hombre", Deleuze (1970) expresa: "El pintor no reproduce lo visible más que precisamente para captar lo invisible. […], ¿qué es pintar una espalda ancha de hombre? No es pintar una espalda, es pintar fuerzas que se ejercen sobre una espalda o que una espalda ejerce" (Lucero, 2013:34) De nuevo, las fuerzas y el bailarín que las capta en estado de atención. Sin embargo, aquí aparece la discusión forma/contenido. ¿Qué aparece primero? Aunque esta discusión podría

[47] Entrevista a Rhea Volij

remontarse hasta Aristóteles, en la historia del butoh es interesante porque se presenta en las discusiones entre Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno. Para el primero: " 'life catches up with form' so that when there is structure, content will naturally follow[48]." (Fraleigh, 2006) Es por eso que trabaja con devenires muy claros. Cada devenir es un *kata* que toma el cuerpo de determinada manera. "El sonámbulo", por ejemplo, es de una manera y no de otras, las piernas, las manos y los ojos deben tener una determinada forma. Solo cuando llegamos a esas formas aparece el espíritu del sonámbulo. El movimiento empieza y termina en el cuerpo y es concreto[49]. Para Ohno, en cambio, "'form comes by itself', if initially there is spiritual content"[50] (Fraleigh, 2006)

Como en el siguiente capítulo vamos a analizar la composición de la obra de butoh, es importante tener en mente en este momento que cualquiera de las dos formas en las que se piense, lo que se mueve es un CsO y la quietud es la muerte. Se piense que primero viene la forma o primero contenido, o sea, tan si se cree que la materia anteceda al espíritu o el espíritu a la materia, en ambos casos hay improvisación. Bailar se convierte en un lugar para sorprendernos de qué puede suceder en un devenir, porque de una forma u otra el devenir es siempre presentación. Aunque primero esté la forma, no es que el cuerpo copia el sonámbulo, o un caballo, o un siervo, sino que lo que aparece tiene más que ver con captar lo estructural y que eso resuene en el cuerpo.

Cristine Greiner explica la postura de Hijikata y la aparición del devenir en términos de *secreción:*

> "…el origen nunca sería preexistente al acto, sino secretado, expresado, creado a partir del acto. Así, la secreción sería siempre producida por un cuerpo sin intenciones ni voluntad, como una producción intransitiva que aparece como un derramamiento de sí mismo, distinto de cualquier forma y de cualquier producto. Esta secreción informe que emerge de sí misma, porque es fruto de una auto-secreción, pondría en juego la propia idea de origen y de raíz, así como también la noción de cuerpo como instrumento de alguna cosa, algo hecho o dado" (Greiner, 2005)

[48] "'La vida alcanza a la forma' de tal forma que si hay estructura, el contenido va a aparecer naturalmente"
[49] Aparece el espíritu un poco como para el colegial que cita el personaje Dupin del cuento "La carta robada" de Edgar Allan Poe. Dice: "Si quiero averiguar si alguien es inteligente o estúpido, o bueno o malo, adapto lo más posible la expresión de mi cara a la de la suya, y luego espero hasta ver qué pensamientos o sentimiento surgen en mi mente o en mi corazón coincidentes con la expresión de su cara" (Poe, 1844)
[50] "'la forma viene por sí misma' si en principio hay contenido espiritual"

La no representación y el no hacer aparecen en término de *auto-secreciones* del cuerpo. El término implica una confianza en el cuerpo porque no hay una voluntad que lo actúe. Al mismo tiempo, el cuerpo deja de ser figura de otra cosa. El acto es el origen, no hay un sentido que lo preceda ni suceda.

2.5. La mirada periférica

En este apartado retomaremos lo que los y las buto-has llaman *mirada periférica,* que aparece como una forma de estar en el mundo que posibilita el estado de vacío. Este concepto se aleja en principio de nuestros planteos acerca de la percepción, ya que está más cerca del análisis fenomenológico. Sin embargo, es un término que aparece de manera recurrente en los textos sobre butoh. Encontramos incluso algunos autores, como ser Kasai y Parsons (2003) donde la percepción en esta danza se explica solo por este tipo de mirada. Por esta razón, no podíamos omitirlo. Creemos nuevamente que es necesario enfatizar que no hay una sola forma de llegar a esos estados. Aunque la mirada periférica es muy usada, si pensamos que es la única que debe usarse y que es lo que define al butoh se cristaliza la danza.

En el butoh es importante la "a-tención" como antónimo de la "con-centración". Este último término estaría relacionado con la fijación mientras que el primero, con la des-integración del cuerpo propio con el entorno[51]. La mirada periférica es una forma de colocación de la vista para potenciar esta atención. Kasai explica la técnica de la siguiente manera:

> "The physical effect of using the peripheral vision is that the eyelids lower slightly, the eyes become relaxed, and the focus diffuses. The point of this is not to achieve a certain appearance, but to be able to perceive differently. Using peripheral vision, the dancer remains open to his or her surroundings, yet by diffusing the extent to which s/he is 'focusing' on the external world, s/he is better able to perceive the self, i.e. his/her own mind-body. The result is that the dancer achieves a more equal distribution

[51] Esta distinción entre atención y concentración la podemos ver en muchas occidentalizaciones de prácticas de meditación oriental. En la mayoría de ellas, encontramos como consigna para la meditación, la concentración del pensamiento que tiene que ver precisamente con llevar todo el pensamiento a un centro. Por ejemplo, en la meditación de algunas escuelas de yoga, el centro es una vela o una imagen de algún maestro. En la atención, en cambio, nada es centro o todo lo es. La percepción se abre a todos los objetos en vez de cerrarse en uno.

between outer and inner perception. Relying on the peripheral vision opens up a 'wider' world, Kasai claims[52]." (Kasai, T. y Parsons, K. 2003:3)

Pareciera que la mirada periférica sería una estrategia para "estar arrojados al mundo" en términos de Heiddeger (Kripper y Lutereau, 2012: 10). Vemos en las palabras de Kasai un intento por "distribuir" mejor el adentro y el afuera del bailarín, que resuena con el concepto merlaupontiano de "atención". En *Fenomenología de la percepción*, le dedica un capítulo especialmente relacionándolo con el juicio. Primero va a criticar la forma en que el intelectualismo y empirismo consideraron la atención. Para Merlau Ponty la atención "crea", "supone una trasformación del campo mental, una nueva manera de estar presente ante sus objetos" (Merleu-Ponty, 1993 [1945]:50) Los ojos difusos construyen un nuevo objeto. El "órgano explorador" se "enlaza con el mundo"(Kripper y Lutereau, 2012: 10). Esto es un gesto enorme, darle ese lugar al cuerpo. Una filosofía que puede afirmar lo siguiente:

"Mi mundo percibido, las cosas entreabiertas delante de mí, tienen, en su espesor con qué proveer de "estados de conciencia" a más de un sujeto sensible, tienen derecho a otros testigos que yo. Que se dibuje un comportamiento en ese mundo que me sobrepasa ya, no es sino una dimensión más del ser primordial, que las comporta a todas."(Merleau Ponty, M. 1960)

El butoh es un nuevo modo de conciencia y es por sobre todo espesor, pero limitarla a los términos merlaupontianos, es limitar los alcances de la danza. En el butoh el encuentro no es exactamente con el mundo, es más bien con los mundos, y aunque el encuentro es en la carne, es en la conjunción con lo inorgánico. La atención no crea, sino que es tomada por, va al encuentro. Y allí no importa lo que ve, importa que se produzca un *acontecimiento.*

Lo que nos sucede con la mirada periférica y la atención en el butoh es similar a lo que pasa con los análisis de la obra de Bacon, donde Deleuze considera que la "fenomenología del sentir" no alcanza. Es necesario el concepto de *sensación*, que "antes que un sustrato carnal, requiere un trasfondo de vida inorgánica, vibración que quiebra los límites de la

[52] "El efecto físico de usar la mirada periférica es que los párpados bajan ligeramente, los ojos se relajan y el foco se pone difuso. El sentido de esto no es lograr una cierta apariencia sino ser capaces de percibir de modo diferente. Usando la mirada periférica el/la bailarín/a permanece abierto a su alrededor. Cuando los bordes del mundo externo se hacen difusos, el/la bailarín/a puede percibirse mejor a él/ella mismo/a, a su propio cuerpo-mente. El resultado es que el/la bailarín/a logra una mejor distribución de la percepción entre su afuera y su adentro. Kasai dice que confiar en la mirada periférica abre un mundo más amplio."

actividad orgánica, ubicada en la materia" (Kripper y Lutereau, 2012: 14) El concepto de sensación lo ayuda a Deleuze a salir de los bretes del concepto de percepción, ya que para él "quien experimenta es la materia, y no alguna facultad humana" (Beaulieu, 2012: 52)

Volviendo a la mirada periférica de Kasai, él cuenta la experiencia de Joan Laage, una bailarina que estudia butoh en Tokio. Ella dice:

> "'Ashikawa, Ohno, and Tanaka constantly remind their dancers that the eyes are non seeing. Ashikawa guides dancers by using an image of the head being one large eye, or of many eyes covering the entire body. She waves a newspaper in front of the dancer's face blurring the field of vision and causing the eyes focus to soften.' Laage claims that this 'diffused or non-seeing focus allows the head and, in particular the face, which in the West is so communicative, to be equal to the rest of the body'".[53] (Kasai, T. y Parsons, K. 2003:3)

El movimiento en el cual los ojos pierden su lugar, su función como órganos, donde toda la piel puede ser ojos y veo por toda la piel, es un abismo para el bailarín. Trastoca sus nociones de espacio y tiempo. Así como en otras danzas los movimientos constituyen conquistas en el espacio a través de, por ejemplo, las travesías en diagonales, la mirada difusa privilegia el puro tiempo, el tiempo otro, lejano del tiempo abstracto. Aunque sea muy fuerte la predominancia del tiempo por sobre el espacio, el devenir debe poder atravesar espacios, aunque cada devenir tiene su forma de hacerlo. El devenir sin recorrido, es un devenir sin territorio que se cierra en sí mismo. Es un devenir muerto, sin proceso, no es un devenir, porque el devenir es siempre un proceso. No hay apego al devenir, porque no depende de mi yo. Francisco Varela llama a esto "presencia plena / consciencia abierta":

> "Francisco Varela desarrolla un enfoque que caracteriza como "presencia plena / consciencia abierta", que implicaría el abandono de hábitos de ausencia mental o de fijación de la mente en alguna idea (es decir, la disociación entre mente y cuerpo dado el carácter volátil de la primera) y "en el que cuerpo y mente se coordinan naturalmente y la reflexión alerta y corporizada se manifiesta como actividad natural" (Aschieri, 2013)

[53]"´Ashikawa, Ohno y Tanaka constantemente le recuerdan a sus bailarines que sus ojos no están viendo. Ashikawa guía a sus bailarines usando la imagen de la cabeza siendo un gran ojo o muchos ojos cubriendo todo el cuerpo. Ella agita un periódico en frente de la cara de los /las bailarines/as, provocando que el campo de visión se haga difuso y el foco de los ojos se suavice.' Laage dice que esta 'mirada difusa o el foco sin ver permite a la cabeza, y en particular a la cara, que en Occidente es tan comunicativa, tener el mismo valor que el resto del cuerpo'".

Pero sigue siendo un enfoque más cercano a la fenomenología merlopontiana, están hablando de coordinación mente y cuerpo, una separación dualista. Sin embargo, resulta interesante la idea de no fijación. La fijación es de la mente, de la interpretación, del intento de unir significantes con significados y del tiempo abstracto. Pero cuando esto desaparece, cuando dejamos de fijarnos en una idea, experimentamos el cuerpo de todos los tiempos. Este cuerpo se puede relacionar con lo que decía Bousquet: "Mi herida existía antes que yo- escribe Bousquet-, nací para encarnarla" que cita Deleuze en Lógica *del sentido* (Beaulieu, 2012: 29). También resuena con el pedido de RheaVolij en sus clases de levantar y despertar las memorias del cuerpo. En estos ejemplos hay una conjunción de tiempos: mi cuerpo es de ahora y siempre, de ayer y el que será. Soy los cuerpos que fueron pero también los que van a ser. Como las muñecas de Hans Bellmer:

> "Si en vez de escoger sólo dos o tres momentos de un gesto (como se hace en los manuales de gimnasia ilustrados), los sumamos todos integralmente y, en forma de objeto, de ello resulta una síntesis visual de curvas y de superficies a lo largo de lo cual se desplaza cada punto del cuerpo" (Bellmer, 2010 [1957]:43)

El resultado es la síntesis visual. Indago en un devenir hasta llegar a su síntesis, a su "verdad". Lo repito hasta experimentar más sutilmente sus capas y sutilezas.

2.6. El problema de la traducción, la palabra y el butoh, la palabra que se danza o hacer palabras lo que se danza.

> "Una palabra que me parece muy precisa en mi caso es "tacto". En primer lugar, porque si no existiera ese tacto, la escritura interferiría con aquello sobre lo cual se escribe. El tacto no es una cuestión de amabilidad ni de buenos modales, sino una cuestión de no perturbar la experiencia que se intenta alcanzar."
>
> John Berger

Ya hablamos del cuerpo y la percepción, pero el trabajo en el cuerpo se transmite en palabras. ¿Cómo sucede la traducción? Ya para Artaud, la palabra es crueldad, el lenguaje es poder, ¿cómo confiar en el lenguaje?, ¿cómo no confiar en él al mismo tiempo? Para Artaud, la primera crueldad es pensar, la segunda el lenguaje.

> "Obviously language is not just an instrument or system of signs for thought. Language constitutes the body of thought, the cuasi-material part of thought. Artaud sees in language something unjust, poisonous, imprisoning, hostile[54]" (Kunicho, 2012: 37)

Y sin embargo, debemos vivir con esta crueldad, con la parte cuasimaterial del pensamiento. Cómo construir lenguaje que no sea pensamiento racional. Lenguaje que resuene en nuestros cuerpos. En Castoriadis, el lenguaje es el lenguaje es institución. También es la coparticipación entre un término y otro término. Esta remisión es abierta y sin embargo, el lenguaje no deja de ser una "creación colectiva de un colectivo humano" (Castoriadis, 1998: 312). El lenguaje no está abierto, pero es plausible de ser abierto.

En el butoh dijimos que se bailan devenires y para eso se usan palabras imágenes para nombrarlos y abrirlos. Algunos maestros las llaman notations (notaciones/katas/ butoh-fu[55]). Estas palabras imágenes funcionan al modo de palabras llenas, en términos de Francois Cheng. En *La escritura poética china* (Francois Cheng 1977), diferencia las palabras vacías para el idioma chino que son los adjetivos y los pronombres, de las llanas, sustantivos y verbos. En un seminario de Composición, dado por Rhea Volij en el 2012, ella usaba este modo de pensar las palabras para componer[56]. De todos modos ésta no es la forma de las palabras más usada. En general, los *katas* o *butoh-fu* de Hijikata combinan sustantivos, verbos y partes del cuerpo. Las partes tienen que ser concretas. De nuevo esto está relacionado con la forma, con lograr que en el cuerpo aparezca la forma que contiene el espírtiu.

[54] "Por supuesto el lenguaje no es sólo un instrumento o un sistema de signos para el pensamiento. El lenguaje constituye el cuerpo del pensamiento, su parte cuasimaterial. Artaud considera al lenguaje injusto, venenoso, encarcelador y hostil."

[55] Para Hijikata era *butoh-fu*. Notations es un término que viene de la música, de las anotaciones que generan partituras. Con la ruptura del sistema tonal, casi contemporáneo a las vanguardias estéticas, y la aparición de la música conceptual y electrónica, el pentagrama deja de ser útil para tanto el compositor como el intérprete. Nos referimos al movimiento de atonalismo que empieza con el dodecafonismo de Arnold Schönberg pero que tiene su exponente más claro en John Cage, quien incluso recolecta estas partituras en un libro llamado Notations (1969)

[56] Recuerdo en ese seminario bailar "té: dos niños jugar", "palabra: aliento dibujar", "pescador: araña hipnotizar", "fingir: perfumes fabricar" entre otros que escribimos durante los tres días que duró. Finalizamos bailando un conjunto de esos devenires, es decir, las transformaciones de una palabra a fingir por ejemplo. Como podemos ver todos los ideogramas están compuestos de sustantivos y verbos. Solo excepcionalmente podíamos usar un adjetivo. Cuando este aparecía era desde un lugar similar a la escritura automática de los poetas surrealista.

Yukio Waguri fue discípulo de Tatsumi Hijikata. Él guardó las anotaciones de sus butoh-fu durante sus años de estudio con él. Hace unos años armó un DVD con el material[57]. En la página web donde lo publicita[58] escribe algunas de ellas. Transcribimos dos secuencias para que se comprenda.

> "A big ear lies on the floor at the feet. Walk along the lines of this ear. Passing curves and slopes, walk into the depth of the ear. Suddenly, an eye grows on the tip of the index finger. The nose has also become an ear. Walk lazily along the walls of the ear. Slugs are crawling on the back. The ear traces the lines of its own self. Strange curves. Voice of vendors are heard from afar. Those were the last voices that were heard. The person is moved by the ear on the tip of the nose, by the eye under the chin, and by the ear between the legs. Hands wander around the labyrinth of hands aimlessly and infinitely. It enters King Solomon's palace.[59]"

> "A person is buried in a wall. He becomes an insect that dances on a thin sheet of paper. it makes rustling noises, trying to hold falling particles. The insect then becomes a person, so fragile that he could crumble with the slightest touch, who is wandering around."[60]

Estas palabras funcionan como secuencia de movimientos en el cuerpo, pero si queremos cumplir cada sección desde una orden racional, nos va a ser imposible porque vamos a encontrar paradojas. La forma de pasar por lo que estas palabras activan es desde el devenir. Desde el devenir, una frase profundiza la anterior y densifica la transformación. Por otro lado, en estas secuencias no es necesario que las palabras sigan las leyes de espacio tiempo y transformación que rigen nuestro mundo "concreto", aquellas de la física

[57]Yukio Waguri explica de la siguiente manera su trabajo con las notaciones de Hijikata: "Butoh-Fu is a document that I have organized from my notes from the sessions of choreography and spoken words of Tatsumi Hijikata, my master. The sentences may sound like poetry, however, each word represents a specific dance form, movement, and its relation to the body. I have chosen 88 Butoh-Fu out of all, and arranged them into seven worlds according to the meaning of each Butoh- Fu." ("Butoh-fu es un document que he organizado a partir de mis notas de las sesiones de coreografías y palabras dichas por Tatsumi Hijikata, mi maestro. Las oraciones pueden sonar como poesía, sin embargo, cada palabra respresenta una forma específica de movimiento de danza y su relación con el cuerpo. He elegido 88 Butoh-fu y ordenado en siete mundo de acuerdo con el sentido de cada Butoh- fu")

[58] http://www.otsukimi.net/koz/e_index.html

[59] "Una gran oreja se apoya en el piso en el pie. Caminas por las líneas de esta oreja. Pasando curvas y pendientes, caminas en la profundidad de la oreja. De repente, un ojo crece en la punta del dedo índice. La nariz también se ha convertido en una oreja. Caminas vagamente por las paredes de la oreja. Babosas están gateando en la espalda. La oreja traza líneas en sí misma. Extrañas curvas. Voces de vendedores se escuchan de lejos. Esas fueron las últimas voces oidas. La persona es movida por la oreja en la punta de la nariz, por el ojo debajo del mentón y por la oreja entre las piernas. Las manos curiosean por el laberinto de manos sin rumbo fijo y en infinito. Entran en el palacio del Rey Salomon."

[60] "Una persona está enterrada en una pared. Se convierte en un insecto que baila en una fina hoja de papel. Hace sonidos susurrantes, tratando de agarrar las partículas que caen. El insecto se convierte en una persona, tan frágil que puede desmoronarze al más mínimo toque, quién está deambulando"

newtoniana o la lógica[61]. Algunas partes son dibujos de formas en el cuerpo y otras son territorios donde nuestros cuerpos se ubican. Algunos de estos territorios pueden venir del mundo occidental como la pintura *El Jardín de las Delicias* del Bosco. Hay significantes ligados a mitos, cuadros o inter-textos, que a veces conocemos y otras veces no, por ejemplo "Entrar en las puertas del Rey Salomón".

Para Frances Barbe (2002), los butoh-fu son chorros, corrientes de imágenes ("image streams"). Los agenciamientos "imágenes", sin embargo, este significante está asociado a la imagen visual, pero el cuerpo karada no enfatiza un sentido por sobre el otro. Esto es un desafío para nosotros acostumbrados a mirar[62]. El clasifica los tipos de butoh- fue por su relación con el cuerpo del bailarín. Diferencia imágenes que objetivizan el cuerpo, como por ejemplo "seeing it as a rock" (Barbe, 2002,8), de las que refieren a corporalizaciones de emociones o personajes, como ser "old woman fear". Waguri, en cambio, las organiza por su contenido. Distingue siete tipos, él los llama "mundos" de butoh-fu que se relacionan el uno con el otro. Parte de lo más bajo, las tierras más oscuras, hacia lo más alto, lo cual da por resultado este orden de "mundos": de la anatomía (lo material antes de la forma humana), del puente quemado (la forma humana que se forma emergiendo poco a poco del caos), de la muralla (el revés de los materiales, su densidad), de las aves y las bestias (último punto de linealidad, antes de que la línea hacia arriba se separe en dos): de la neurología (los nervios) y de las flores; que por último, se unen en el mundo del abismo que se convierte en luz o espacio.

De todos modos, la clasificación nos devuelve a la crueldad del lenguaje. ¿Son imágenes?, ¿son metáforas? Rhea Volij dice que son "imágenes precisas" y que no son metáforas. Compara las notaciones de butoh con los haikus:

[61] La física cuántica por sobre todo transforma estas leyes ya que los principios de identidad, no contradicción y tercero excluido se vuelven inútiles para explicarla.

[62] Este es un lugar recurrente en la creación de butoh- fu, o cuando se habitan devenires, mientras que significantes ligados, por ejemplo al tacto, como "frío", "calor", provocan transformaciones en el cuerpo de dilatación o concentración de los poros de la piel que son sutiles pero visibles, que generan presencia. Patricia Aschieri habla del problema de la predominancia de la imagen en su trabajo de campo. Ella cuenta que en sus notas encontraba por sobre todo imágenes visuales y auditivas entonces empieza a pensar en la sinestesia y la cenestesia. (Aschieri, Patricia,2013 b)

> "…si uno lee Haikus, ve que no son metáforas. Como dice Susuki, son imágenes que representan intuiciones. El butoh también son imágenes que reflejan intuiciones que no están queriendo representar algo, que yo leo el haiku y tengo que entender eso textual que dice."[63]

"Imágenes que representan intuiciones" pero que sin embargo, en el cuerpo lo que producen es exactamente la no representación. Ella pone como ejemplo: "desde un cuerpo totalmente frágil arrancar una planta y clavársela, y entender que eso es memoria." Y explica:

> "Ellos arrancan y ellos se clavan la plantita, pero lo están haciendo para tener memoria, para recuperar alguna memoria. Lo que ellos hacen no es la metáfora de la memoria y a la vez lo que ellos hacen por ser una relación con la memoria, no es exactamente agarrar una plantita y ponérsela. En este cruce es donde creo que aparece el devenir y lo misterioso del butoh. Ni es que quiero que todos entiendan: están agarrando plantas y se las están poniendo, ni tampoco quiero que todos entiendan: están recordando algo en el momento que se lo clavan viene la memoria. Porque nada de esto les pasaba, yo les pedía que fueran concretos. Se clavan la planta, se ponen la planta, pero ellos en sus cuerpos con esa composición del cuerpo, saben que cada planta es algo que tiene que ver con la memoria. Ni es memoria desde un campo de la evocación y del recuerdo, porque es memoria no es recuerdo, (no voy a hablar de esto porque va a ser muy largo), ni tampoco es una representación, ni tampoco es una metáfora."

Al igual que los significantes van cambiando de significados a través del tiempo y en su circulación social, esta forma de comprender con el cuerpo las palabras requiere de tiempo de entrenamiento. Una nueva forma de pensar el lenguaje requiere desandar aquellos modelos encarnados, y que además son con los que nos movemos, muy eficiente y comunicativamente, en nuestra vida cotidiana. Patricia Ashieri explica esto a través del concepto de "códigos somáticos" que usa Bar-On Cohen para explicar el uso de las palabras en el Karate:

> "Probablemente estas palabras no tienen un significado preciso para los principiantes, pero según el autor, estos se van cargando de sentido a medida que transcurre la experiencia. Creemos que podemos extender esta conceptualización a la práctica y entrenamiento en danza Butoh, en la que hay algunas palabras centrales que condensan muchos significados que podríamos decir contienen "sentidos somáticos": Centro, Ki, Ma, improvisación, etc. buscan precisar ciertas dinámicas de los ejercicios. Se trata de palabras cuyo desciframiento depende casi por completo de la experiencia

[63] Entrevista a Rhea Volij y Geam.

somática a partir de la cual, se van cargando gradualmente de significado y cuya comprensión va variando de acuerdo a ésta. Los "códigos somáticos" lograrían verbalizar las dinámicas interiores del cuerpo y su significado iría emergiendo junto con estas dinámicas." (Aschieri)

Podríamos decir, a modo de esbozo de conclusión que para hacernos un CsO tenemos que hablarnos de otra forma diferente a la que le hablamos a nuestro cuerpo con órganos. Esta manera de entender el lenguaje está más relacionada con lo que Benjamin llama el lenguaje "místico", aquel de los ritos chamánicos de los cuales se nutrió Antonin Artaud en sus viaje a México. Transmitimos información, le comunicamos al cuerpo pero "dar la palabra es algo más que hacer que pueda hablar" (Benjamin, 2001 [1916]: 101) Entender esto, que el cuerpo entienda, armarnos cadenas sintagmáticas que abran paisajes, eso lleva tiempo… ir hacia lo desacostumbrado, lleva rigor.

El rigor lo pensamos como sobrepasar límites y ampliar posibilidades. Christine Greiner dice que el butoh hay que "construir un entrenamiento cuyo punto de partida es colapsar lo dado *a priori* en función de un nuevo experimento pasible de sistematización, pero sin amoldarse" (Greiner 2005).

Pitonisas de la reproducción. Trance: ojos que no saben que ven, se abren y se cierran Nuevos límites, nuevos paisajes, nuevos mundos. Y para llegar ahí: disciplina, feliz dolor. Dar vuelta el camino después de una larga, alta pendiente y ver/ ser otra cosa. ¡Disciplina! Habitar otro paisaje requiere disciplina.

Capítulo 3

3. El butoh como composición en escena

"Art is the art of affect more than representation, a system of dynamized and impacting forces rather than a system of unique images that function under the regime of signs"[64]

Elizabeth Grosz

Esta indagación se enmarca en una investigación acerca de la danza, pero pensándola desde las relaciones entre arte y comunicación, desde las grandes preguntas: qué es el arte y qué es la comunicación. En el apartado anterior nos centramos en la experiencia de la danza, la experiencia del bailarín que es aquella con la que se presenta en el escenario pero después de largos entrenamientos. Sin embargo, para que exista arte, según Deleuze y Guattari es necesario un marco. Dentro de ese marco aparece una composición. Los elementos, las materias primas con las que trabaja un determinado lenguaje, se organizan de determinada forma y no de otra.

¿De qué maneras pensar la composición en los paradigmas que critican la representación en el arte, por sobre todo, en las artes escénicas? ¿Cómo es la composición cuando deja de ser metafórica para ser metamórfica? Esto nos lleva a preguntarnos por la recepción y las especificidades comunicacionales que se dan en estos acontecimientos (producción- puesta en escena de una obra). ¿De qué formas de pensar lo comunicacional desde un lugar que posibilite, abra, nuevos universos posibles a esto que llamamos arte?

Dice Cristine Greiner que los que vieron Kin jiki, esa primera obra de butoh, quedaron "decepcionados". En un momento donde en Japón en el campo de la danza la vanguardia eran las danzas occidentales, por sobre todo ligadas al movimiento expresionista alemán, aparece una obra sin coreografía. ¿Qué significa esto? ¿Qué es lo opuesto a no haber

[64] "El arte es el arte de afectar más que de representar, un sistema de fuerzas impactantes y dinamizantes más que un sistema de imágenes excepcionales funcionan bajo un régimen de signos"

coreografía? No implica un devenir caótico, donde cualquier cosa en el escenario es posible. Evidentemente hay otro tipo de formas de componer.[65]

3.1. Componer butoh

Componer es organizar aquello que se experimentó en la danza. Ponerle un orden, un dibujo en el espacio. Las coordenadas de la danza son las mismas que componen a todos los lenguajes corporales: el cuerpo, el movimiento, el espacio y el tiempo. Organizar para que impacte en el que ve la obra. Elizabeth Grosz, desde una mirada deleuzeana del arte, habla de "the creation of forms through which these materials come to generate and intensify sensation thus directly impact living bodies, organs, nervous systems"[66] (Grosz, 2008: 3) En el butoh es muy fuerte ese interés en el intérprete por impactar visceralmente al espectador. No hay una búsqueda de la comprensión intelectual de la obra, sino otra cosa. Fraleigh dice al respecto:

> "These men are not narrative or symbolist modern dancers; neither are they neutrally postmodern. As butohists, they move past modern categories altogether. One does not so much read their butoh works to find meaning there; rather, one enters into morphing states of awareness through the performances. There is a difference between metaphoric and metamorphic imagery; butoh does not ride on metaphor, but rather on change and an *ethos* of becoming. As the root word of ethics, *ethos*, points to a matrix of values, attitudes, habits, and beliefs. Here we refer to a cultural disposition that appre ciates the ongoing nature of life and the life/death/life cycle, never-ending in solid form, because it comes from emptiness, itself not really empty, but in process of emptying and filling, like the process of breathing."(Fraleigh2006:72)[67]

[65] Vale aclarar aquí que a diferencia de otras formas de vanguardia, el butoh mas allá de no usar una coreografía de la manera tradicional, no critica la figura del coreógrafo. Hijikata fue coreógrafo durante mucho tiempo, incluso coreografió a Ohno.

[66] "la creación de formas a partir de las cuales estos materiales pasan a generar e intensificar sensaciones impactando así nuestros cuerpos vivos, órganos, sistemas nerviosos".

[67] "Estos hombres no son bailarines modernos, contadores de relatos o simbolistas, tampoco neutralmente postmodernos. Como buto-has superan todas las categorías modernas. Uno no ve sus trabajos de butoh para encontrar significados ahí, más bien, uno entra en estados cambiantes de presencia durante sus performances. Hay una diferencia entre formar imágenes metafóricas o metamórficas; el butoh no se basa en la metáfora sino en el cambio y un *ethos* de devenir. Como la raíz de la palabra ético, *ethos*, se refiere a una matriz de valores, actitudes, hábitos y creencias. Acá nos referimos a una disposición cultural que aprecia la cambiante naturaleza de la vida y el ciclo de vida/muerte/ vida, que nunca termina en una forma sola, porque viene del vacío. Naturaleza en sí misma nunca realmente vacía pero en proceso de vacío y llenado, como el proceso de la respiración."

¿Cómo lograr esta lectura metamórfica por sobre la metafórica? Por un lado, la respuesta está en aquellas cuestiones ligadas a la percepción que ya desarrollamos. Pero la música, el vestuario, el diagrama de los cuerpos en el espacio también contribuyen a esto. En cuanto a esas decisiones, hay diferentes búsquedas. Ko Murobushi, quien fue discípulo de Hijikata, explica sus decisiones escénicas de la siguiente manera:

> "No estoy particularmente interesado en ahondar el tema del butoh como 'avant garde'. Mi problema es cómo puedo empujar a los extremos el 'acontecimiento' y su 'llegada' al cuerpo del bailarín, sin comprometer los dispositivos excesivos para escenografía, sonido e iluminación. Para estar ilimitadamente cerca de la nada. Haciendo hincapié en el cuerpo, el cuerpo destacado, pura y simplemente" (Ko, 1999)

Es decir, la búsqueda del minimalismo del cuerpo. La iluminación, el sonido y la escenografía deben contribuir a que él quede en primer plano. Deben ser lenguajes imperceptibles debajo del lenguaje del cuerpo. Y efectivamente las obras de Ko Murobushi son así. Cuando baila solo una siquiera puede recordar qué sonido había en escena. La obra Quicksilver, que es la más conocida, cuenta en el escenario con tan solo una plancha metálica, un montoncito de sal y él con el cuerpo plateado casi desnudo. La iluminación es tenue, cenital o rasante desde un vértice. La luz crea sombras y brillos en la piel metálica, realzando sus movimientos. Pero el cuerpo se mueve en el espacio. Aunque todos los elementos coreográficos traten de ser llevados a la mínima expresión, esto es una decisión, es la decisión por el espacio, por la trayectoria, por el recorrer. Un cuerpo dibuja un diseño en un escenario[68].

Frances Barbe, un coreógrafo de butoh, describe su forma de componer pero más desde el punto de vista de la recepción. Él habla del uso de "entry points" para componer. En vez de tratar de comunicar algo a la audiencia, los "entry points" tienen que ver con una intención del bailarín pero que deja un espacio de interpretación a los espectadores. Es que como

[68] En relación con esto, en una composición muy breve que presentó Santiago Martinengo en un ciclo llamado "Estampas de butoh" dirigido por Rhea Volij (diciembre 2013), podíamos ver exactamente esa diferencia: entre el protagonismo del cuerpo y de la iluminación. Durante la obra que duraba 10 minutos, había muchísimos cambios de luces. Algunas luces era calles de un lado a otro del escenario, en esas calles habían recorridos. Después había un momento donde el bailarín quedaba en el lugar, su cuerpo estaba como enroscado sobre sí mismo y bajaba y subía. El movimiento adquiría dimensiones más grandes porque en ese momento la luz caía cenital, pero haciendo lo que se llama "pestañeos", es decir que se hacía fade in y fade out. Pero el cuerpo no estaba trasladándose, se movía, pero en el lugar.

comprende Frances Barbe: "butoh values mistery"[69] (Barbe, 2002) En cierto modo, en la visión de Ko, también aparece esto del lugar del misterio. El misterio del cuerpo, tan sólo un cuerpo haciendo la escena. El trabajo de Barbe es muy diferente de todos modos. Él es un coreógrafo norteamericano que está pensando el butoh dentro de la danza contemporánea y probando qué movimientos y cambios en el tiempo y espacio de los bailarines resultan interesantes en una obra.

3.1.1. Espacio y tiempo

> "La tarea original de una verdadera revolución ya no es simplemente 'cambiar el mundo', sino también y sobre todo, 'cambiar el tiempo'"
>
> Giorgio Agamben
>
> "No bailo el lugar, soy el lugar"
>
> Tim Tanaka[70]

Una de las características que adquiere el tiempo en la danza en general es el carácter de lo efímero. Cada momento es tan sólo eso: un momento. La obra se define por una duración determinada, un principio y un fin marcado por un reloj. Al mismo tiempo comparte con el resto de las artes escénicas su irreproductibilidad, cada presentación es única aunque sea la misma forma la que se presente. Con el resto de las llamadas *artes del tiempo*[71] comparte todo aquello que se desprende de una duración: retenciones y protensiones. Es decir, en el tiempo se cada imagen es percibida en su sucesión, en lo que le antecede y le sucede, la secuencia la condiciona.

Durante la obra se produce una sucesión de devenires, esto no sólo transforma el devenir en sí y a quién lo baila, sino también a quien mira la obra. Retomando nuevamente a Frances Barbe (2002), se pregunta cuánto tiempo tiene que durar un devenir. Evidentemente el tiempo del devenir en la composición de una obra no puede ser el mismo que cuando el

[69] "El butoh valora el misterio".
[70] Extraído de notas de las clases de Rhea Volij
[71] La división entre *artes del tiempo* y *artes del espacio* es una diferenciación que algunos autores como Herman Parret (1995: 81-104) critican. Él, en particular, argumenta acerca de lo limitante de esta afirmación a través de la noción de sinestesia. La sinestesia sería la posibilidad que tiene un lenguaje que se percibe con un sentido determinado de dar imágenes que pertenecen a otros sentidos. Por ejemplo, que las imágenes de una pintura disparen imágenes sonoras, como ser un ritmo determinado.

bailarín lo experimenta en una práctica, porque se volvería aburrido, dejaría de ser interesante. Como espectadores tenemos un tiempo de atención frente a lo igual o parecido, después necesitamos un cambio. Barbe usa el verbo "destilar" para el momento en el que el devenir cumplió con su tiempo de duración en escena. ¿Cómo se llega a esos estados de presencia en menor tiempo?, es decir, ¿cómo se acorta el tiempo para devenir, y sin embargo, se deviene? La respuesta está en la repetición. Bergson dice al respecto:

> "Tenemos razón en decir que el hábito se adquiere por la repetición del esfuerzo; pero ¿para qué servirá el esfuerzo repetido si reprodujera siempre lo mismo? La repetición tiene por verdadero efecto el de descomponer primero, recomponer después, y de este modo hablar a la inteligencia del cuerpo. En cada nuevo intento despliega movimientos envueltos; llama cada vez la atención del cuerpo sobre un nuevo detalle que había pasado inadvertido; hace que divida y clasifique; le señala lo esencial; encuentra una a una, en el movimiento total, las líneas que marcan su estructura interior." (Bergson, 2006:131)

En la repetición el cuerpo adquiere un hábito. Descomponer y componer nos permiten llegar a más profundidad del movimiento, ahondar en sus causas y efectos, no como cuestiones psicológicas, sino en lo concreto del cuerpo. En la repetición, aquello que se baila parece que toma la forma de algo ritual, sagrado, de algo que se viene haciendo hace años. El devenir o la secuencia de devenires se viven como un estado "natural". Se descristaliza lo que era natural para nosotros y aparecen nuevas cristalizaciones que al menos durante la danza se nos presentan como cotidianas.

Richard Shechner (2011) habla de la relación entre la performance y el ritual. Para esto usa el concepto de *conducta restaurada*. En las formas rituales son "…—secuencias organizadas de sucesos, acciones programadas, textos conocidos, movimientos pautados— existen independientemente de los actores que las realizan". En la performance:

> "Estas secuencias de conducta1 pueden reordenarse o reconstruirse y son independientes de los sistemas causales (sociales, psicológicos, tecnológicos) que les dieron origen; incluso podríamos decir que tienen vida propia, pues la "verdad" original o la "fuente" de la conducta puede perderse, ignorarse o contradecirse (aun cuando aparentemente se le esté honrando y observando), y la forma en que se creó, encontró o desarrolló la secuencia de la conducta se puede desconocer, ocultar, elaborar o distorsionar por el mito y la tradición. Originadas como procesos y utilizadas en los ensayos para crear un nuevo proceso —el performance— las secuencias de conducta no constituyen

en sí mismas un proceso, sino cosas, elementos constitutivos, material." (Schechner, R. 2011: 35-36)

El butoh no extrae formas de los ritos, no hay una búsqueda antropológica. Pero sí aparecen en las composiciones algo muy parecido a lo ritual. Un ejemplo lo podemos ver en el grupo Sankai Juku. Esta compañía dirigida por Amagatsu Ushio, tiene entre sus miembros muchos de los primeros discípulos de Hijikata. En sus obras adquiere mucha fuerza la repetición de movimientos-por el aspecto ritual que adquieren, parecen haber sido hechos desde siempre, parecen símbolos que perdieron sus causas. Lo mismo ocurre con los diseños espaciales de los bailarines: dibujan el espacio con sus túnicas o pequeños pedazos de género todos (son todos hombres) pintados de blanco[72]. Estas composiciones grupales nos permiten también pensar la cuestión de la improvisación. La danza butoh es "improvisada", cada presentación es diferente porque el devenir va transformándose internamente. De todos modos, los bailarines pueden bailar juntos porque no están haciendo cada uno lo que "quiere", "lo que su cuerpo expresa", sino que se limita a un devenir, se acuerda un devenir para todos y eso significa estar en relación con los otros y armar tensiones para ese devenir con esos otros cuerpos. Decimos tensiones porque en los diseños se cruzan las dos coordenadas: lo espacial y lo temporal. El devenir tiene un ritmo, un tiempo de ejecución y un diseño en el espacio. En topología se dice que el espacio es el tiempo que tardo en recorrer una distancia. El espacio como función del tiempo. En el butoh diríamos que tal vez es una función del ritmo y el ritmo es una función del tiempo. En el ritmo el tiempo se contrae y se dilata.

Todas estas relaciones son las que producen este "efecto ritual". Por último, un ejemplo donde estas categorías se ponen en especial tensión. Ko en el workshop que dio en 2012 en Argentina Ponía analizaba una obra de Tatsumi Hijikata. En ella, la música era tradicional japonesa, aquella que había sido bailada por mujeres geishas con paraguas, típico estereotipo del Japón pre Hiroshima. Cuando Hijikata sale al escenario, simplemente no puede bailar. Decía Ko: "no baila, pero baila". El usa este ejemplo para decir que en el butoh se producen "hiatos", hiatos entre lo que nos es familiar y al mismo tiempo distante, en este caso: entre el Japón tradicional y un Japón modernizado. Su cuerpo inmóvil pero

[72] Para ver algunos videos de esta compañía: https://www.youtube.com/watch?v=NdwL27NzIVg (fragmento la obra Tobari- 2008) y https://www.youtube.com/watch?v=0Zi9Sxnoeb4 (breve paso por sus trabajos)

presente, tenso, viviendo la música contrastaba con la melodía alegre e intermitente que traía a los espectadores las imágenes de mujeres frescas, sonrientes, complacientes que tantas veces habían visto.

3.1.2. Música ¿incidental?

En el ejemplo de Ko aparece también la relación que tiene el butoh con la música. A diferencia de otras danzas, el bailarín no compone en base a la música, ni viceversa. Es una composición donde hay un cruce. Al no encontrarse pegoteados el uno con el otro, cada lenguaje conserva su autonomía. Es por eso, que pueden darse incluso relaciones paradojales con la música. Este tipo de relación tiene su antecedente en la manera en que Mercé Cunningham, bailarín y coreógrafo de danza contemporánea, componía con John Cage. Compartían la idea sobre la que iban a trabajar y después cada cual hacía su trabajo por separado que luego era ensamblado. Por eso ponemos en el subtítulo la palabra incidental entre signos de pregunta. La categoría "incidental" se usa para aquella música que acompaña un determinado lenguaje, en esta forma de usar la música se pone en jaque esta categoría para la danza

Lenguaje sonoro con cierta independencia del lenguaje corporal: ¿es entonces hacer cualquier cosa a cualquier ritmo? O ¿cualquier música para cualquier danza? Evidentemente no, tan no, como para un poeta cualquier palabra no se compone con cualquier otra, sino que hay un encastre justo. ¿Cómo llegar a tal encastre? Ahí aparece la *intuición* bergsoniana como gran respuesta, pero que al mismo tiempo es una respuesta casi vacía y tautológica para este caso. El butoh trabaja con la mirada periférica, que es una mirada holística que incluye el entorno y el adentro del cuerpo, lo indiferencia, tal vez allí resida la respuesta, en encontrar que en esa conjunción los cuerpos son presentes. El grupo de experimentación del IUNA en una entrevista que le hicimos, hacían hincapié en esto de "crees o no crees" a quien está bailando. Incluso cuando la decisión a nivel sonoro es el silencio, solo se sostiene en la presencia del o la bailarín.

Por último, a veces vemos aparecer la música en el cuerpo del bailarín. En un libro que relata la vida de Kazuo Ohno escrito junto a Yoshito Ohno, su hijo, podemos ver una foto de Ohno, con el cuerpo hacia su lado izquierdo, en gran tensión. Esa postura era la que

requería su cuerpo para que saliera de él determinado sonido (Ohno y Ohno, 2004 [1997]:20). Gritos, sonidos, respiraciones, recitaciones, palabras son algunos de los sonidos que salen de los cuerpo bailantes. En teatros pequeños, como estamos cerca del o la bailarín se pueden escuchar estos ruidos que se vuelven parte de la música de la obra.

3.2. Ver Butoh

> "Lo advierta o no, consciente o inconscientemente, lo que el público busca fundamentalmente en el amor, el crimen, las drogas, la insurrección, la guerra, es el estado poético, un estado trascendente de vida"
>
> Antonin Artaud

Muchas veces se explica qué es la danza butoh por lo que "ve" el espectador. Se lo relaciona con cierta forma, como si ésta fuera la única posible. Se lo piensa como una estética: cuerpos pintados blancos, con poca ropa, movimientos que muchos llaman "grotescos"[73], cuerpos que se mueven de forma extraña.

Sin embargo, el butoh va a hacer eco de las vanguardias estéticas que marcaron como tendencia dentro del arte contemporáneo, la crítica a las concepciones más clásicas de la comunicación. Entonces, no va a preocuparse por la eficacia en la recepción y la prefiguración de esta recepción. La recepción se va a contemplar como aperturas de sentidos. Como lugares plausibles de ser llenados y en estos lugares la posibilidad de nuevas sensibilidades. Por ejemplo, si bailamos un devenir pájaro de hierro oxidado y nuestra notación en un momento determinado es: "una hormiga entra en mi boca, recorre

[73]Criticamos esto por su simplificación. Esta forma de nombrar tiene en general más que ver con una visión estetizante que con una verdadera reflexión. No todo el grotesco es una unidad, pero si miramos más de cerca las relaciones entre el butoh y el realismo grotesco que analiza Mijail Bajtin como forma popular de la Edad Media y el Renacimiento, podemos ver que aparecen similitudes en cuanto a cosmogonías del mundo. Bajtin dice: "Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados en una totalidad viviente e indivisible. (…) La imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento y de la evolución." (Bajtin, 1987:23-28). Indivisibilidad del espíritu y el cuerpo, danzar la muerte, danzas transformaciones, la quietud como movimiento están en la base del butoh. Pero creemos que cuando vemos butoh muchas veces es difícil verlo desde esta óptica. La cultura nos sobredetermina. Lo que llegó a nuestras formas culturales tiene más que ver con la interpretación que hace del grotesco el romanticismo. El grotesco romántico se lanza hacia la muerte, la ruina, pero olvida la resurrección que surge de ella. El ejemplo que da Bajtin de las groserías populares de la Edad Media y su resignificación posterior, es muy ejemplificativo de esto. "Vete a…", dice él, era lanzar al otro a la tierra, a la bajeza, pero también de esa bajeza iba a surgir lo alto, era un estado mutable y transitorio. Luego, queda el insulto pero tan sólo con el imperativo de lo bajo.

cada diente". No hay un interés en que efectivamente el espectador sepa que eso es un pájaro y hay hormigas, eso es la experiencia del buto-ha. Esa experiencia nos puede parecer o no interesante a nosotros mirarla. Si la experiencia es demasiado "personal", "del individuo" pierde nuestra atención, no nos interpela siquiera como voyeurs. Si no moviliza al o la bailarín tampoco nos afecta. Es un punto justo entre el sentimentalismo y el desapego[74].

¿De qué forma nos interpela el butoh? ¿Qué pasa en el encuentro con cuerpos nuevos, extremos y frágiles? Hay algo que nos saca del sueño de este mundo como el único posible, el sueño que esconde lo abismal, diría Castoriadis. Algo que nos enfrenta a lo finito y lo eterno. A lo finito, por la cercanía con el cuerpo muerto, en ruinas y en decadencia. A lo eterno, porque este cuerpo es al mismo tiempo vigoroso y en la dilatación de movimientos que transforman temporalmente el espacio, lo suspenden. Creemos que el objetivo de una obra de butoh se encuentra cercano a las intenciones de Artaud propuesta en *El Teatro y su doble*:

> "una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual (que por otra parte sólo ejerce todo su efecto permaneciendo virtual) e impone a la comunidad una actitud heroica difícil" (Artaud, A. 1971:261)

No hay eficacia en el mensaje, hay caos, pero no cualquier caos, un caos que intenta perturbar para despertar. Por otro lado, nunca hay completo caos, como dirían Deleuze y Guattari, siempre terminamos viendo "rostros".

Pero ver rostros no significa buscar significaciones, intelectualizaciones. En este sentido es interesante un tipo de mirada que tenga en cuenta los planteos que hace Susan Sontag en su artículo "Contra la interpretación". Ella dirá:

[74] Este punto entre lo cercano y lo lejano se lo podría relacionar con la noción de *andamiaje* de Jerome Bruner (1983). Aunque este concepto está relacionado con lo pedagógico, se podría hacer una trasposición hacia el proceso de expectación de una obra. Una trasposición de este tipo fue realizada por Jacques Ranciere entre su estudiante emancipado (en *El Maestro Ignorante*, 2007 [1987]) y el espectador emancipado (2010[2008]). Él basa esta relación en que en ambos procesos hay una "mediación auto-evanescente". Para él ambos procesos buscan acercar la distancia entre artista y espectador en un caso, entre educador y educando en el otro. (2010:15)

> "La actual es una de esas épocas en que la actitud interpretativa es en gran parte reaccionaria, asfixiante. La efusión de interpretaciones del arte envenena hoy nuestras sensibilidades, tanto como los gases de los automóviles y de la industria pesada enrarecen la atmósfera urbana" (Sontag, 1964)

Tal vez el butoh nos ayuda a tener una mirada que salga de lo interpretativo por los estados que provoca en el espectador. Las imágenes de la obra expulsan y atrapan. Hay un deseo de que termine por momentos, pero la obra queda resonando en el cuerpo. Tal vez sea una forma de resistencia contra la "hipertrofia del intelecto a expensas de la energía y la capacidad sensorial" (Sontag, 1964)

3.2.1. De la obra abierta al espectador emancipado

El problema del proceso de expectación de la obra que en Susan Sontag se cristaliza en una crítica a la interpretación forma parte de un clima de época a partir de la instauración de lo que Jacques Ranciere llama el *régimen estético de las artes*[75] (Ranciere, 2010 y 2014). Dos años antes, en 1962, Umberto Eco, escribe *Obra Abierta* y en 1967 se publica la primera parte de *La sociedad del espectáculo*. En el 2008 se publica *El espectador emancipado* de Jacques Ranciere que recopila ensayos sobre el tema de los anteriores cinco años. En ellos la influencia de Debord es evidente, e incluso él lo cita o como refuerzo o para separarse de sus argumentos. También se ve su influencia en los problemas que considera indispensables para considerar el proceso de expectación: relación ficción- historia[76], las imágenes y el tiempo. El aporte de Ranciere tiene que ver con su lugar de partida: toda su obra está marcada por la política como el disenso y la emancipación como salida de la minoridad. Si para Debord, la denuncia es por la división de la actividad social y la riqueza social donde

[75] Ranciere establece una secuencia de tres regímenes de las artes. El primero es el *régimen estético de las imágenes.* Dice que en este "el "arte" no está identificado como tal, pero se encuentra subsumido bajo la cuestión de la imágenes". Es decir que el arte no se constituyó todavía como autónomo. Le sigue el *régimen poético /mimético*. Acá es donde el arte se considera una "ventana abierta al mundo" (Zuzulich, 2012: 33). Él dice que es poético y mimético o representativo porque "identifica las artes –lo que en la edad clásica llamará las 'bellas artes'- en el seno de una clasificación de maneras de hacer y de valorar las imitaciones. Y lo denomino *representativo*, en tanto que es la noción de representación o de mímesis la que organiza esas maneras de hacer, de ver y de juzgar". Por último, aparece el *régimen estético de las artes*: "…las cosas del arte son identificadas por su pertenencia a un régimen específico de lo sensible" (Ranciere, 2014 [2008]: 31-35)

[76] Esto se puede ver desarrollado con más detenimiento en el capítulo 4 de *El reparto de lo sensible. Estética y política* (2014 [2010])

unos viven como "prisioneros atados en la caverna platónica"[77] (Ranciere, 2010: 47-48). Ranciere a partir de esa denuncia apuesta a formas de desalienación.

En este apartado trataremos de relacionar estas posturas con el acto de ver una obra de butoh. En el workshop que Katsura Kan dio en Buenos Aires en el 2013 decía que el butoh le permitía al espectador mayor libertad. Algo parecido plantea Frances Barbe (2002) cuando habla de buscar "entry points", puntos de entrada entre el/ la o los/ las bailarines y los/las espectadores. También el dice que son tan sólo puntos, no cerrados, de llegada ¿de comunicación? Todo esto encuentra sus resonancias en la *obra abierta* de Umberto Eco. Él plantea que hoy en día ya no se trata de eficacia del mensaje sino que el/la artista abraza cierta imprevisibilidad entre la emisión y recepción "…el artista, el cual, en vez de sufrir la "apertura" como dato de hecho inevitable, la elige como programa productivo e incluso ofrece su obra para promover la máxima apertura posible" (Eco, 1992[1962]) Él pone como primeros ejemplos de obras abierta el *Livre* de Mallarmé[78] y la música donde hay libertad en el intérprete.

¿De qué forma aparece la apertura en el butoh? Por un lado, en la improvisación. La obra tiene una secuencia de devenires, de movimientos en el espacio, pero en la repetición se transforman. El intérprete[79] la transforma. Por otro lado, en la recepción. Al mostrar cuerpos quebrando las pautas culturales desaparece lo esperado y esperable para un cuerpo. El butoh no complace nuestras anticipaciones sobre lo que va a pasar ni tampoco sobre qué pensar sobre aquello que pasa.

Sin embargo, el butoh es solo una obra abierta en primer grado para Eco, ya que no hay especial participación del público o interacción[80]. Cuando una obra presenta este tipo de

[77] "La caverna es el lugar en el que las imágenes son tomadas por realidades, la ignorancia por un saber y la pobreza por una riqueza. Y cuanto más capaces imaginen ser los prisioneros de construir su vida individual y colectiva de otra forma, más se atascan en la servidumbre de la caverna.(…) Conocer la ley del espectáculo equivale a conocer la manera en que éste reproduce indefinidamente la falsificación que es idéntica a su realidad" (Ranciere, 2010: 48).

[78] Esta obra consiste en un libro de páginas sueltas que el lector puede ordenar como quiera sin perderse la unidad de la obra.

[79] Decimos el intérprete pero como ya analizamos no es un acto individual, sino como dice Patricia Ashieri "la actitud físico- corporal de 'recibir' y/o 'invitar'". Es decir, que no es una voluntad individual, ni tampoco un producto social, sino algo que trascendería ambas divisiones.

[80] Participación nos referimos a aquellas obras donde el público puede transformar la obra pero no media una interfaz e interacción cuando media la interfaz, es decir, un puente tecnológico.

apertura la considera *obra en movimiento*. Este tipo de obras abren nuevas relaciones "entre *contemplación* y *uso* de la obra de arte." (Eco, 1992[1962]). En el butoh la tensión no es entre ver y usar, ver y participar, ver y danzar, como si lo es en otras propuestas de danza post mayo del 68[81]. No hay búsqueda de eliminar el espacio escénico y sin embargo, si se da la tensión entre dos tipos de contemplación: la recepción del *espectáculo* debordiano (Debord, 2008 [1967]) y la comunicación como comunión, traducción, que como dice Christine Greiner tiene algo de "devorarse" (2010, 49-50).

El punto de vista desde donde aborda la cuestión Jacques Ranciere en *El espectador emancipado* (2010[2008]) puede ser útil para indagar más a fondo en esta tensión. Él critica esta igualación de inactividad del espectador con pasividad. Él dice que esta "distribución *a priori"* son "alegorías de la desigualdad" (19). Sin embargo, entre espectador y buto-ha, en este caso particular, hay una mediación. Ranciere encuentra que en la práctica pedagógica también hay mediación y esto no significa que no pueda haber emancipación de las inteligencias. El problema no es que haya teatro o maestros, sino que el problema está creer que hay un saber al que el espectador debe llegar. Va a ser incluso crítico de los críticos diciendo: "Incluso cuando el dramaturgo o el director teatral no saben lo que quieren que el espectador haga, saben al menos una cosa: saben que debe *hacer* algo, franquear el abismo que separa la actividad de la pasividad" (18) Pero lo que él dice que olvidan es aquella "tercera cosa", el tercer término entre el espectador y el artista que es precisamente la obra. La obra funciona como el libro de Joseph Jacotot[82]. En este sentido dice:

> "En ese poder de asociar y disociar reside la emancipación del espectador, es decir, la emancipación de cada uno de nosotros como espectador. Ser espectador no es la condición pasiva que precisaríamos cambiar en actividad. Es nuestra situación normal (…) No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que obra en el ignorante y la actividad propia del espectador. Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia". (23)

[81] Me refiero especialmente a propuestas como el Contact- Improvisation. Es interesante al mismo tiempo que el escenario se mantenga, porque se mantiene no sin problematización. El butoh como ya dijimos surge influenciado por las ideas de Antonin Artaud. Quien ve en el teatro un ritual y al espacio escénico como sagrado, pero al mismo tiempo, al igual que en el teatro de Bertold Brecht "el teatro se da como una mediación tendida hacia su propia supresión"(Ranciere, 2010:13)

[82] En *El maestro ignorante* (2007 [1987]), Ranciere cuenta el método de Jacotot donde los estudiantes iban armando el conocimiento relacionando, asociaciando y disociando a partir de sus conocimientos previos valiéndose de un libro.

Esta perspectiva cambia la misma visión del arte como transformador. En vez de transformar consciencias, para Ranciere, lo que opera en el arte es una transformación, ampliación de sensibilidades.

> "No se pasa de la visión de un espectáculo a una comprensión del mundo, y de una comprensión intelectual a una decisión de la acción. Se pasa de un mundo sensible a otro mundo sensible que define otras tolerancias e intolerancias, otras capacidades e incapacidades."(69)

Lo que nos trae el arte son rupturas del consenso. ¿Con qué consensos rompe el butoh? Por un lado, quiebra los estereotipos de los cuerpos legítimos para la danza y con la idea de cuerpo con órganos. Por otro, al romper con esto aparecen cuerpos de los *anónimos*, los cuerpos de los desplazados. Un ejemplo de la valorización del cuerpo del hombre o mujer común es la investigación sobre los cuerpos de los campesinos de su región que hizo Tatsumi Hijikata en Japón.

Para concluir podemos decir que aquello que Zuzulich plantea para determinadas performances, es válido también para el butoh:

> "Este tipo de obras suscitan una extrema intensidad, entendiendo esto no como caos o desborde sino como la posibilidad de experimentar la obra disolviéndose en ella, como parte integrante de la obra, a esto le llamamos intensidad extrema; no es el sujeto que mira desde afuera sino que es una experiencia que se tiene de la obra" (Zuzulich, 2012: 34)

Sin embargo, tendríamos que preguntarnos si acostumbrados a ver *vedettes*, esta "representación espectacular del ser humano viviente" (Debord, 2008 [1967]: 60) podremos acercarnos a esta forma de ver danzar de la que habla Nietzche: "ver danzar es ponerse a danzar: ninguna parte predefinida en la repartición de los lugares entre aquel que mira y analizaría y aquel que danza" (Bardet, 2012: 32) Y efectivamente vamos a encontrar diferentes formas de ver: la interpretativa ("este movimiento tiene que ver con los muertos de Hiroshima"), la espectacular ("que cuerpo virtuoso", "cuántos músculos", "es tan viejo y todavía baila") y aquella que buscamos, que es la que se olvida de todo esto para comulgar sensiblemente con la obra, la visión corporal.

Palabras finales

> "..la enfermedad espiritual de Occidente (el sitio por excelencia donde ha podido confundirse arte con esteticismo) es pensar en la posibilidad de una pintura que sea sólo pintura, una danza que sea sólo plástica, como si se pretendiera cercenar las formas de arte, cortar sus lazos con todas las actitudes místicas que pueden adoptar ante lo absoluto."
>
> Antonin Artaud

En este trabajo nos propusimos ahondar en la danza butoh. Para poder lograr esto, dividimos la indagación en tres etapas que podrían corresponderse con los tres elementos principales de la situación comunicativa según Roman Jackobson (1981): mensaje, emisor y receptor. Aunque esto funcionó sólo como modo de adentrarse en el objeto ya que al mismo tiempo íbamos descubriendo los otros elementos: contexto, contacto y código. Recuperaremos el recorrido aportando nuevos ángulos:

1) *El butoh:* Para entender qué es el butoh tuvimos que preguntarnos por su historia. Esto nos llevó a la contradicción entre necesitar de los orígenes para definir la danza y la cristalización de formas fijas. Esto sucede también entre los bailarines: la lucha entre la copia a los "padres" y la emancipación. Espartaco Martínez, un buto-ha mexicano, escribió en la revista *Fluir* de danza contemporánea un artículo donde justamente critica esta búsqueda por los padres fundadores y los legados. Él dice:

> "¿Hay que respetar a la gente necesitada de dinámicas y cuadros de comportamiento idólatra? Sí, pero no tengo por qué perder mi tiempo con ningún tipo de alarde, miles son los huérfanos en busca de adopción en el gallinero académico y en sí, social. En cada gremio lo mismo: algunas calabazas y los demás sólo de acarreados bien dispuestos a la complacencia del momento" (Martinez, 2013b)

Patricia Aschieri distingue tres "tipos" de butoh: *butoh originario* (Hijikata y Ohno), *post butoh* (discípulos japoneses) *butoh mix* (no japoneses, "otros *backgrounds* corporales y culturales") (Aschieri, 2012: 266). A Martinez seguramente esta distinción le parecería una pérdida de tiempo. Sin embargo, el interés de Aschieri es analizar qué pasa con el butoh apropiado por otras culturas que no son la que le dio origen.

Tal vez la anécdota de la presentación de Kinjiki sirva para salir de estas contradicciones: cada tanto no nos olvidemos que hubo un pollo estrangulado y una expulsión de un festival.

2) *El buto-ha:* ¿Qué cuerpo habita el buto-ha? ¿qué pasa en su cuerpo cuando lo presta a la danza? En el butoh el fin no es el resultado sino la experimentación de ese cuerpo otro al que llamamos *cuerpo sin órganos*. Tatsumi Hijikata se pregunta: "What will happen if we drop a ladder deep into our own bodies and climb down it?" (Kunichi, 2012:46).

En el capítulo dos analizamos como el cuerpo en el butoh no es movimiento sino que deviene. Tomemos el ejemplo de las caminatas buto-has. Estas caminatas funcionan como los *katas* de Hijikata. Algunas de ellas son: sobre los cantos internos del pie, sobre los cantos externos, sobre los talones o sobre los dedos del pie. Cada forma nos deforma. La caminata sobre los cantos internos del pie es la caminata del idiota. Al respecto dice Rhea Volij en una clase: "El especial trata de caminar como normal, démosle lugar a todo eso que pasa con esa nueva forma, démosle lugar al idiota". Un simple cambio de apoyo de los pies, si nos animamos a vivirlo completamente, se puede convertir en esa escalera adentro de nuestros cuerpos. Animarse requiere coraje y disciplina. Decimos disciplina en el sentido de determinación para atravesar nuevos límites. Todo lugar nuevo en el cuerpo trae consigo un vértigo, vértigo que sin la auto imposición del rigor querríamos evadir.

¿Por qué se produce el vértigo? El butoh nos propone fuertes despersonalizaciones donde se rompen las nociones de identidad. Salimos de la subjetividad. Nos a-normalizamos. Kazuko Kuniyoshi lo explica de la siguiente manera:

> "El cuerpo del butoh-ka es el cuerpo en una confrontación crítica con un poder mas grande que el individual, un algo espantoso que puede solo actuar en una región del cuerpo que está orgánicamente entretejido con el profundo subconsciente. Por eso lo que se llama butoh se convierte en un catalizador para la desintegración de todos los valores, e incluye la desintegración del ser" (Kuniyoshi, 1990).

Christine Greiner explica la desintegración del ser como ambivalente:

> "Por eso el cuerpo en el butoh es siempre proceso, inacabado, perecedero, indistinto del lugar donde está y eternamente en crisis de identidad. El cuerpo que danza butoh implosiona la noción clara de individualidad, pero guarda ambivalencias. Al mismo tiempo en que no es un sujeto monolítico y controlador, pero permeable a los ambientes donde lucha para sobrevivir; este se presenta absolutamente singular. Rompe la jerarquía del sujeto como más importante que los objetos inanimados del mundo (…) Nada es taxativo, objetivo, permanente. La ambivalencia forma parte de

> su construcción y lo vuelvo único, en la medida que es fruto de un entrenamiento específico para disponibilizarlo, lo que requiere años de dedicación." (Greiner, 2005)

En la entrevista a Rhea Volij junto con el GEAM, ellos decían que por momentos creían que iban a volverse locos, pero que eso no pasaba. Volij les contestó que nunca había tenido un caso de alguien que se descompensara en sus clases y que ella creía que era porque el límite cuando se baila es el cuerpo. ¿La locura es entonces un producto de la mente? ¿El cuerpo no puede enloquecer? Contestar esto requeriría de otra indagación. Lo que podemos agregar a esta cuestión es que algo que ocurre en el butoh es la suspensión del juicio moral. En la vida social vivimos atravesados por lo que está bien y lo que está mal. Atravesamos nuestros deseos "más bajos" sabiendo lo mal que están. El butoh lo único que nos pide es atravesarlos sin juzgarlos.

3) *El butoh como composición en escena.* Para terminar nos preguntamos por el proceso de recepción. Para poder llegar ahí, primero era necesario examinar cómo él o la buto-ha pasaba de la experimentación a la búsqueda de una composición. En este cambio aparecían las categorías tiempo y espacio, no porque no estuvieran presentes antes, sino porque en la composición se volvía importante considerarlas y "controlarlas".

Cuando analizamos la recepción, lo hicimos desde la apertura de sentidos que se intentaba lograr en la danza. Sin embargo, sería interesante un posterior análisis sobre el cuerpo que ve butoh. Tan sólo a modo tentativo, proponemos que hay dos formas de expectación de una obra: la visceral y la intelectual. La primera correspondería a lo que busca el butoh en sus obras, no la comprensión mental, sino que suceda lo que le sucede al buto-ha en el cuerpo. La segunda, sería la forma del análisis, de la búsqueda de marcas intertextuales, de los contextos, de las razones de una obra. Es una forma de estar que se contenta por corroborar lo que sabe sobre una determinada danza y sobre el "arte" en general.

Como anticipamos en la introducción, el objetivo de este trabajo era pensar la comunicación en relación con la danza a través del abordaje por sobre todo experencial de la danza butoh. ¿Qué pasa con la comunicación cuando una danza se propone quebrar los sentidos? En primer momento podemos percibir la siguiente paradoja: no hay significantes llenos, no hay una búsqueda de palabras para lo que se ve y, sin embargo, hay sentido. Pero al mismo tiempo esta paradoja es parte de las tendencias de todo el arte contemporáneo, no sólo de la danza butoh. Aparece en la contemporaneidad la preferencia por el gerundio: ir mostrando, presentando, diciendo, en esta crítica a la representación que nos acompaña desde las vanguardias estéticas.

¿Qué alcance tiene una práctica artística en la sociedad? ¿Qué tanto influye y transforma? Entonces recordamos las palabras de Deleuze y Guattari:

> "Pero el arte nunca es un fin, sólo es un instrumento para trazar líneas de vida, es decir, todos esos devenires reales, que no se producen simplemente *en* el arte, todas esas fugas activas, que no consisten en huir *en* el arte, en refugiarse en el arte, todas esas desterritorializaciones positivas, que no van a reterritorializarse en el arte, sino más bien arrastrarlo con ellas hacia el terreno de lo asubjetivo y de lo sin-rostro" (Deleuze, G y Guattari, F. 1980: 191).

El arte como instrumento para la vida, por sobre el arte por el arte. Desterritorializarse en el arte para que se derrame en la vida. Esto no es tan simple, salvo que la apuesta sea la unión arte y vida. Varios movimientos optaron por esta vía, por ejemplo, el butoh en sus comienzos, pero también otros como ser el accionismo vienés. Para llevarla a cabo, formaron comunidades. Como movimiento contemporáneo a nosotros podemos poner como ejemplo el teatro presente de Cesar Brie que se trasladó a la selva boliviana para que él y su compañía puedan fusionar arte y vida. Sin embargo, estas opciones ¿qué derrame producen en la vida por fuera de la comunidad formada? Todos estos movimientos hicieron o hacen presentaciones con público de sus investigaciones en comunidad, pero, ¿quiénes son su público? ¿A quién le interesa la "vanguardia"?

Ranciere dice que el arte puede traer "nuevos mundos sensibles" (2010:69), solo eso, que es muy poco y a la vez un montón.

> "Las artes prestan a las empresas de la dominación o de la emancipación solamente aquello que pueden prestarles, es decir, pura y simplemente, lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, divisiones de lo sensible y lo invisible. Y la autonomía de la que pueden gozar o la subversión que pueden atribuirse descansan sobre los mismos cimientos" (Ranciere,2014:27-28).

Transcribimos las palabras de Hijikata. Son de las pocas descripciones de su trabajo por él mismo que pudimos encontrar durante la realización de este trabajo. Sin embargo, creemos que aquí logra plasmar por qué le parecía importante bailar, razones que creemos siguen manteniendo su actualidad y que resulta importante recordar como bailarines:

> "All the civilized moral forces in collaboration with the capitalist economic system and its political institutions firmly exclude the flesh as a means, end, or instrument of joy. It goes without saying that the aimless use of the flesh, which I call dance, would be the most execrable enemy and a taboo for productivist society. Because my dance is a project for flaunting absolute sterility against productivist society, it shares common ground with crime, homosexualitu, orgies, rites. In this sense, my dance, based on a struggle against primitive Nature, based on all autonomous actions including crimes and homosexuality, must be a revolt against the alienation of human labor in capitalist society[83]" (Kunichi, 2012: 47).

Sin embargo, sigue sin quedar en claro: ¿por qué analizar la danza butoh? La primera objeción sería por qué una danza japonesa puede ser interesante para un país tan diferente y tan lejano. Sin embargo, como hemos visto en el capítulo uno, la danza se transforma según su contexto. Al mismo tiempo, el *boom* del butoh en este continente habla de que hay algo en esta danza que interpela a los y las bailarines latinoamericanos.

Segunda cuestión: ¿por qué poner el foco en esta danza por sobre otras danzas? No consideramos prioritario el posicionamiento de un haz de luz necesariamente sobre esta danza. Cualquier práctica corporal que nos enfrente a otras formas de pensar el cuerpo, lo corporal como lenguaje, lo corporal en relación al lenguaje y la relación cuerpo y mente es

[83] "Todas las fuerzas morales de la sociedad civil colaborando con el sistema económico capitalista y sus instituciones políticas excluyen fuertemente la carne como una forma, fin o instrumento de alegría. Va de suyo que el uso sin objetivos de la carne, que llamo danza, sera el enemigo más condenado y un tabú para la sociedad productiva. Porque mi danza es un proyecto para ostentar la esterilidad absoluta contra la sociedad productiva, comparte lugar con el crimen, la homosexualidad, las orgías, los ritos. En este sentido, mi danza, basada en una lucha contra la Naturaleza primitiva y basada en las acciones autónomas que incluyen el crimen y la homosexualidad, debe revelarse contra la alienación del trabajo humano en la sociedad capitalista[83]".

merecedora de un análisis particular y separado. Elegí el butoh porque es la práctica que a mí me permitió acercarme a estas preguntas no sólo desde un lugar intelectual sino desde la materia misma.

Bibliografía

Agamben: (2009)"¿Qué es ser contemporáneo? " por Giorgio Agamben. Traducción de Cristina Sardoy. Clarín 21-03.09 AGAMBEN, Giorgio. "¿Qué es ser contemporáneo?". Ñ. Revista de cultura. Clarín. Año VI. Nº 286. Sábado 21 de marzo de 2009. Pp. 10-12.http://www.ddooss.org/articulos/textos/Giorgio_Agamben.htm fecha de consulta: 31/08/13

Artaud, A. (1971) *El teatro y su doble*, Ediciones Incógnita en http://edicionesincognita.com.ar/descargas.html?func=startdown&id=2

Aschieri, P. (s/f)"Tendencias y dilemas de la danza butoh en la Argentina" Ponencia en Mesa Transmutaciones de los cuerpos en escena: Reflexiones sobre la Danza Butoh, Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

Aschieri, P. (2013 a). "Alquimias en/desde los cuerpos: Reflexiones sobre el uso de la máscara en el Butoh Mix Argentino".Ponencia presentada en III Congreso Internacional de Artes en cruce. Los Espacios de la Memoria. Memorias del Porvenir, 6 al 11 de Agosto de 2013.

Aschieri, P. (2012) "Entre Buda y Rodin. Traducciones culturales en los *cuerpos* de la danza butoh argentina", en *Cuerpos en movimiento. Antropología en y desde las danzas*, Editorial Biblos, Buenos Aires.

Aschieri, P. (2013 b) "Hacia una etnografía encarnada. El cuerpo de l investigador como dato en la investigación". GT 11: Cuerpos en Movimiento: Perspectivas etnográficas En X Reunión de Antropología del Mercosur10 a 13 de julio de 2013, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina

Aschieri, P. (2010) "The Coldest point (el punto más frío). Katsura Kan en Argentina" Revista. DanzaNet.

Bajtin, M. (1987) "Introducción. Planteamiento del problema" en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento,* Alianza Editorial, Madrid.

Barbe, F. (2002), “The way of butoh and contemporary choreography, Reflective writing on choreographic research” en http://www.kent.ac.uk/arts/research/pdfs/TheWayofButohandContemporaryChoreographybyFrancesBarbe2002.pdf

Badiou, A. (2008), “La danza como metáfora del pensamiento” en *Pequeño manual de inestética*, Prometeo, Buenos Aires.

Barber, S. (2006), *Hijikata: Revolt of the body*, Ed: 2010, Solar Books, Washington.

Bardet, M. (2012), *Pensar con mover, un encuentro entre danza y filosofía*, Cactus, Buenos Aires.

Beaulieu, A. (2012), *Cuerpo y acontecimiento, La estética de Gilles Deleuze,* Letra Viva, Buenos Aires.

Bellmer, H. (2010 [1957]) *Anatomía de la Imagen*, Ediciones de La Central,

Benjamin, W (2001 [1916]), “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, *Ensayos escogidos*, México, Ed. Coyoacán, trad.: H. A. Murena.

Bergson, H. (2013) *El pensamiento y lo moviente*, Cactus, Buenos Aires

Bergson (2006), *Materia y Memoria*, Cactus, Buenos Aires

Bourdieu, P. (2000) “La dominación masculina”, en *La dominación masculina y otros ensayos*, Anagrama, Buenos Aires, ed.2010

Brook, P. (1994) *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Península, Colección Nexos, Barcelona.

Bruner, J. (1988) *Realidad mental y mundos posibles*, Gedisa, Barcelona

Bruner, J. (1997) La educación, puerta de la cultura. Ed. Visor. Madrid

Buck- Morss, S. (2005) “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte” en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Interzona, Buenos Aires.

Cage, J. (1969) *Notations*, en https://archive.org/details/JohnCageNotations1969

Cage, J. (1961) *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut

Castoriadis, C. (1984) "Lo imaginario: la creación en el dominio histórico- social", en *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*, Gedisa, Barcelona

Castoriadis, C (1993) "Las significaciones imaginarias sociales" en *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires, Tusquets.

Castoriadis, C. (1998) "Imaginación, imaginario, reflexión" en *Hecho y por hacer*, Eudeba, Buenos Aires.

César, R. (2011) *Por dentro, Experiencias del taller "Arte y Sensibilización" para mujeres y niños en prisión de la Unidad 31 de Ezeiza*, Ed. Imago Mundi, Buenos Aires.

Chacón, P y Lutereau, L, (2012) "Alain Beaulieu: 'Para Deleuze, el arte es un medio privilegiado de resistencia frente al presente'" en *Revista Ñ*, Buenos Aires 02/08/12 http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Beaulieu-Deleuze-Badiou_0_748125381.html

Citro, S. (2012) "Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodologías para una antropología de y desde las danzas", en *Cuerpos en movimiento. Antropología en y desde las danzas*, Editorial Biblos, Buenos Aires.

Costa, F. (2004) "Entrevista a John Berger" en *Diario Clarín. Revista Ñ* (11.12.2004) en http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/John_Berger.htm

Debord, G. (2008[1967]) *La sociedad del espectáculo*, La marca editora, Buenos Aires.

Deleuze, G. (S/F) "Pintar las fuerzas"

Deleuze, G. y Guattari, F. (2010 [1980]) "Introducción: rizoma", "28 de noviembre 1947- ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos" , "1730- Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible" "Año cero: rostridad" en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Ed. Pre-textos, España

Derrida, J. (1989) El teatro de la crueldad y la clausura de la representación, en *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona en http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/artaud_1.htm

Eco, U. (1992[1962]) *Obra abierta*, Editorial Planeta, Barcelona.

Foucault, M. (2010 [1966]) "El cuerpo utópico", en *El cuerpo utópico, las heterotopías*, Nueva Visión, Buenos Aires.

Foucault, M. (2002 [1975]) "La disciplina" en *Vigilar y Castigar*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires

Fraleigh, S. y Nakamura, T. (2006) *Tatsumi Hijikata and Kazuo Ohno*, Ed. Routledge, New York.

Gruner, E. (2005) *El fin de las pequeñas historias, De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Paidós, Buenos Aires

Greiner, C. (2005) "El colapso del cuerpo a partir del Ankoku Butoh de Tatsumi Hijikata", traducción: Florencia Carrizo, texto original en Web de Japon Fundation Brasil

Feral, J. (1988) "La teatralidad, especificidad del lenguaje teatral", *Revista Poétique*, N°75, París, septiembre 1988.

Greiner, C. (2010) *O corpo em crise. Novas pistas e o cuto-circuito das* representaçõ*es*, Annablume, São Paulo.

Grosz, E. (2008) *Chaos, territory and art, Deleuze and the framing of the earth*, Columbia University Press, New York.

Guillaume, P. (1947) *La psicología de la forma.* Buenos Aires: Argos.

Jakobson, R. (1981) Jakobson, R. (1981) "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona.

Kasai, T. y Parsons, K., (2003) "Perception in Butoh Dance" en *Memoirs of the Hokkaido Institute of Technology*, No.31 pp.257-264, Hokkaido Institute of Technology, Sapporo, Japan en http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/method/butoh-perception.pdf

Kripper, A. y Lutereau, L. (2012) “Presentación. La estética de G. Deleuze” en Beaulieu, A. (2012), *Cuerpo y acontecimiento, La estética de Gilles Deleuze*, Letra Viva, Buenos Aires.

Kunichi, U. (2012) A gênese de um corpo desconhecido/ The génesis of an unkown body, n-1 publications, São Pablo

Kuniyoshi, K. (1990) “El problema de la tradición”, The Japan Foundation.

Lacan, J. (1964) *Seminario 11 Los cuatro componentes del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires

Lucero, N. (2012), *El cuerpo en el corazón del empirismo trascendental, Algunas imbricaciones programáticas entre las filosofías de Maurice Merleau-Ponty y Gilles Deleuze* (Tesis de licenciatura) en http://www.academia.edu/3049863/El_cuerpo_en_el_corazon_del_empirismo_trascendental

Lucero, N. (2013) “Lo invisible es esencial a los ojos: sobre el valor ontológico de la experiencia pictórica en Maurice Merleau- Ponty y Gilles Deleuze”, en *Fedro*, Revista de Estética y Teoría de las Artes. Número 12, marzo de 2013. http://www.institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n12/lucero.pdf

Martínez, E. (2013a) “Butoh y la técnica Noguchi Taiso”, en *Fluir, Revista Mexicana de Danza Contemporánea,* 02 de junio de 2013, en http://revistafluir.com.mx/index.php?option=com_k2&view=item&id=103

Martínez, E. (2013b) “Conciencia de tu inconciencia” en *Fluir, Revista Mexicana de Danza Contemporánea,* 08 de junio de 2013, en http://revistafluir.com.mx/index.php?option=com_k2&view=item&id=106

Merleau Ponty, M. (1960), “El filósofo y su sombra” en *Signes (Signos)*, Gallimard, París.

Merleau Ponty, M. (1997[1935- 1957]) “Las relaciones del prójimo con el niño” en *Parcours*, Verdier, Paris

Merleau Ponty, M. (1993 [1945]) *Fenomenología de la percepción*, Planeta, Buenos Aires.

Novack, C. (1990) *Sharing the dance. Contact Improvisation and American Culture*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin.

Nietzsche, F. (1995) "El canto de la danza", en *Así hablaba Zaratustra*, Alianza.

Nietzche, F. (1995) *Así habló Zaratustra*, Alianza, Buenos Aires

Ohno, Y. y Ohno, K. (2004 [1997]), *Kazhuo Ohno´s world, from without and within*, traducción de John Barret, Wesleyan University Press, Connecticut.

Parret, H. (1995) "Introducción" y "Ver y escuchar" en *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*, Edicial, Buenos Aires.

Planella, J. (2006) "Corpografías: dar la palabra al cuerpo" en *Artnodes*, Número 6, Universidad Oberta de Catalunya, Cataluña, http://www.uoc.edu/artnodes/6/dt/esp/planella.pdf

Poe, E. [1844] "La Carta Robada" en http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/P/Poe,%20Edgar%20Allan%20-%20La%20Carta%20Robada.pdf

Ranciere, J. (2010 [2008]) *El espectador emancipado*, Ediciones Manantial, Buenos Aires.

Ranciere, J. (2007 [1987]) *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Libros del Zorzal, Buenos Aires

Ranciere, J. (2014 [2000]) *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Prometeo Libros, Buenos Aires

Reps, P. y Senzaki, N. (2006 [1957]) *101 Historias zen*, Paidotribo, Barcelona.

Schechner, R. (2011) "Restauración de la conducta" en Taylor, Diana, y Marcela A. Fuentes (edits.), *Estudios avanzados de performance*, FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, México.

Schroeter, W. y Lenssen, C. (2013 [2011]), *Schroeter: una autobiografía*, Mardulce, Buenos Aires.

Segura, J (2013a) “Entrevista con Yumiko Yoshioka”, en *Fluir, Revista Mexicana de Danza Contemporánea*, 04 de Julio 2013 en http://revistafluir.com.mx/index.php?option=com_k2&view=item&id=119

Suzuki, D. T. (1938), *Zen and Japanese Culture*, Ed. Taylos & Francis.

Tambutti, S. (2008) “Itinerarios teóricos de la danza” en *Aisthesis*, núm. 43, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago en

http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=163219835001

Taylor, D. (2011) “Introducción. Performance, teoría y práctica” en Taylor, Diana, y Marcela A. Fuentes (edits.), *Estudios avanzados de performance*, FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, México.

Turner, B. (1989) *El cuerpo y la sociedad*, Fondo de Cultura, México.

Volij, R, (2012) “Somos marionetas del cosmos,” en *Revista Danzar Mundos Año 1 N°1*, Buenos Aires

Volij, R. (S/F)

Zuzulich, J. (2012) *Performance: La violencia del gesto*, Instituto Universitario Nacional de Arte, Buenos Aires.

Páginas de consulta

Japan Foundation Worldwide: http://www.jpf.go.jp/

Yukio Waguri: http://www.otsukimi.net/koz/e_index.html

Videos de danza

Peter Sempel (2004), Kazuo Ohno:Dance into the light, Documental, 60 minutos

Mary Wigman: Witch Dance, http://www.youtube.com/watch?v=Tp-Z07Yc5oQ

Yukio Waguri: http://www.youtube.com/watch?v=C6qoNqZ2o98

Francis Bacon Butoh Faces led by Yukio Waguri

Yukio Waguri, talks about butoh in Malasya: http://www.youtube.com/watch?v=CDP-3xjlHAE