



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

DANZAR EL LÍMITE
NUEVAS CONFIGURACIONES DEL SENTIDO Y EL SENTIR EN EL BUTOH

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:
NAYELI PÉREZ MONJARAZ

NOMBRE DEL TUTOR
DRA. ERIKA LINDIG CISNEROS
UNAM. FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
DRA ANA MARÍA MARTINEZ DE LA ESCALERA.
UNAM. FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DRA. ZENIA YÉBENES ESCARDÓ.
UAM CUAJIMALPA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., FEBRERO 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

¿Qué es nuestra vida?, sino una danza de formas efímeras

Sgoyal Rimpoché

Cada una de nuestras acciones es escatológica [...] significa que cada una de nuestras acciones es, como afirma Rinzai, «un acto peno», un acto que tiene sentido en sí mismo y que no se realiza en orden de alcanzar un objetivo o beneficio ulterior.

Nishida Kitarô

Agradecimientos

Mi agradecimiento a Erika Lindig Cisneros por su acompañamiento, por su guía y gran apoyo en todo el trayecto de este trabajo, por su confianza en la exploración de horizontes aún poco explorados en el ámbito filosófico. Agradezco a Ana María Martínez de la Escalera, a Zenia Yebenes Escardó, a Sonia Torres Ornelas y a Rebeca Maldonado, por su lectura atenta y sus comentarios tan enriquecedores, por impulsar esta investigación desde diversas perspectivas siempre abiertas a nuevos problemas y reflexiones que, hasta el último momento, despertaron en mí nuevos cuestionamientos e inquietudes. Gracias!

A Raymundo Mier, por todas nuestras conversaciones y todas tus enseñanzas, por romper fronteras y persistir, por el sólo hecho de seguir aprendiendo de esas vueltas, virajes y desvíos de tu pensar.

A Diego, por todo tu apoyo durante la elaboración de la tesis, por tu lectura atenta y sensible, por tus correcciones, por tu mirada poética y tu confianza en este proyecto, por nuestras pláticas... gracias!

Con todo mi agradecimiento a mis padres por impulsarme y apoyarme en todo momento en estos años de grandes cambios, por creer en mí sin dudarlo en cada paso que iba dando, pasos por demás inimaginables. Con todo mi amor para ustedes! A mi hermano porque no puedo concebir cada nuevo descubrimiento sin mirarte a mi lado. A Vero, por compartir todas estas vueltas de la vida, por todo tu cariño y tu valentía. A Valecita, porque sé que juntas exploraremos mundos insospechados y estaré contigo para compartir todas las cosas bellas y extrañas de la vida.

A Lulú, por enseñarme a sanar en todos los sentidos posibles, por ayudarme a encontrarme, a fortalecerme, transformarme y seguir creciendo. Porque contigo mi vida viró hacia otro camino. Gracias por todo tu cariño y tus inmensas enseñanzas! Esta tesis va para ti con todo mi cariño.

A Paulina porque contigo pude recorrer este trayecto: de la palabra a la experiencia vivida, porque cada día toma nuevos sentidos, porque me fue posible romperme e irme reconstruyendo paso a paso. Gracias!

A Noemi, porque tú me has enseñado la respiración profunda, y el amor desde un lugar tan luminoso precisamente en esa parte más oscura. Gracias Noemi

A Sensei, por estar y enseñarnos a estar, por cada zazen, por cada sonrisa, por cada palabra, y principalmente, por el silencio que ahora forma parte esencial de mi vida, gracias por acompañarme en este largo proceso de varios años, por ser mi maestro.

A Ivana, por enseñarme con tanto amor a escuchar y sentir mi cuerpo, por seguir formándome e impulsándome en este camino del sentir la vida.

A Anne y Corin porque ustedes fueron parte de esta gran aventura! Porque cada nueva búsqueda he podido compartirla con ustedes, en los paisajes más bellos y en las horas más oscuras. Con todo mi cariño va para ustedes!

A Héctor porque no hay forma de explicar lo que vivimos este último año, y tampoco de imaginar cómo hubiera sido si no hubiéramos estado uno a lado de otro. Héctor gracias!

A Bren, Adri e Isa, porque en ustedes encontré esa fuerza y ese cariño del crecer juntas, por todo lo que hemos compartido y con el deseo de seguirlo compartiendo.

A Mar y Alis, por la fortuna que nos hizo encontrarnos! Gracias por toda su comprensión, su apoyo y su cariño!

Finalmente mi agradecimiento a la UNAM por el apoyo recibido, no sólo durante mi formación como doctora en filosofía, sino por la ayuda obtenida para la impresión de este trabajo a través del Programa PAEP.

Índice

Introducción.....	6
I. Del sentido al sentir (o cuando la palabra sucumbe ante el cuerpo).....	11
<i>Instantánea I</i>	11
I.I. Los límites del lenguaje.....	12
I.II. El sentido.....	20
I.III. El sentir.....	28
II. Del hábito a la desconfiguración del movimiento.....	35
<i>Instantánea II</i>	35
II.I El juego, el desequilibrio y la danza.....	46
III. El Butoh.....	54
<i>Instantánea III. La danza moderna</i>	54
<i>Instantánea III.I. Ankoku Butoh</i>	67
III.II. Tatsumi Hijikata.....	76
<i>Instantánea III.III. Jean Genet</i>	81
III.IV. La danza y la palabra.....	90

Cap. IV. La improvisación.....	99
<i>Instantánea IV. El cuerpo cadáver.....</i>	<i>99</i>
<i>Instantánea IV.I. El butoh del marchitarse.....</i>	<i>107</i>
IV.II. Devenir y experiencia estética.....	120
<i>Instantánea IV.III. La imagen.....</i>	<i>134</i>
Reflexiones finales.....	145
Bibliografía.....	155

Introducción

*Es mucho más fácil construir un universo,
que explicar cómo un hombre se sostiene sobre sus pies”*

Paul Valery

El cuerpo es el inconsciente: los gérmenes de los antepasados secuenciados en sus células, y las sales minerales ingeridas, y los moluscos acariciados, los pedazos de madera rotos y los gusanos que lo manducan cadáver bajo tierra o bien la llama que lo incinera y la ceniza que de ahí se deduce y lo resume en impalpable polvo, y la gente, plantas y bestias con las que él se cruza y se codea, y las leyendas de las nodrizas de antaño [...] y las enormes turbinas de las industrias que le fabrican aleaciones inauditas [...]. El cuerpo toca todo con las puntas secretas de sus dedos huesudos. Y todo termina por hacer cuerpo, hasta el corpus de polvo que se junta y que danza un baile vibrante en el delgado haz de luz con el que acaba el último día del mundo¹.

Qué es el cuerpo sino una *multiplicidad de relaciones y fuerzas* —un *cuerpo-muchos cuerpos*—, una experiencia inmersa en un lugar de *coexistencia*: estar en relación con lo *otro*, con otros cuerpos, pero también con lo *otro* temporal que somos, con nuestro pasado y la efectuación de nuestro presente, o con un deseo de futuro. Es también, e indudablemente, estar con eso que ocupa un lugar en nuestro espacio, ese *algo*, un animal, una imagen, un objeto, aquello que, aun sin querer, nos toca de lado a lado. Es, entonces, un

¹ Nancy, Jean-Luc, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Ed. La Cebra: Buenos Aires, 2015, p. 26.

recuerdo, una imagen, una percepción. Es material e inmaterial, es un existir indisoluble de una paradoja: somos nosotros y *otros* a la vez. Cuerpo hablante, deseante, pensante; cuerpo suave, áspero, maleable. Cuerpo que no para de sentir. Cuerpo situado entre dos piernas, entre las costillas y las manos, cuerpo de las vértebras, cuerpo del deseo. Cuerpo entre cuerpos, pues sólo existe bajo esta condición: estar inmerso en el vaivén de las diferencias, de tal forma que, a través de cada encuentro, se extiende como un cúmulo de fuerzas que se enfrentan unas con otras, que se equilibran y también se quiebran. Finalmente —como diría Deleuze—, en el universo todos son encuentros, “ya la caída de un cuerpo supone otro que le atrae, y expresa un cambio en el todo que los comprende a los dos”². Es decir, los cuerpos se configuran y desfiguran en el juego de sus distancias, de sus contrastes, de sus resistencias, ya sea en sus deslizamientos o atravesamientos, no pueden tejer el tiempo y el espacio sino a través de este movimiento.

Cómo mirar entonces al cuerpo sino como un movimiento de fuerzas siempre en transición. Los cuerpos van, así, como escribiría Nancy:

por espasmos, contracciones y distensiones, pliegues, despliegues, anudamientos y desenlaces, torsiones, sobresaltos [...] sacudidas, temblores, erecciones, náuseas, convulsiones³

Se juegan en sus límites y contra ellos, y fuera de ellos también; tocados y tocantes, frágiles, vulnerables ante su continuo movimiento.

Es precisamente este devenir incesante que caracteriza al cuerpo el que nos sumerge en una problematización incesante a lo largo de este texto. Intentaremos aproximarnos a este juego afectivo a partir de un recorrido reflexivo por algunas de sus

² Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós: Buenos Aires, 1983, p. 22.

³ Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Ed. La Cebra: Buenos Aires, 2015, p. 32.

imágenes, particularmente, dentro de una de sus manifestaciones: la danza Butoh. Es decir, nos acercaremos a una forma particular de concebir y vivir el cuerpo desde una expresión estética que surgió durante la época de posguerra en Japón, específicamente desde la propuesta de sus creadores: Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno. Exploraremos entonces a partir de algunos fragmentos de sus danzas descritas como imágenes o, digámoslo así, *instantáneas* del movimiento, que nos permitirán sumergirnos en aquellas figuras oscuras o derruidas de su cuerpo que, en ese entonces, mostraban la fragilidad de los antiguos valores que regían a su cultura, y a su vez, el deseo de crear nuevos sentidos de la vida aún a través de sus espacios demolidos o en reconstrucción. Nos adentraremos, así, en esa forma de danzar la experiencia vivida en la posguerra; danzar la crisis y sus resistencias, la vida y la muerte, con sus afectos de miedo, de incertidumbre o de pasión, con sus múltiples preguntas sin respuesta; jugando en los vacíos y en los silencios ante el sinsentido y las paradojas de su universo. Esta investigación, por tanto, no tiene por objetivo realizar un análisis teórico acerca del concepto general de la danza. Se presenta en cambio como un ejercicio de exploración reflexiva a partir de este recorrido por algunas imágenes de la danza misma, específicamente del butoh, y de algunos escritos que dejaron los bailarines que la concibieron. De tal forma que cada instantánea se mostrará como un breve golpe de vista y, con ella, como un foco de discusión que nos permitirá adentrarnos en un análisis crítico acerca de diversas categorizaciones que subyacen al pensamiento occidental moderno, que parte de una política y una ontología dualística -como la mente y el cuerpo, lo bello y lo feo, la luz o la oscuridad, lo femenino y lo masculino, la vida y la muerte, la estaticidad o el movimiento, etc-. Es justamente este trayecto narrativo el que nos llevará hacia una serie de problemas filosóficos, principalmente, acerca del tema de la identidad y sus posibilidades de quebrantamiento, del hábito y el juego con lo normado del

movimiento, y el de la oscuridad como construcción estética. Y singularmente nos arrojará a una pregunta que atraviesa dicha experiencia dancística: ¿Cuáles son las posibilidades creativas del cuerpo que naufraga en los límites del lenguaje? Es decir, el butoh nos permite abrir un cuestionamiento en torno a la estructura lingüística que atraviesa el cuerpo, para evidenciar la desarticulación de su habitualidad, o más aún, nos invita a preguntarnos acerca de las posibilidades de desbordamiento y de transformación del sentido mismo. Nos cuestionaremos, entonces; ¿cuáles son las posibilidades de desterritorializar las estructuras ya dadas en el cuerpo a partir de la propia exploración del movimiento? Aun a pesar del hábito, ¿es posible desconfigurar los movimientos aprendidos para crear nuevos sentidos del cuerpo y de la vida misma? Es por esto que partiremos de una reflexión acerca del lenguaje y sus límites, y lo haremos a partir de ciertos conceptos que se irán jugando durante todo el texto de la danza -como el sentido, la paradoja, el sinsentido, el sentir-; abordaremos dichas nociones principalmente desde dos autores: Gilles Deleuze y Jean-Luc Nancy. A partir de este primer apartado realizaremos un recorrido de los límites de la palabra a la encarnación del texto, esto es, caminaremos un trayecto del sentido al sentir que nos permitirá emprender una problematización abierta sobre una experiencia peculiar del cuerpo: la danza.

Podemos decir, conforme a esto, que la reflexión de la tesis transcurrirá a través de breves ensayos que se desprenderán de las imágenes de la propia danza. Ahora bien, para poder desarrollar esta discusión, este trabajo se esbozará en cuatro apartados. En el primero, como ya mencionamos, se desplegará una problematización, principalmente, en torno a los conceptos del sentido y el sentir. Posteriormente, en un segundo capítulo, se realizará una discusión en torno al tema del hábito y sus posibilidades de desbordamiento; esto es, nos acercaremos al problema del juego, el desequilibrio y el movimiento del cuerpo que nos

permitirá ir abriendo preguntas alrededor de la danza. A partir de esto, en un tercer capítulo, nos adentraremos en la narración de la danza butoh; específicamente, en torno a sus orígenes y a las primeras propuestas de Tatsumi Hijikata, en las que desarrolla una concepción de la danza a partir del juego y la transgresión de los límites del lenguaje. Partiendo de esto, en un cuarto capítulo, centraremos la discusión en torno a la improvisación, específicamente, desde la propuesta de Kazuo Ohno, quien la concibió como una experiencia estética en la que el cuerpo se entrega, sin una estructura coreográfica bien definida, al devenir inesperado de su movimiento. Con ello, arribaremos a un ensayo final que nos permitirá reflexionar en torno a las potencialidades creativas del sentido a través de la danza y del propio acontecer del movimiento del cuerpo.

Capítulo I. Del sentido al sentir

(O Cuando la palabra sucumbe ante el cuerpo)

Unas escalinatas en medio del bosque, al fondo de ellas camina una mujer con un vestido largo, negro, un poco transparente, y detrás de ella, mirándola, un hombre con un traje gris. Ella da algunos pasos con la vista perdida, mirando hacia ninguna parte, sigue caminando sin importar los relieves del piso hasta que, como por accidente, se halla bajando los escalones. Él camina detrás de ella y la alcanza, la observa de lado como buscando su rostro, tratando de encontrar su mirada. Ella sigue, dejándose llevar por la inercia de sus propios pasos. De pronto, él logra adelantarse y ponerse frente a ella, cara a cara. Ella tiene que bajar el ritmo de sus pasos pero sigue caminando lentamente. Entonces, él retrocede. En ese instante ella se detiene, sin mirar a ninguna parte, sin decir una palabra; y justo delante de él, de pronto cae. Así, de frente, como una tabla que no opone resistencia alguna a la gravedad, sin mover un centímetro de su cuerpo para protegerse, se deja caer para dar precisamente con su rostro contra el piso. Pero él logra detenerla a unos cuantos centímetros del suelo; y la empuja como haciendo una palanca con su torso dando unos pasos hacia el frente para poder levantarla. Ella está tiesa como un muro. Y en cuanto está de nuevo de pie, inmediatamente da la media vuelta para volver a seguir su camino, sin mirar, sin parar. Él va detrás de ella y la alcanza de nuevo, se coloca a su lado y busca su mirada. Tras unos pasos, él logra ponerse frente a ella de nuevo y hace que lentifique su andar. En ese momento, ella se detiene y, nuevamente, sin oponer alguna resistencia, cae como una tabla hacia el piso, él rápidamente alcanza a detenerla unos centímetros antes de que toque el suelo. Ella, al estar de pie, de nuevo da la media vuelta, y entonces, sigue sus pasos, él va detrás de ella, continúa con insistencia buscando su mirada, ella sólo camina sin un sentido fijo, sin una mirada, sin un gesto, sin una palabra, ¿qué sucede?, ¿hacia dónde mira?, ¿qué siente?, ¿está viva o muerta? Y él, ¿qué es lo que busca?, ¿es un contacto?, ¿es una palabra?, ¿intenta detenerla? Él la alcanza de nuevo, está a su lado, buscando su rostro, la rebaza, se coloca frente a ella, ella tiene que ir deteniendo sus pasos, y al estar completamente frente a él, así, con

la mirada perdida, se deja caer. Él detiene su caída a unos milímetros del piso, y continúan con el mismo ciclo... una y otra vez...⁴

I.I. Los límites del lenguaje

*El pensamiento salta: salta a las cosas,
Para tratar de venir ahí
con el mismo salto que el de antes,
para recuperar lo irrecuperable
Jean-Luc Nancy*

Arrojarse a las cosas, arremeter a su encuentro, desesperarse, incluso quebrarse en este intento; es decir, exponerse ante ese deseo que tenemos por tocar y asir la realidad, sin poder al mismo tiempo detener su movimiento, es lo que, tal como advierte Nancy, motiva nuestra construcción simbólica del mundo. En ella, ya sea a través de la palabra o el concepto –a partir de ese incesante desplazamiento de unos signos por otros–, el lenguaje intenta fijar los límites del sentido mientras, paradójicamente, se haya rebasado tras el devenir inesperado de su propio movimiento.

Tal vez sea este deseo, ir de la afección a la expresión y con ello poder decir lo indecible, lo que puede motivar a cada momento el acontecimiento del lenguaje. Sin embargo, este anhelo implica –tal como advertiría Nancy– desear acercarse al corazón de las cosas, en donde, para todas, para cada una de ellas, hay una retención absolutamente singular, local, fugaz y tenaz. “Una posición, una disposición, una exposición contra la que

⁴Fragmento de coreografía “The fall dance” Homenaje a Pina Bausch.
<https://www.youtube.com/watch?v=zS8hEj37CrA>

tropieza el pensamiento, contra la que rebota”⁵. Pues uno no puede pensar nada sin pensar esta inapropiable propiedad de la cosa. Esto es: “No hay cosa sin nombre, pero no hay nombre que, al nombrar y por el hecho de nombrar, no se escriba «en» la cosa”⁶ y al mismo tiempo siga siendo ese otro de la cosa que solamente de lejos la muestra. En este sentido es que el lenguaje termina siempre fuera de sí. Se *excribe* en la cosa misma, se instala en los propios excesos de las palabras para acudir a las afecciones que le permitan comprender aquello expresado más no necesariamente significado.

Desde esta perspectiva es que podemos decir; la palabra inevitablemente habla más allá de sí misma, toca en el extremo de su propia imposibilidad, es decir, desde su *no-poder* tocar. Y dentro de este estado liminar, ella se ve acorralada ante una promesa, la de tener “además de nombre, algo que decir”⁷. La palabra, entonces, está dotada de sentido y persistentemente, gracias a éste último, escapa a los límites de la significación. Hablar, así, expresar, más allá del nombre y de la gramática del gesto, es lo que nos permite dotar de sentido al mundo y lo que hace del lenguaje un acto del exceso -y este exceso, tenemos que afirmarlo: ¡nos es necesario!-. Nos es inevitable instalarnos en la palabra para, en cualquier instante, poder desbordarla y en el propio acontecimiento del hablar, a través de los sonidos, de los gestos, de los silencios, poder encontrar lo insólito que nos permita dar sentido a aquello innombrable que, sin embargo, se siente.

Ahora bien, antes de continuar con una problematización acerca del sentido, para poder observar este desbordamiento o, incluso, la imposibilidad ante la cual nos arroja el

⁵ Nancy, Jean-Luc. *El pensamiento finito*. Anthropos: Barcelona, 2002, p. 155.

⁶ *Ibid*, p. 164.

⁷ Milone, Gabriela. “Hablar por hablar. Caza de la lengua, resistencia de la poesía”. *V Coloquio Nacional de Filosofía y I Coloquio Internacional de Filosofía “Ontologías, éticas y políticas contemporáneas. Pensar, crear, resistir”*. Uni Río ed. Universidad Nacional de Río Cuarto Argentina. 2013, p.209.

lenguaje; tendremos que reconocer, en principio, que no podemos acercarnos al *corazón de las cosas* a no ser atravesados por la generalidad del concepto que se erige, sin duda, en virtud de convenciones firmes y de hábitos seculares⁸. Esto es, no podemos perder de vista que es precisamente la generalidad del concepto la que permite que la singularidad de la experiencia sea disuadida para poder coincidir, en alguna medida, con el propio lenguaje. Son los conceptos los que se encargan de territorializar la experiencia, ejercen una función clara a través del lenguaje: distribuyen, dividen, ordenan, proponen incluso lo que es posible o imposible pensar. Delimitan, a través de un a priori político y cultural, el gran tablero de las generalidades que, por medida y comparación, ordenan el mundo según la forma calculable de la *identidad* y de la *diferencia*. Es decir; el lenguaje nombra⁹ y es a partir de esto que se instaura como ley.

Es imprescindible reconocer, por ello, que para que la ley se establezca a partir del propio lenguaje éste tiene, en primer lugar, que darse todo de golpe, es decir, que antes de poder aprehenderlo sistemáticamente desde su estructura lingüística, el lenguaje exige adquirirse de manera *precomprensiva*¹⁰. Dicho de otra forma, aprendemos a manejar básicamente el lenguaje mucho antes de que nos enseñen las reglas de su uso. Incluso, en

⁸ Es por esto que para abordar una reflexión de la acción dancística también tendremos que adentrarnos en una problematización acerca del hábito que configura el movimiento de los cuerpos, respecto a lo cual nos preguntaremos acerca de sus posibilidades de desmantelamiento.

⁹ Y con nombrar no podemos referirnos únicamente a la enunciación lingüística, sino a esta capacidad de constreñir la singularidad de la experiencia en una categorización general que remite a la identidad y que se instaura como hábito en la propia acción del cuerpo, como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, afectivos, gestuales, cogitativos.

¹⁰ Para poder aproximarnos a la forma en como el lenguaje se va constituyendo a partir de su aprendizaje precomprensivo, nos acercaremos al análisis que sobre este proceso realiza Gilles Deleuze. Respecto a esto señala: “para el niño, la primera aproximación al lenguaje consiste sin duda en captarlo como el modelo de lo que ya está ahí, voz familiar que acarrea la tradición, donde el niño ya está incluido bajo la especie de su nombre y donde debe insertarse antes incluso de comprender” (Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*, Paidós: Madrid, 2011, p. 230).

un primer momento, el niño aprende a jugar antes que a hablar, es decir, su primera inserción en el mundo, más que el ejercicio teórico, es el de la acción; desde esta perspectiva lo primero que aprende son los afectos. Aprehende, por decirlo de alguna forma, *la estética del lenguaje*: el vaivén, la intensidad y la recurrencia de las expresiones afectivas con su primer vínculo, la fisonomía de los sonidos que se acercan con una caricia o se apartan con un gesto, lo que poco a poco se irá articulando en la voz. El niño, entonces, siente mucho más de lo que es capaz de decir y en sus respuestas va mucho más lejos de lo que es capaz de definir.

Nos acercamos así al dominio de la *preexistencia* del lenguaje, en la que las variaciones afectivas de una persona, ya sea la voz que ama y tranquiliza, o ataca y gruñe, o la voz que se lamenta al ser herida, que se retira y calla, presenta –como advierte Deleuze– las dimensiones de un lenguaje organizado sin poder hacer comprensivo o consciente su principio de organización¹¹. Es, por ello, la represión de un impulso primario y su consiguiente sublimación, lo que permite la significación del propio lenguaje. Este impulso será, desde la lectura de Deleuze, el de la sexualidad¹²; es decir, aquella profundidad en

¹¹ Es en este sentido que el mismo autor advierte: si el lenguaje se va insertando como ley, es debido a la designación del objeto perdido, es decir, no se sabe en realidad lo que designa, no se sabe a ciencia cierta lo que el lenguaje significa o lo que manifiesta. La ley, por ende, es de la pérdida y la pérdida misma. Ella sólo se conoce por sanción: prohíbe sin saber en realidad lo que está prohibiendo. Resulta claro, sin embargo, que dicha prohibición hace posible la significación del lenguaje, específicamente, por la distancia que dibuja respecto al propio cuerpo. En este sentido dice el mismo autor: “lo que hace posible el lenguaje es lo que separa los sonidos de los cuerpos y los organiza en proposiciones, los libera para la función expresiva” (Deleuze, Gilles, *Op.cit.*, p. 217). En adelante ahondaremos un poco más en esto.

¹² A partir de una lectura particular del psicoanálisis, especialmente, desde Melanie Klein y Freud, Deleuze comprende el proceso de conformación del lenguaje a través de un análisis de las fases de la sexualidad infantil que va dibujando en un trayecto que va de las profundidades del cuerpo a los acontecimientos de superficie del pensamiento. En primer lugar se aproxima a la conformación de las afecciones del cuerpo infantil a través de objetos parciales internos y externos, alimentarios y excremenciales (oral, anal, uretral) que Melanie Klein describe como posición paranoide-esquizoide del niño. Posteriormente se acerca a la configuración de las zonas erógenas que recortan las

donde el deseo de herir o arrancar, devorar o ser devorado, introyectar o expulsar, succionar y ser succionado, se convierten en líneas superficiales del pensamiento que el lenguaje irá articulando. De tal forma que, a partir de la prohibición, la boca va abriéndose no sólo para alimentarse, succionar o supurar excrecencias, sino para llenarse de todas las palabras posibles hasta que, finalmente, el habla se convierte en su vía predilecta de expresión. Así, la sexualidad se irá configurando como una alusión. Pues a partir de la prohibición, no dispondrá de las condiciones necesarias para poder mantenerse en la conciencia, por ende, se desplazará a una profundidad recubierta por una nueva dimensión: la de la simbolización¹³. Sin embargo, tenemos que reiterar: a pesar de este esfuerzo, el lenguaje se encuentra inevitablemente jalonado por el orden primario. Es decir, aun a pesar de que la historia sexual nunca será designada, manifestada o significada, coexistirá con todas las

superficies de los cuerpos, esto es, la sexualidad pregenital que se expresa con el autoerotismo, y cuya característica esencial es que las pulsiones sexuales se liberan de pulsiones de conservación o de alimentación. Hasta finalmente llegar al complejo de Edipo que, tras su resolución, permite organizar las superficies y operar su enlace bajo una imagen proyectada sobre la zona genital. Fase en la que el niño prosigue la constitución de una superficie sobre su propio cuerpo que, por último, a partir del trazado de la castración, constituirá la superficie metafísica del pensamiento con la sublimación y la simbolización. Es a partir de esto que se puede hablar del acontecimiento como aquello que no representa una acción ni una pasión de cuerpo, sino un resultado de la acción y de la pasión. Como el mismo autor señala, solamente ahí morir y matar, castrar y ser castrado, reparar y hacer volver, herir y retirar, devorar y ser devorado, introyectar y proyectar se convierten en acontecimientos puros. Desde esta perspectiva escribe: “Toda la superficie sexual es intermediaria entre la profundidad física y la superficie metafísica. En una dirección, la sexualidad puede hacer que todo recaiga [...] rompa esta superficie [...] y que el pensamiento se derrumbe en su punto de impotencia, en su línea de erosión. Pero, en la otra dirección, la sexualidad puede proyectarlo todo [...] La primera dirección debe ser determinada como la de la psicosis, la segunda como la de la sublimación lograda; y entre ambas la neurosis” (Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido, op.cit.*, p. 261).

¹³ Y respecto a esto advertirá el propio Deleuze, esta historia sexual coexistirá en todas las operaciones del lenguaje –en sus palabras– “como vapor o polvo que atestigua un camino por el que el lenguaje ha pasado, pero contra el que no deja de reaccionar, tratando de borrarlo como si se tratara de recuerdos de la infancia, recuerdos, además, extremadamente embarazosos” (*Ibid*, p. 284). Cuando Deleuze se refiere a la simbolización, habla de la operación por la que el pensamiento, tras la represión sexual y su sublimación, vuelve a cargar con su propia energía todo lo que ocurre, tomando distancia de las pasiones y las acciones de los cuerpos, para proyectarse, en cambio, sobre su superficie como acontecimiento.

operaciones del lenguaje. Por tal motivo la profundidad como impulso sexual siempre amenaza con salir y quebrar las superficies.

Podemos decir, respecto a lo anterior que, si bien, la palabra tiene una correlación íntima con los significados y el concepto, surge bajo una multiplicidad de aquello que aún no ha sido nombrado o significado y que corresponde directamente con los deseos y las afecciones inmersas en el propio cuerpo. Hay en este sentido, bajo una misma palabra, muchas cosas que decir, muchos sentidos que expresar: ya sea con relaciones laterales, entroncamientos y cortes que, definitivamente, no permiten asir completamente el significado de lo dicho. Por ello, podríamos pensar que la vida afectiva de las palabras inmersas en el propio sistema del lenguaje pertenece inevitablemente al acto del malentendido, como advierte Pauhlan: “el lenguaje está hecho de gestos que no se llevan a cabo sin una cierta negligencia”¹⁴. Es por ello, el error, el hecho de que nuestra comprensión acerca de la afección propia del lenguaje lleva siempre consigo un contenido latente, lo que define al lenguaje mismo. Y esto puede mostrarse desde la propia singularidad de los movimientos del cuerpo. Como explica Deleuze:

El cuerpo es capaz de gestos que dan a entender lo contrario de lo que indican. Tales gestos son el equivalente de lo que en el lenguaje se llama *solecismos*. Por ejemplo [...] una misma mano rechaza, pero no puede hacerlo sin ofrecer su palma. Y el juego de los dedos, unos tendidos, otros doblados”¹⁵

¹⁴ Pauhlan. *Les fleurs de tarbes*. Gallimard: Paris, p. 177.

¹⁵ Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*, *Op.cit*, p. 330. Los solecismos se pueden definir como un cambio repentino en la construcción de una frase que produce una o varias inconsistencias sintácticas de la misma. Este tipo de errores en las construcciones gramaticales del lenguaje suceden de manera cotidiana y lo hacen, la mayor de las veces, de manera inconsciente. Sin embargo, estas alteraciones repentinas también puede ser parte determinante del movimiento creativo y productivo del propio lenguaje que puede ser usado, incluso, como movimiento retórico.

Respecto a esto se preguntará el mismo autor: ¿cuál es la cualidad que muestra la expresión de las manos, su gesto ambiguo o en suspenso? Y dirá: “es la encarnación de una potencia que también es interior al lenguaje: el dilema, la disyunción, el silogismo disyuntivo”¹⁶. Es, entonces, esta capacidad de transformación que excede la propia lógica del lenguaje y sus estructuras de significación, la que se muestra como inherente a la acción expresiva del cuerpo, y que, como vimos anteriormente, está ya dibujada en nuestra primera aprehensión *prereflexiva* del lenguaje, es decir, en nuestra forma afectiva de aprenderlo. Pues ¿qué manera más significativa de comunicarnos de manera primaria con el otro sino es a partir de la afección del cuerpo? Por tal motivo dirá el mismo autor, “El cuerpo es lenguaje porque es esencialmente flexión [...] [y a su vez] Si el lenguaje *imita* a los cuerpos, no lo hace mediante la onomatopeya, sino mediante la flexión”¹⁷. Pero qué es la flexión sino la transformación de la propia lengua, ya sea con sus pliegues o paradojas. A través de lo cual, con la propia alteración de las palabras, el lenguaje intenta alcanzar, sin alcanzar, la singularidad de la experiencia. Es en esa plasticidad de su morfología, ya sea con alargamientos o plegamientos, que se esfuerza por añadir a sus significados una serie de particularidades que nos permitan desmenuzar, hasta cierto punto, nuestra percepción del mundo, poder observar así el número, el género, o una temporalidad específica, el pasado, el presente, el no tiempo, el silencio, lo absurdo. Y este movimiento puede ser tan

¹⁶ *Ibidem*. El dilema y la disyunción para Deleuze tienen que ver con una instancia paradójica; esto es, con un punto aleatorio que puede recorrer series divergentes sin negar una o la otra, permite en cambio afirmarlas a ambas, hacerlas resonar por su distancia y en su distancia. Es decir, para Deleuze, la divergencia deja de ser un principio de exclusión y la disyunción de ser un medio de separación. Para tomar en cambio un carácter afirmativo que desborda cualquier contradicción. Esto implica que existe una posibilidad expresiva que excede la estructura lógica de la no contradicción y, por ende, los límites identitarios del significado y del concepto. Para poder reflexionar sobre esta Deleuze propone el problema del sentido, tema que trataremos en el siguiente apartado.

¹⁷ *Ibid*, p. 331. Nos referimos a la flexión como a la alteración que presentan las palabras a través de los morfemas para expresar distintas funciones dentro de una oración (género, número, tiempo).

profundo que las palabras pueden transformarse y complejizarse al grado de volverse incluso incomprensibles¹⁸. Es entonces esta capacidad de mutación inherente al lenguaje que, si bien, puede equipararse a la flexión del cuerpo, también puede hacerlo respecto a su distensión, torsión o extensión, o en sí, a una cascada y detenciones del juego del movimiento, a través del cual el propio lenguaje intenta explicar a partir de una serie de *accidentes* gramaticales su mundo. En este sentido dice Deleuze: “podemos pensar que si los gestos hablan es, en primer lugar, porque las palabras imitan a los gestos”¹⁹. Es precisamente con este juego y exceso del lenguaje, montándose justamente en sus bordes y sus quebrantamientos en los que la danza puede encontrar un espacio de exploración y experimentación con los ritmos y el movimiento del cuerpo, incluso, hasta llegar al desbordamiento. En adelante podremos ir adentrándonos a este fenómeno.

¹⁸ Y queda claro que, con la flexión, únicamente estamos hablando de la alteración gramatical de las palabras y no ya de su derivación o composición que, morfológica y sintácticamente, llegan a crear o transfigurar el sentido mismo de las palabras y que complejizan aún mucho más la propia transformación de la lengua.

¹⁹ *Ibid*, p. 332. Miraremos a los gestos como un ámbito de relación entre los cuerpos a partir del movimiento –un cuerpo muchos cuerpos– en el que se construyen vínculos a partir de la sensomotricidad y la afección. Claro está, siempre tocados por los sistemas y los bordes del lenguaje.

I.II. El sentido

Es verdad que el lenguaje termina siempre fuera de sí.

En todo uso y de todo uso de lengua se levanta la ausencia de toda lengua,

Ella muestra, pero escribiéndose ahí.

Jean-Luc nancy

Discutir acerca del problema del sentido desde la propuesta de Gilles Deleuze implica reflexionar en torno a los límites de lo pensado y lo expresado y, más aún, respecto a la importancia que cobra lo pensado o lo expresado precisamente por el sentido que es capaz de producir. El sentido, desde la propuesta de Deleuze, emerge como eso que nos afecta, como aquello que nos está pasando. Es creado por los cuerpos y, no obstante, no corresponde a los cuerpos, pues ellos, tal como pensarían los estoicos, son causas, unos en relación con los otros; pero sus efectos son incontrolables, no les pertenecen. El sentido, desde esta perspectiva, aparece como un acontecimiento, es decir, como ese resultado de las acciones y de las pasiones en los cuerpos, como un efecto, dirá el propio autor,

perfecta y bellamente producido por los cuerpos que se entrecocan, se mezclan o se separan; pero este efecto no pertenece nunca al orden de los cuerpos: impalpable, inaccesible [...] Las armas que desgarran los cuerpos forman sin cesar el combate corporal. La física concierne a las causas, pero los acontecimientos, que son sus efectos, ya no le pertenecen”²⁰.

²⁰Foucault, Michel / Deleuze, Gilles. *TheatrumPhilosophicum*. Anagrama: París, 1970, p. 17.

Dotar de sentido al mundo concierne al ámbito de lo afectivo o al efecto que se dibuja inevitablemente en el desbordamiento de sus propias causas. Compete a ese fenómeno que se desata en las acciones de los cuerpos en donde una parte se ha cumplido profundamente en un estado de cosas mientras la otra es irreductible a todo cumplimiento. Extraer esa parte inagotable y fulgurante que desborda la propia actualización de la acción –“el acabamiento nunca el mismo acabado”²¹–, es lo que caracteriza la creación constante del sentido.

Éste aparece, entonces, –desde la perspectiva de Deleuze– tan sólo como un efecto de superficie de los cuerpos. Como una expresión que insiste a través del lenguaje, pero que no corresponde al lenguaje. Pues, tal como él mismo advierte: “es seguro que toda designación supone el sentido, y que hay que instalarse *de golpe* en el sentido para operar cualquier designación”²². Esto implica una persistencia en el lenguaje en la que *lo expresado* se presenta como el sentido mismo, pero lo expresado no se parece en nada a la expresión, a pesar de que no puede existir fuera de ella. El sentido, de esta forma, aparece como lo incontrolable de la propia expresión. Ocurre justamente en las fronteras entre las expresiones y las proposiciones del lenguaje. Por ello, afirmará Deleuze: “no puede decirse que el sentido existe, sino solamente que insiste o subsiste”²³; está presupuesto desde el momento en que empezamos a hablar. Uno se instala de golpe en él a condición de que nunca podamos decir en realidad el sentido de lo que decimos. Y esto es lo que dibuja, en

²¹Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós: Buenos Aires, 1983, p. 157.

²²Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido. Op.cit.*, p. 45.

²³*Ibid.*, p 49.

sus palabras: “la mayor impotencia de aquel que habla y la más alta impotencia del lenguaje”²⁴.

Así, no poder dar cuenta de las cosas tal y como son, es lo que impregna las superficies de toda expresión humana. De esta forma, el preguntarnos por las condiciones de los límites inmersos en la palabra, siempre acompañados por una inherente capacidad expresiva –ese efecto fulgurante de los cuerpos que va en su trayecto desbordando sus propias causas–; nos hace preguntarnos por *las paradojas del lenguaje* en las que se muestra la insistencia del sentido como aquello oculto y sin embargo manifiesto. Es precisamente la paradoja la que evidencia que los esfuerzos lógicos que toda significación realiza para garantizar ciertas condiciones de verdad, en realidad, permiten dejar de lado, no en sí la falsedad, sino aquello que puede no ser ni verdadero ni falso, y más aún, que puede ir en los dos sentidos a la vez; nos referimos con ello a lo absurdo²⁵. Y esto es algo que podemos ver –como advertimos en el apartado anterior– en la propia transición de la acción del cuerpo, como escribe Deleuze: el cuerpo es capaz de gestos que dan a entender lo contrario de lo que indican; una misma mano rechaza, pero no puede hacerlo sin ofrecer su

²⁴ *Ibid.*, p. 57.

²⁵ Respecto a esto Deleuze pone énfasis en la idea de distancia positiva en donde no se identifican los contrarios, sino se afirma toda la distancia entre ellos como aquella que permite remitir uno a otro. En sus palabras: “No es la diferencia la que debe ir hasta la contradicción, como cree Hegel por su deseo de acoger lo negativo; es la contradicción la que debe rebelar la naturaleza de su diferencia según la distancia que le corresponde” (Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, *Op.cit.*, p. 208). Ahora bien, tenemos que aclarar que esto no quiere decir que la paradoja, en la afirmación de la diferencia, a pesar de no coincidir con el significado, sea una expresión o un término desprovisto de sentido. Al contrario, en ella prolifera la producción múltiple del sentido. Es decir, la paradoja al evidenciar los dilemas del significado, revela el acontecer del sentido. Es por esto que Deleuze escribe: “Habría que ser demasiado simple para creer que el pensamiento es un acto simple, claro así mismo, que no pone en juego todas las potencias del inconsciente, y del sinsentido del inconsciente”²⁵. De igual forma no podemos reducir al *sinsentido* simplemente como el elemento contradictorio del sentido, pues a pesar de que éste carece de todo sentido particular, su cualidad es la de *ser un sentido generador de múltiples sentidos*. Dicho de otra forma, *es el propio sinsentido el que permite descubrir que en el pensamiento y en su expresión no se puede instalar un sentido unívoco*.

palma. Y el juego de los dedos, unos tendidos, otros doblados. O por ejemplo; ante una pregunta podemos responder, sin darnos cuenta, asintiendo con la cabeza mientras negamos con las palabras, como estos, muchos otros ejemplos. Esto es, son precisamente las paradojas del lenguaje las que exponen a la identidad unívoca del concepto ante la incertidumbre y a sus posibles desbordamientos.

Es, entonces, esta condición paradójica inmersa en la producción del sentido la que nos permite observar que siempre hay una proliferación múltiple del sentido, siempre hay un exceso. La paradoja descubre lo expresado pero en los dos sentidos a la vez, y con ello, el devenir-loco imprevisible: *el sinsentido de la identidad perdida*. Y los dos sentidos a la vez no pueden sino implicar, por un lado, a lo expresado instalado en el cuerpo y, por otro, a la designación de las proposiciones del lenguaje. El sentido se constituye, desde esta perspectiva, como la membrana que asegura la resonancia entre ambos.

Es decir, el sentido no es ni cuerpo, ni palabra, sino la piel entre ambos. Es –como hemos dicho– lo expresado, justo lo que aparece velado en el lenguaje o en la expresión misma; emerge por lo tanto –en palabras de Deleuze– “como la propiedad metafísica adquirida por los sonidos de tener un sentido y, secundariamente, de significar, manifestar y designar, en lugar de pertenecer a los cuerpos como cualidades físicas”²⁶. Y esto sucede porque, como sabemos, para que el lenguaje se configure tiene que hacer, en principio, que sus sonidos no se confundan con las cualidades sonoras de las cosas, esto es, con el ruido de los cuerpos. De tal forma que la voz que tranquiliza o gruñe –como mencionamos en el apartado anterior– encuentre, tras su simbolización, los elementos necesarios para finalmente fundar las designaciones, manifestaciones y significaciones del propio lenguaje. En este sentido es que Deleuze afirma: “Siempre es una boca la que habla; pero el sonido

²⁶ *Ibid*, p. 201.

ha dejado de ser de un cuerpo que come, pura oralidad, para convertirse en la manifestación de un sujeto que expresa”²⁷. Habría entonces en la transición al lenguaje una distinción entre *bucalidad* y *oralidad*, en donde la boca adquiere la cualidad no sólo de comer, excretar, producir ruidos y sonidos, sino de hablar. De tal forma que –como expondría igualmente Nancy– la boca que en algún momento se cerraba sobre el seno se va desprendiendo, interrumpe el contacto para *hablar-pensar*, para crear así una nueva superficie, una nueva espacialidad: la del acontecimiento. En sus palabras:

el niño (no diré el sujeto) freudiano no se inicia en un estadio oral. Se abre al principio en una boca, la boca abierta de un grito, pero también la boca cerrada sobre un seno al que lo enlaza una identificación más antigua que cualquier identificación con una figura, la boca entreabierta, desprendiéndose del seno, de una primera sonrisa, de una primera mímica cuyo futuro es el pensamiento²⁸.

Y esta boca no puede sino conformarse como abertura hacia el *otro*; la boca entreabierta comienza a desprenderse del seno para responder, de pronto, al movimiento de los labios; pero como advierte Derridá, “los labios del otro, los de la madre en el nacimiento, luego los míos, por así decirlo”²⁹. Los míos que ahora se mueven al hablar, y este mismo gesto, este espaciamento es el que nos permite *tocarnos*, tocar al otro en sus límites a partir del gesto y la palabra. De tal forma que es la frontera entre el *comer* y el *hablar* para Deleuze, o el *tocar* que emerge de los límites entre la *bucalidad* y la *oralidad* para Nancy, lo que marcará el sentido del lenguaje.

Es, así, en esta frontera que separa a los cuerpos de las proposiciones y que a su vez permite una resonancia entre ambos, en donde el lenguaje cobra sentido. Pero habría que

²⁷ *Ibid*, p. 217.

²⁸ Nancy, en Jaques Derridá, *El tocar. Jean-Luc Nancy*. Amorrortu ed: Buenos Aires. 2011, p. 56.

²⁹ Derridá, Jaques. *El tocar. Jean-Luc Nancy*. Amorrortu ed: Buenos Aires. 2011, p. 54.

aclarar que el contorno que se despliega a través de la superficie no es una separación, sino un elemento de articulación, como advierte Deleuze, dado que el sentido se presenta a la vez como lo que le sucede a los cuerpos y lo que insiste en las proposiciones. Parecería, entonces, que en esta constitución de la superficie la palabra se presenta como aquello que más se aleja del cuerpo y de sus impulsos primarios, mientras que el propio sentido se dibuja como el límite que cobija a ambos, precisamente como aquello expresado que permite hacer *sensible a la palabra* mientras *dota de expresión al cuerpo*. Sin este rasgo limítrofe, dirá Deleuze, estaríamos pensando en un lenguaje meramente representativo que se configuraría como una relación extrínseca de semejanza o similitud con las cosas. Pero, en realidad –advertirá el autor– la palabra, “su carácter interno, gracias al cual es extrínsecamente «distinta», «adecuada» o «comprensiva», surge del modo como comprende, como envuelve una expresión, aunque no pueda representarla”³⁰. Es decir, el sentido nunca es objeto de representación posible. Sin embargo, la representación necesita ineludiblemente beber de lo expresado para poder ser comprensiva, para poder acercarse, de alguna forma, a las cosas allí en donde están. Desde esta mirada, lo expresado se presenta como aquello sin lo cual la representación estaría privada de vida y de sentido: de cuerpo; ya que “su uso reside en la relación de la representación con algo extra-representativo, entidad no representada y solamente expresada”³¹. En esta medida, cuando la representación no logra efectuarse en un cuerpo –en palabras de Deleuze– queda solamente como letra muerta frente a lo representado, estúpida en el seno de la representatividad. Por ende, resulta indispensable cuestionarnos: si bien, a pesar de que el sentido se define como efecto de superficie, precisamente debido a su alejamiento de las

³⁰Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. *Op. cit.*, p. 179.

³¹*Ibid*, p. 180.

profundidades del cuerpo; ¿cómo podría ser captada y querida su expresión sin que se la remita a la causa corporal de donde resulta?

Podríamos señalar, respecto a esto, que si el sentido es un efecto, lo es debido a que se instala, literalmente, en la piel de los cuerpos, es decir, es un efecto de superficie: «efecto óptico», «efecto sonoro», «efecto del movimiento», «efecto del lenguaje». En suma, el sentido, inevitablemente, quiere la encarnación, desea la efectuación del acontecimiento en un estado de cosas: en su propio cuerpo. La búsqueda del sentido, su deseo, es *corporalizar* el efecto incorporeal, puesto que el efecto hereda la causa. Por eso podríamos seguir cuestionando: ¿cómo podría edificarse el sentido si no estuviera produciéndose ya por y en la profundidad de las causas corporales?

Sin el cuerpo, la palabra aparece tan sólo como un cúmulo de letras muertas, ya que ella cobra vida únicamente hasta que –por decirlo de alguna forma– el hígado, el cerebro, el corazón, los intestinos han efectuado sus sonidos y sus diversas intensidades. Esto es, para que el sentido que navega en las superficies del lenguaje sea efectuado implica que éste se encarne, que afecte un estado de cosas, un estado de cuerpos. Por ello, Deleuze advertiría: “sólo se capta la verdad eterna del acontecimiento si el acontecimiento se inscribe también en la carne”³². Volvemos a decir, entonces, la búsqueda del sentido, su deseo, es *corporalizar* los efectos de superficie producidos por y en los límites del propio lenguaje.

Es decir, si la palabra puede tomar sentido es porque ella sucumbe ante el cuerpo, se encuentra siempre acercándose a él y, en el mismo acto, no puede sino alejarse. Es en esta experiencia de *entre* el contacto y el no contacto, en la que se produce el sentido y en el que ella cobra un peso. Esto es, en su acontecer, las palabras pesan como pesan los cuerpos. Por ello, podemos afirmar, toda palabra *toca*, *afecta*, y lo hace en el umbral del sentido que

³² *Ibid*, p. 196.

desborda los contornos de toda significación. Así, lo expresado roza, penetra o susurra a los cuerpos, transformándolos con cada acercamiento y en cada *con-tacto*³³.

³³ Respecto al problema del tocar haremos una breve pausa para ahondar un poco en su reflexión, lo que nos llevará igualmente en torno a la noción del *otro*, ya que ambos serán temas recurrentes a lo largo de la tesis. Preguntémosnos entonces: ¿Acaso el cuerpo toca todo?; las palabras que ahora leemos, los *otros* a los que miramos, la textura de la silla que nos sostiene, o ¿acaso toca en el límite del tocar? pues lo hace justo como la afección, aquello que nos atraviesa, a veces, sin siquiera rozarnos. Entonces ¿cómo toca el cuerpo?, ¿acaso dos miradas se tocan como tocan los dedos o las manos? (o como escribe Derridá: “en el momento de tocar tus ojos con los míos, como labios” (Derridá, Jacques. *El tocar. Op.cit. p. 22*). Es decir, tocarnos implica ya realizar algo que excede el propio acto del tocar: un *con-tacto*, un *quiasmo*, un *pliegue*. Y, desde esta perspectiva, la experiencia propia del tocar ya es en sí misma una coincidencia siempre rebasada; ya sea pasada o futura, ya sea imaginada o soñada; hay en ella algo de intocable. Algo así como un “buen error”. Esto quiere decir que cuando encontramos el mundo bajo nuestras manos o ante nuestros oídos o nuestros ojos, lo que hallamos es, en realidad, algo más que un objeto; sí una incidencia pero siempre desbordada. Es precisamente esta distancia paradójica la que dota de sentido a nuestro mundo, este incesante acercamiento-alejamiento que nos hace impregnarnos del otro y de nosotros mismos. El tocar se presenta así como un acto del exceso y toma su valor debido al inmenso contenido latente que conlleva, de pasado, de futuro y de otros lugares que anuncia y oculta. De tal forma que, como se dijo anteriormente, el *con-tacto* lleva consigo, inevitablemente, un *algo* de intocable; tal como lo visible lleva en sí mismo *algo* de invisible. En este sentido es que decimos: el pasado puede ser visto, el futuro podrá serlo, incluso, desde el presente; pero, en general, algo visto por varios no es de la misma forma visto por mí que por los otros. ¿Qué es lo que vemos entonces?, ¿qué es lo que tocamos?, ¿qué lo que sentimos? Acaso no es un olor impregnado de un recuerdo; una textura impregnada de un deseo o, más aún, una mirada que nos toma y que puede cuestionarnos por completo. Existe, por decirlo de alguna manera, una palpitación táctil en toda experiencia vivida, un palpar con la mirada o incluso con el oído, un presente impregnado de pasado, de futuro, de otredad; un sentir en el que, más que un acercamiento, se produce un atravesamiento –cruzar y dejarse cruzar por lo otro–; esto es, acercamos sutil o abismalmente, aún, sin siquiera palpamos. Pues es precisamente el *otro* el que nos permite tocar, percibir de cierto modo nuestro mundo; es incluso el *otro*, su sola posibilidad de advenimiento el que nos permite hacer visible el universo de objetos situados, aún, al margen de nuestra visión. Por tal motivo, dirá Deleuze, el otro ya da una cierta realidad a los posibles que envuelve justamente expresándolos: “Un rostro espantado es la expresión de un espantoso mundo posible, o de algo espantoso en el mundo, que yo no veo todavía. Comprendemos que lo posible no es aquí una categoría abstracta que designa algo que no existe: el mundo posible expresado existe perfectamente, pero no existe (actualmente) fuera de lo que expresa. El rostro aterrado no se parece a la cosa aterradora; implica, la envuelve como otra cosa, en una especie de torsión que pone lo expresado en lo expresante” (Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido. Op.cit. p. 355*). El otro, entonces, dota en mí la categoría de lo posible, incluso, de aquello que se encuentra al margen de mi percepción. En este sentido el otro no es ni un objeto ni un sujeto del campo de mi percepción –en palabras de Deleuze– “es, en primer lugar, una estructura del campo perceptivo sin la cual este campo, en su conjunto, no funcionaría como lo hace” (*Ibid. p. 354*). El *otro* puebla el mundo de posibilidades “inscribe la posibilidad de un mundo aterrador aun cuando yo no estoy aterrado, o bien, al contrario, la posibilidad de un mundo tranquilizador cuando yo estoy realmente aterrado por el mundo; envuelve bajo otros aspectos al propio mundo que se desarrolla delante de mí; constituye en el mundo tantas o cuantas burbujas que contiene en otros mundos posibles” (*Ibid. p. 357*). Ahora bien, ¿acaso estos mundos

I.III El sentir

En el corazón de las cosas no hay lenguaje

Jean-luc Nancy

¿Qué sucede, entonces, con esta parte sensible inherente a nuestra acción y nuestra construcción del mundo que, tal como diría Nietzsche, deja a la luz ese residuo irresoluble que también nos constituye, esas fuerzas sensibles que ya no son colmadas dentro de los límites del mundo conceptual? Estamos hablando, finalmente, del sentir³⁴. Como aquella experiencia que nos sitúa en aquello que está pasando, que nos está pasando, y que, sin embargo, aún no cobra una clara concepción dentro de nuestro mundo habitual. Esto es que, a nuestro pesar, no podemos hacerla coincidir con la significación, y se presenta tan sólo como un afecto impersonal, como una multiplicidad de centros de gravedad que dan existencia a aquello que no puede sino efectuarse en el propio cuerpo. Es decir, esta experiencia se constituye a partir de una carencia; la de poder referirse a un objeto determinado y claro, ya que éste no se forma sino hasta más tarde. En otras palabras, el sentir no se dice respecto a un *Yo*, tan sólo se manifiesta como un cúmulo de singularidades; puras intensidades: puntos sensibles de crisis, retroceso, ebullición, nudos, sensaciones simples. Expresiones mínimas del gesto creador: un tic, un temblor, un abrazo,

posibles no son tocados por nosotros? Tal como el mundo actual es tocado por los mundos posibles que nos muestra el *otro*. Pues bien, hemos hablado de una estructura *a priori* de la otredad que nos permite tocar el mundo, dotarle de sentido, desde una perspectiva particular. No obstante, más adelante, tendremos que hablar también de la afección, del tocar como acontecimiento efectivo y singular del *otro*.

³⁴ Para poder hablar de esta noción, siguiendo el hilo de nuestros apartados anteriores, continuaremos retomando la propuesta que, sobre este tema, realiza Gilles Deleuze.

el cuerpo a cuerpo... un tartamudeo, tan sólo micromovimientos. Podríamos pensarlo entonces como ese espacio sin-fondo dionisiaco del que hablaba Nietzsche y que se dibuja, para Deleuze, como una máquina de producir sentido, como una fuente de emanación de aquello expresado y velado aún por el propio lenguaje. Y esto sucede en el momento en el que sólo es posible afirmar que *hay algo* que se siente, sin saber por qué o qué es claramente. Tan sólo se siente. *Algo* tiene lugar en la experiencia y este es un *algo* aún difícil de significar.

Este es el instante en que *co-incidimos* unos cuerpos con otros cuerpos indudablemente en ese lugar de indeterminación que es la *afección*. Pues es precisamente en ese espacio en el que, en el *con-tacto* con el *otro*, es posible devenir en esa zona anterior a la diferenciación *entre* uno y otro³⁵. Dicho de otra forma, afectar implica devenir,

³⁵ Anteriormente habíamos hablado de una estructura *a priori* de la otredad, de ese otro que ya está inmerso en nosotros, ese otro temporal, como afección pasada que puede, de un momento a otro, poblar el presente y el futuro, y que nos permite tocar el mundo, dotarle de sentido, desde una perspectiva particular. No obstante, en este momento, tendremos que hablar también de la afección presente como acontecimiento efectivo de lo *otro*, otras sensaciones, otros cuerpos. Con esto queremos decir que existe también una incidencia singular en nuestra experiencia. Llamémosla, una presencia efímera en donde somos cada vez y a cada instante, tocados y tocantes. El acto del tocar conllevaría, desde esta mirada, una nueva posibilidad de sentido singular; pero que –como defendería Nancy– se compromete, se garantiza, “se promete cada vez, a cada momento, no detrás ni delante sino aquí mismo, en el lugar de la exposición de una singularidad” (*Ibid*, p.82). Sin embargo, en esta experiencia el cuerpo, en su *estar ahí*, desafiaría las posibilidades de toda palabra o, más bien, haría patente su peso, justamente como aquello que se tensa entre lo nombrable y lo innombrable de la propia experiencia. Es por esto que responder a la pregunta: ¿qué se siente?, ¿qué se piensa?; se vuelve, en ese momento, un espacio para lo incomprensible o para el silencio. No obstante, es posible afirmar que *algo* sucede; *algo* puede tener lugar, y esto constituye un asunto de *pre-nominación*, precisamente, como una pregunta sin respuesta o –como se mencionó en el primer apartado de este preámbulo– como un problema del nombre que al nombrar se *excribe* en la cosa misma. Sin embargo, queda claro que esto no quiere decir que hay que oponer a la razón una irracionalidad, sino que –tal como advierte Nancy– “es en la razón y a partir de ella que hace falta que las cosas vengan a ejercer su peso sobre ella” (*Ibid*. p. 169). Ejercer el peso en el límite del pensamiento, tocar, sentir en el límite de lo intocable es, por tanto, el eje de la creación y de la transformación del sentido. Esto es, en su singularidad, el sentido no puede sino afirmar su presencia, un *ahí* de la experiencia, en donde las cosas vienen a ejercer su propia densidad sobre el cuerpo. En donde tal color, tal textura, tal sonido, tal palabra, incluso, tal recuerdo; como cualquier descarga sensible que puedan producirnos otros cuerpos, o la otredad inmersa en nuestro propio cuerpo, crea ya un modo de afectarnos. Y moverse en el límite implica exponerse ante una

exponerse ante el *con-tacto entre-dos* o más cuerpos en ese espacio-tiempo que se encuentra en constante creación e innovación, pues con cada encuentro hay una nueva constitución de nuestro espacio, de nuestro tiempo, de nuestro cuerpo siempre abierto a la multiplicidad de fuerzas que lo conforman. La afección surge, en este sentido –y tal como señalaría Deleuze–, justamente en ese centro de indeterminación “entre una percepción en ciertos sentidos perturbadora y una acción vacilante”³⁶. Se forma en esa zona de vaguedad e indiscernibilidad que se dibuja *entre* los cuerpos, en donde, con cada aproximación, emerge una fuerza de existir mayor o menor que antes. Por ello, aún en movimientos minúsculos, ya sea en el resistir o tensarse de nuestra piel contra el tejido de nuestra propia ropa, en el ceder o contraer nuestro peso ante la gravedad, o en el padecer o actuar de nuestra mirada ante cualquier impulso, se encuentra ya el trayecto afectivo. Podríamos decir, a partir de esto, que nuestra vida está inmersa en un mundo plagado de cuerpos y de sensaciones – como escribiría en su última obra Merleau-Ponty–, en una *pregnancia perpetua*, en un espacio y un tiempo de proliferación, en el cual se despliegan una “promiscuidad de rostros, palabras, acciones [...] diferencias, oscilaciones extremas de un mismo algo”³⁷. Digámoslo de esta forma, siguiendo a Deleuze: “no se está en el mundo, se deviene con el mundo [...] *Se deviene universo*”³⁸. Es decir, el mundo acontece en el cuerpo y el cuerpo acontece en el

vulnerabilidad inminente: la de ser tocados. Es decir, en algún momento, ineludiblemente, seremos excedidos: movidos. Y es por ello que Derridá expresa, tocar es “modificar, cambiar, desplazar, poner en cuestión [...] se trata siempre de una puesta en movimiento, de una experiencia cinética” (Derrida, Jacques. *Op.cit.* p. 50). Finalmente, podemos decir: el cuerpo toca todo y siempre es tocado, atravesado o desbordado por el exceso propio del sentido. Es danza, movimiento vital; es transformación, relación y afección del todo, nunca una simple traslación superficial.

³⁶Deleuze Gilles y Félix Guatari. *La imagen-movimiento. Op.cit.*, p. 100.

³⁷ Merleau-Ponty Maurice. *Lo visible y o invisible. Seguido de notas de trabajo*. Seis Barral ed: Barcelona. 1966, p. 111

³⁸ Deleuze Gilles y Félix Guatari. *¿Qué es la Filosofía? Op.cit.* p. 171. Las cursivas son mías.

mundo siempre como una fuerza de existir en constante cambio, como un incesante movimiento entre afecto y afecto; como un modo de existir siempre en transición.

Y si intentamos hablar desde este movimiento afectivo no podríamos enunciar del *cuerpo* más que un decir de pliegues, rasguños, heridas o espasmos. Decir cuerpo sería, entonces, un balbucear a través del contacto con lo otro; un *sentirse* atravesado por ese ritmo afectivo que también nos constituye y que deja a la luz una parte irresoluble de nuestra experiencia. Y cuando esto acontece los cuerpos pueden recaer en su profundidad, aquella en la que las mismas palabras no son ya sino afecciones –zona en la que el sujeto deviene espacio de indiscernibilidad entre la bestia y el hombre– pues la carne –dirá Deleuze– crea la duda, ella está demasiado cerca del caos. El sentir, así, aparece como “el orden primario que gruñe bajo la organización secundaria del sentido”³⁹. Con él, todo ocurre, actúa, padece por debajo del sentido, lejos de la superficie (emerge como un signo aún pero que se confunde con una acción o una pasión del cuerpo: *lenguaje-afecto*). En este instante, pensaríamos retomando a Nietzsche, es en el que Apolo puede participar de los juegos de Dionisos. Precisamente cuando el responder a la pregunta: ¿Qué se siente, cómo es que nos afecta el contacto con lo *otro*, el contacto con el mundo?, se convierte en algo que sólo se puede expresar de manera incompleta y fragmentaria: en un gesto, en un roce, en un guiño, en un sonido, en un movimiento incomprensible que puede transmitir, de pronto, aquello que no puede abarcar el lenguaje habitual, aquello que no puede ser colmado en los límites de la palabra y que, sin embargo, responde a una peculiaridad muy humana: la capacidad de crear.

Y crear implica, aún a pesar del lenguaje y de sus límites, dejarse atravesar por sensaciones alternas y poder producir con ellas nuevas cartografías del sentir y del sentido.

³⁹ Deleuze Gilles. *Lógica del sentido*. *Op.cit*, pp. 160-161.

Abrirse al encuentro con lo otro –otros cuerpos, otras sensaciones, otros paisajes, otros deseos-. Moverse, sumergirse en un cuerpo *re-haciéndose y des-haciéndose a sí mismo*, tal como lo hace una *danza de la existencia*; esto es, formas rítmicas de entregarse o de retraerse, de deslizarse o abismarse en la alteridad del mundo, siempre tras un movimiento desde y hacia lo otro, insaciablemente en un ir más allá de sí mismo—. Ya que la creación de nuevos sentidos no puede darse sino, tal como propuso Suely Rolnik, dejándose afectar por “aquellas fuerzas de la alteridad del mundo, como presencias vivas en el cuerpo, que piden paso y que llevan a la quiebra a las formas de existencia vigentes”⁴⁰. Es decir, como advierte Deleuze, crear es “descubrir al otro como campo de fuerzas de un mundo distinto al propio, fuerzas que afectan [nuestra] [...] subjetividad y frente a las cuales ésta puede desear correr el riesgo de exponerse”⁴¹. Desde esta perspectiva, la creación aparece como un acontecimiento del encuentro, del abrirse a lo extraño e inconmesurable de la propia existencia.

Esto implicaría, más aún hoy en día, cuando cada vez es más fuerte el consumo y la reproducción compulsiva de patrones de sentir y de significar la vida, y cada vez es más difícil abrirse a nuevos bloques de sensaciones que movilicen nuestra capacidad de transformación de los sentidos dominantes para poder producir nuevos sentidos –tal como advierte Suely Rolnik–, recuperar nuestra fuerza afectiva y, con ello, movilizar en nosotros la vida en cuanto potencia de acción y de creación. Lo que conlleva, necesariamente, el no huir de esos encuentros con la otredad del mundo, aquellos lugares incómodos en donde los signos habituales pierden sentido. En cambio, poder naufragar en aquello que se siente aunque aún no cobre una clara significación del mundo. Pues es justo en el acontecimiento

⁴⁰Rolnik, Suely. *El ocaso de la víctima. La creación se libra del rufián y se encuentra con la diferencia*. Conferencia. <http://arteleku.net/4.1/zehar/51/Rolnik.pdf>

⁴¹Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*. *Op.cit.* p. 196.

del *sentir* que lo habitual, lo significado, se encuentra en riesgo, frágil ante su propia afectividad, y es precisamente en este espacio en el que es posible crear nuevos sentidos de lo vivido.

Ir del sentido al sentir, esto es, presenciar el momento del desbordamiento del lenguaje, evidenciar entonces el instante del titubeo del sentido común⁴² y poder presenciar la caída en donde la palabra se rinde, aún por momentos, ante el cuerpo, para mostrar así la polivocidad de sentido inherente a lo expresado y su desequilibrio inevitable respecto a lo significado. Es lo que posibilita producir nuevos sentidos de lo vivido. Asistir a este movimiento vertiginoso en el que se regresa, como dijimos anteriormente, al caos fértil de la carne y de la tierra, es lo que posibilita *poner en duda* y movilizar los sentidos normados. No obstante, como escribe Deleuze, es preciso que, por el mismo movimiento mediante el cual el lenguaje cae desde lo alto, y luego se hunde, seamos devueltos a la superficie, es decir: “debemos doblar cada vez esta efectuación dolorosa con una contra-efectuación que la limite, la interprete, la transfigure”⁴³. Realizar un doblar, es decir, hundirse y después subir a la superficie, es efectuarse en un cuerpo y contra-efectuarse aún en los límites del lenguaje; esto es, dotar de sentido a aquel sentir. De tal modo que el sentido en la superficie se distribuya en los dos lados a la vez, como lo expresado que subsiste en las proposiciones y como acontecimiento que sobreviene al estado de las cosas. Este plegamiento nos permite presenciar ya no sólo una *afección*, sino un *efecto*: efecto de superficie, efecto sonoro,

⁴² Es importante distinguir entre sentido común o sentido normado y *sentido* desde la perspectiva en el que lo estamos tratando en este trabajo. El sentido común garantiza la identidad del sujeto y la permanencia de un saber del mundo. Esto es, remite al buen sentido como sentido único respecto a una identidad fija. Sin embargo, el *sentido* desde la perspectiva en que lo abordamos en esta investigación, es productivo y se presenta como un efecto de superficie que acontece en los límites del lenguaje y del cuerpo, y tiene como principio, cuestionar los saberes y sus significados normados.

⁴³ *Ibid*, p. 196.

efecto óptico, efecto de posición, efecto del lenguaje. Así, tal como Nietzsche hubiera deseado: habría que “hollar la tierra, acariciarla, bailar y devolver a la superficie lo que quedaba de los monstruos del fondo y de las figuras del cielo”⁴⁴.

Podríamos decir, entonces, que dejarse tocar y devenir, así, a cada momento en una nueva afección sentida puede hacernos mirar una parte insospechada de la vida y, tal vez, situarnos en ese lugar de incertidumbre en el que los sentidos habituales del mundo se hacen difusos para dejar un espacio abierto para la producción de algo nuevo. *Ir del sentido al sentir y del sentir al sentido*, regresar una y otra vez a la palabra para en algún momento de nuevo desbordarla, es el movimiento que nos posibilita dotar de nuevos sentidos a la vida. Exponerse a esta experiencia es, digámoslo así, una forma de *decir-sí* al movimiento de la existencia y de afirmar, con ello, sus posibilidades transformativas.

Ahora bien, habría que preguntarnos qué espacios de la experiencia pueden exponer a lo habitual, lo significado, ante el riesgo, frágil ante su propia sistematicidad. Para ello, a continuación realizaremos una problematización acerca del hábito y sus posibilidades de desconfiguración, principalmente, a partir del juego, el desequilibrio y la tendencia motriz del cuerpo.

⁴⁴*Ibid*, pp. 141-142.

Cap. II. Del hábito a la desconfiguración del movimiento.

Una manada de ovejas se transforma en una horda de hombres, todos caminando con el mismo paso apresurado, subiendo rápidamente las escaleras del metro para llegar a su trabajo. De pronto, suena la alarma de entrada. Una fábrica con máquinas descomunales forma el paisaje cotidiano: inmensos engranajes dominan el cuerpo humano. Un hombre vigila el funcionamiento de la producción desde su pequeña oficina con una gran pantalla; observa y va controlando la velocidad de las máquinas, y con ellas, el ritmo de los trabajadores. Mientras tanto, una banda mecánica traslada a gran velocidad tuercas que los obreros, todos al mismo ritmo, tienen que ajustar. Reciben una tras otra sin parar, algunos las aprietan, torciendo una y otra vez sus muñecas para darles vuelta. Mientras otros las golpean con un martillo. Nadie puede romper el ritmo para poder continuar con la cadena de trabajo. Sin embargo, uno de ellos sale del orden; es Chaplin que comienza a hacer caso de sus propias sensaciones y deseos, se rasca la axila y rompe todo el ritmo de sus compañeros, una mosca empieza a volar cerca de su rostro, él la espanta, le sopla y esos diminutos movimientos provocan una falla lo suficientemente grave como para irrumpir y quebrantar la repetición del trabajo en serie, las tuercas se desbordan y él cae sobre el trabajador que está a su lado. Finalmente llega el descanso, suelta sus instrumentos e intenta caminar, pero se lo impide un tic; es el tiempo compulsivo de la máquina, sigue brincando al ritmo de la banda de tuercas; y para poder retomar el siguiente paso tiene que dar una fuerte sacudida a todo su cuerpo para así intentar recuperar su propio ritmo. Entonces, se refugia por un momento en el baño para fumarse un cigarrillo, pero inmediatamente aparece la imagen del jefe en la pared; es una pantalla vigilante que le grita: ¡Qué haces! ¡Vuelve al trabajo! Él regresa rápidamente, checa su tarjeta de entrada -la máquina controla su tiempo de descanso, de salida y de trayectos-. De nuevo, se encuentra frente a la banda mecánica y el tic reaparece: hay que girar y girar sin parar las tuercas que llegan una tras otra. Así, él continúa hasta que la repetición compulsiva lo desborda, de pronto, se entorpecen a tal grado sus movimientos que cae sobre la banda como una tuerca más. Es succionado entre los enormes engranajes de la gran máquina, viaja a través de ella, sube, baja. Y al regresar y salir del sistema que lo ha devorado,

todo para él se convierte en una tuerca que hay que ajustar; una nariz, un pezón, una oreja, todo a su alrededor es tan sólo una tuerca más. Ha olvidado su propio ritmo, sus movimientos no le pertenecen más, su cuerpo es tan sólo un engranaje más de la gran fábrica⁴⁵.

En estas escenas Chaplin nos muestra magistralmente, y entre risas, la automatización del movimiento humano al servicio de la producción en serie. En donde cada gesto es calculado para corresponder al tiempo exacto del trabajo. Es decir, los encadenamientos de los movimientos se especializan para ser sometidos a las necesidades de la producción. De tal forma que con la automatización de los ritmos y los gestos del cuerpo⁴⁶, precisamente, mitigando los movimientos que entorpezcan los requerimientos del trabajo, se logra la eficacia rítmica de la producción.

Podemos ocupar esta imagen de la sociedad industrial, específicamente a partir del fordismo y del taylorismo, como un ejemplo que claramente muestra los requerimientos prácticos que implanta una cultura respecto al movimiento y a la concepción del cuerpo, claro está, para el eficaz funcionamiento de un sistema social específico, en este caso, el del capitalismo. Y como sabemos, en éste domina, por un lado, la lógica del mercado -crear mercancías en cierto tiempo y en cierto espacio, economizar las formas de vida de los sujetos con fines productivos y de consumo, confiriendo su función respecto a identidades específicas (de género, edad, clase social)- y, por otro, el pensamiento moderno que gestó una idea racionalista e individualista de la construcción del conocimiento y de la acción de

⁴⁵ Fragmento de primeras escenas de la película “Tiempos modernos” de Charles Chaplin.

⁴⁶ Miraremos a los gestos como un ámbito de relación entre los cuerpos a partir del movimiento –un cuerpo muchos cuerpos- en el que se construyen vínculos a partir de la sensomotricidad y la afección. Claro está, siempre tocados por los sistemas y los bordes del lenguaje.

los sujetos y, con ello, una concepción mecanicista respecto al cuerpo⁴⁷. Y como herederos de esta estructura social, podríamos pensar al cuerpo como un “organismo” que responde a ciertos órdenes específicos sometidos a los tiempos de la producción y del consumo. Respecto a esto podríamos preguntarnos, cómo se constituye esta mecanización de los cuerpos, cómo se construye esta concepción si no es a partir del hábito.

Antes de ahondar en su reflexión, en primer lugar es importante partir una premisa: existe una concepción particular del cuerpo que se adquiere, ineludiblemente, cultural y socialmente -ya sean los cuerpos de la guerra, los cuerpos del ritual, los cuerpos del campo, los cuerpos de la fábrica, los cuerpos académicos, los cuerpos de la danza, etc.- es decir, se conforman respecto a un momento histórico particular y mediante prácticas que se adquieren consciente o, en mayor medida, inconscientemente para adecuarse a una época y a una posición social determinada. Y esto requiere de técnicas específicas, es decir, de una dosificación y de una clasificación del tiempo y de las formas empleadas en los movimientos⁴⁸. Dicho de otra forma, las prácticas corporales se producen con una urgencia

⁴⁷ Es importante señalar en este momento, a grandes rasgos, cómo la idea del sujeto ya lleva en sí misma una serie de preconceptos que afectan no sólo la forma de concebir al cuerpo, sino la manera de experimentarlo; en primer lugar, debido a que implica la suposición del sí mismo como algo idéntico y permanente, es decir, aquello que da la certeza a la existencia del sujeto es su identidad; es la capacidad de sintetizar la pluralidad de su experiencia en una unidad consciente; lo que conlleva otros presupuestos; en primer lugar, la permanencia de un saber, y en segundo, y completamente dependiente del primero, de una política que define el buen sentido de lo dado y que remite una pluralidad a una unidad capaz de decir Yo. Son precisamente esta serie de presupuestos los que intentaremos problematizar a lo largo de la tesis a través de la exploración de la danza butoh.

⁴⁸ Marcel Mauss fue uno de pioneros en proponer un análisis de las técnicas corporales, de analizar los movimientos del cuerpo como producto de un aprendizaje cultural; desde los más comunes, como el andar, la postura al sentarse, al reposar, al comer, etc. Realizó un análisis etnológico minucioso del despliegue de su movimiento; por ejemplo: cómo es la construcción de la marcha; observando las direcciones en las rodillas, el balanceo en el cuerpo, en los brazos, en las manos etc. Y lo realizó para poder observar igualmente cómo es que dichas técnicas difieren dependiendo de la cultura. A partir de este estudio Mauss comienza a hablar de “la naturaleza social del habitus” como una facultad de la repetición y de la memoria, social e individual, instalada en las técnicas del movimiento del cuerpo. Esto quiere decir que los movimientos que componen una acción se

temporal y espacial particular que corresponden a las fuerzas normadas de la vida social. Así, la concreción de un gesto, de una postura, de un movimiento, se da por una vía de un aprendizaje cultural dentro de parámetros de utilidad concretos. El movimiento práctico, en este sentido, se adquiere bajo una noción de la economía del tiempo y de los medios figurativos de sus desplazamientos, con objetivos (medianamente) nítidos y respecto a normas precisas. De tal forma que las estructuras sociales son *in-corporadas* a partir del movimiento eficaz de los individuos, afectando sus formas de percibir, de valorar, de pensar y de accionar con un fin concreto.

Es por esto que podemos decir que el cuerpo, a partir de este aprendizaje, se educa para seguir leyes de vecindad, de torsión y de distancia variable. Esto es, se apega a una noción específica de los gestos, y construye ciertas capacidades para extraer del devenir incesante de su duración y de su multiplicidad de fuerzas, cualidades que se suponen inmutables para intentar con ellas formar un estado estable y esquemático. En otras palabras; para conformar su mundo el cuerpo adquiere hábitos; organiza su movimiento para volver cada encuentro útil, para poder servirse de él y, con ello, poder someterse a la fuerza de la repetición eficiente (sentarse de manera adecuada, caminar de manera

adquieren por educación; precisamente para conformar un acto ordenado y autorizado socialmente, es decir, que los movimientos que conforman dichas técnicas están llenos de atribuciones de valor dentro de lo considerado como normal dentro de una cultura determinada. Este aprendizaje incluye todos los ámbitos de lo social, incluso lo mágico o lo ritual. Desde esta perspectiva, Mauss propone una clasificación basta de diversas técnicas corporales que se comparten en la mayoría de las culturas y que, sin embargo, difieren en cada una de ellas. Comienza una catalogación a partir de la edad, el sexo o el rendimiento; clasificando prácticas, como las de nacimiento, y obstetricia; las técnicas de alimentación y crianza, o las de la adolescencia, del adulto, o del sueño; etc. Más que adentrarnos en un análisis de las técnicas corporales, o del basto estudio que sobre esto y el hábito se ha realizado, no sólo desde la filosofía, sino desde la antropología o la sociología, con los planteamientos de Foucault o Bordieu por ejemplo. En este apartado, y en particular en la tesis, nos enfocaremos al análisis del hábito como la repetición de un esfuerzo a partir de la propuesta de Gilles Deleuze y de su lectura de Bergson, y de uno de los maestros de éste último: Felix Ravaisson; ya que este análisis nos permitirá posteriormente adentrarnos en la reflexión en torno a la danza, específicamente, respecto a la improvisación.

adecuada, tener proximidad con la demás gente en la distancia correcta, reaccionar con los gestos correctos respecto a las impresiones del mundo). Y esto implica tener que articular una serie de movimientos que le permitan determinar automáticamente las actitudes respecto a su percepción de las cosas. Lo que – como advertiría Bergson– requiere de la construcción de una medida a partir de la cual se elimine lo que no compromete sus necesidades y sus funciones o, como diría Bataille, necesita de una prohibición constante que permita confinar lo inútil a espacios de contención concretos que no interfieran con la vida productiva del trabajo.

El hábito, en este sentido, demanda de un discernimiento práctico de nuestra acción cotidiana que se adquiere por la repetición de un esfuerzo⁴⁹ enhebrado, claro está, por la constrictión de una norma. Pues no hay hábito sin una configuración ética e indudablemente política.

Habría que preguntarnos, entonces: ¿cómo podríamos sistematizar una acción sino es a partir de la repetición? Es decir, los movimientos se aprenden o, mejor dicho, se *aprehenden* a partir de la reiteración constante realizada, en general, por imitación. Y esto sucede al grado de que el acto reproducido se convierte en una práctica cotidiana que, si en un primer momento esperaba un mandato consciente para actuar, en un segundo o un tercer momento se anticipará e incluso se escapará por completo, aun de forma ajena a las

⁴⁹ Resulta interesante observar el análisis que, sobre el esfuerzo, realiza Ravaisson, apegándose a una visión Spinozista sobre dicho fenómeno. Desde su perspectiva, podríamos concebir al esfuerzo como aquello que se expresa a partir de la tensión entre la receptividad y la espontaneidad del movimiento; esto es, respecto a la acción y la pasión del cuerpo. Pensemos, entonces, que el cuerpo –como el universo– es producto de una conjunción de fuerzas que, con cada movimiento, pueden acrecentar o perder su potencia, de tal manera que el *esfuerzo* se expresa como una fuerza en proporción a la resistencia a la cual se enfrenta, mientras que el movimiento se expresa como el resultante del exceso de la potencia sobre la resistencia. Ya sea entre lo externo y lo interno, entre lo que toca y es tocado, entre lo voluntario y lo involuntario. Y es precisamente en este margen, en este estado de tensión siempre en movimiento en donde, finalmente, y de manera determinante, se instalará el hábito.

afecciones que en un primer momento la impulsaron. Así, podemos observar cómo un adulto puede decirle a un niño incontables veces: “siéntate bien”, “siéntate bien”, “siéntate bien”, hasta que un día escuchamos al niño diciendo: papá o mamá “siéntate bien”. Este ejemplo resulta claro en cuanto al discurso asociado con la acción repetitiva; sin embargo, lo más común es que las acciones reproducidas ni siquiera tengan que aprenderse por mandato, ya que ellas se *in-corporan* de manera inconsciente.

Podemos decir, por ello, que el hábito emerge como un proceso de autonomización del movimiento, siempre como consecuencia de la insistencia recurrente de una acción que, tras la repetición, se convierte en una *tendencia involuntaria* de la motilidad del cuerpo⁵⁰. Y como señalaba Ravaisson, con el hábito, el principio del movimiento se realiza, sin saberlo, como un *tipo* o una *idea de acción* de la que no podemos deshacernos ya que nos excede inconscientemente -incluso, convulsivamente- respecto a todo movimiento que quebrante el fin acostumbrado. Al grado de que podemos afirmar, junto al mismo autor, “no es la *asociación de las ideas* la que explica el hábito; es por la ley, es por el principio del hábito que se explica la asociación de las ideas”⁵¹. Las costumbres, la moralidad, la norma social, se constituyen de este modo.

⁵⁰ Ravaisson propone que uno de los efectos de la repetición del movimiento del cuerpo es rebajar la sensibilidad para exaltar la movilidad, y esto sucede por una sola causa: el desarrollo de una espontaneidad irreflexiva que penetra cada vez más y se establece en la pasividad de la organización, por fuera, por debajo de la región de la voluntad, de la personalidad y de la conciencia. Por tal motivo, advertirá dicho autor: el hábito es una “naturaleza adquirida”; transforma en movimientos “instintivos” lo que en algún momento fue voluntario. En sus palabras: “Uno se habitúa a la larga a los venenos más violentos. En las afecciones crónicas, los medicamentos pierden su fuerza, y hay que cambiarlos de vez en cuando. Los movimientos o las situaciones, ante todo los más contrarios y fatigantes, se vuelven a la larga más cómodos [...] de igual modo, los alimentos, el aire más malsano y más funesto se vuelven, por el hábito, las condiciones mismas de la salud” (Ravaisson, Félix. *Del hábito* y Marie Bardet. *Hacer de nuevo: hábitos y articulaciones a partir de Ravaisson*. Ed Cactus: Buenos Aires, 2015, p. 59).

⁵¹ *Ibid*, p. 72.

El hábito, entonces, e indudablemente, conforma la ley que rige la acción de los sujetos, constituye una gramática y una educación, en principio, de la afección, de la sensibilidad y de los gestos. A través de su función taxonómica atravesada por el lenguaje, instaura identidades, relaciones de poder y de afectividad; es decir, define lo correcto de lo incorrecto: lo normal de lo abyecto. En suma, en su reiteración, el hábito *conceptualiza y materializa cuerpos*. Responde por ello a una política que –tal como advertirían Deleuze y Guatari– “efectúa una rostrificación de todo el cuerpo, de sus entornos, de sus objetos, una paisajización de todos los mundos y medios”⁵². Y esta sistematización de la motricidad del cuerpo sucede en un orden determinado y, claro está, a partir de lugares discursivos ya conocidos.

Ahora bien, a pesar de ello, habría que cuestionarnos cómo durante esta repetición de la norma es posible hallar diferencias o transformaciones; pues no podemos negar que, a pesar de la regularidad, también existe espacio para el titubeo en la propia *tendencia* del movimiento atravesada por el hábito. Esto es, si nos acercamos meticulosamente a un

⁵² Deleuze, Gilles y Felix Guatari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos: España, 2002, pp. 185-186. La rostrificación, para dichos autores, corresponde a una organización de las superficies del cuerpo: rasgos, líneas, arrugas, un rostro alargado, cuadrado, triangular que, definitivamente, remiten al orden de lo conocido, al mundo codificado y normado. Así, una boca, una mano, un seno están rostrificados, pero también los objetos o los paisajes del mundo: una ropa, una casa, un utensilio. Y esto se realiza gracias a una máquina de rostrificación, es decir, el rostro, sus superficies, se produce socialmente, clasificando o rechazando continuamente las imágenes inadecuadas o los gestos equívocos. Su eficacia depende del cifrado que permita realizar, es decir, de su capacidad de organización y de reconocimiento de las normalidades respecto a sus variaciones o sus *desviaciones*. Es por ello que su función principal es la de proteger contra cualquier intrusión del afuera, incluso, al grado de poder establecer que no exista exterior. Ahora bien, la rostrificación no es universal, es una organización del poder específica del *hombre occidental blanco*. Y los autores pueden ejemplificarlo claramente en su racismo, que se caracteriza por estar destinado a “jamás detectar las partículas de lo otro, y propagar [en cambio] las ondas de lo mismo hasta la extinción de lo que no se deja identificar (o que solo se deja identificar a partir de tal o tal variación)” (*Ibid*, p. 183). En otras palabras, con la rostrificación, *el hombre blanco occidental*, requiere destruir toda polivocidad o rostro rizomático, al grado de que, inclusive, un niño que corre, que juega, que baila, que dibuja, y no puede concentrar su atención en el lenguaje y la escritura, ni en su gestualidad adecuada, no será nunca un buen sujeto, no corresponderá completamente al rostro normado.

análisis del movimiento, podríamos ver que toda *tendencia* motriz implica, de antemano, un trayecto inacabado. Todo movimiento latente del cuerpo conlleva, en principio, un *ir hacia*: un *intervalo* que se expresa como desviación entre la acción y la reacción del propio movimiento. Esto quiere decir que la *tendencia* se efectúa como un trayecto cinético en el que la percepción aún no ha organizado por completo los movimientos definidos que le acompañan, y conforme a los cuales pueda servirse de un objeto. En otras palabras, la percepción aún no ha podido reconocer a su “objeto” a través de una reacción motora⁵³. Es por ello que podemos decir que la *tendencia* se presenta como una dirección sí pero que se está tomando; siempre *a punto* de tener lugar y desviándose todo el tiempo. Y esto –como advierte Marie Bardet- “no puede ser sino un proceso de diferenciación durante la efectuación-movimiento”⁵⁴, esto es, la *tendencia* se dibuja como el momento de la disyunción, de la apertura anterior o, mejor dicho, transcurriendo en la decisión, como un instante en que se puede enfrentar a lo impredecible del propio movimiento. Es, digámoslo con la misma autora: “el «desequilibrio fundador» del gesto”⁵⁵ que se da precisamente *entre* el justo antes y el justo después del movimiento, en el intervalo del presente sensorio-motor que se instala en el cuerpo como centro de indeterminación. Por tal motivo –

⁵³ Respecto a esto, resulta importante recordar que Henri Bergson profundiza en el análisis sobre el reconocimiento dentro del proceso de la percepción y encuentra que éste “posee su raíz en la conciencia de la organización del movimiento [...] Es decir que habitualmente actuamos nuestro reconocimiento antes de pensarlo” (Bergson, Henri. *Materia y memoria*, *Op.cit.*, p. 107.) En este sentido podríamos pensar que el reconocimiento es, en principio, una reacción motora instalada ya en nuestra estructura habitual y, no obstante, requiere de un recorrido temporal en el cual, ante cualquier lapsus de incertidumbre, puede acontecer la disyunción que motive un recorrido distinto de la propia percepción.

⁵⁴ Bardet Marie. *Pensar Con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Ed Catus. Serie Occursus: Buenos Aires. 2012, p. 163. En adelante retomaremos algunas propuestas que, sobre el movimiento, la danza y el cuerpo, realiza dicha autora, ya que ellas nos permitirán desprender una serie de reflexiones sobre el tema de la danza butoh. Respecto a la *tendencia*, Bardet realiza un análisis en torno a las posibilidades exploratorias que brindan los trayectos abiertos del movimiento, exploraciones que se toman en la danza, particularmente con la improvisación, como parte esencial de su trabajo.

⁵⁵ *Ibid*, p. 163.

nombrémoslo así— este *pre-movimiento* es el tiempo y el espacio para una posible renegociación de los hábitos.

Es, entonces, en esta vacilación inherente al propio tránsito del movimiento, que puede haber cabida, aún dentro de la acción habitual, a lo incierto y a la duda. Por ello, habría que preguntarnos “¿para qué serviría el esfuerzo repetido si produjera siempre lo mismo?”⁵⁶.

Es la innovación, sin duda, lo que caracteriza al movimiento humano, es ella quien posibilita la adecuación a la vida que se presenta, a cada paso, cambiante. Y un movimiento nuevo no puede darse sino en el intervalo entre movimiento y movimiento, precisamente, en aquella diferencia infinitesimal entre las fuerzas y las resistencias que lo componen, justo en ese límite entre la pura pasividad o la voluntad del movimiento iterativo que, como toda repetición, está inevitablemente expuesto al cambio⁵⁷. Es decir, la innovación se da en el propio movimiento afectivo que se expresa en el *con-tacto entre* los cuerpos, precisamente —como diría Deleuze— dentro de ese centro de indeterminación “entre una percepción en ciertos sentidos perturbadora y una acción vacilante”⁵⁸. Es entonces este

⁵⁶ Es este cuestionamiento el que motivó el análisis de Bergson acerca del problema de la innovación, y para ello realiza un análisis acerca del esfuerzo, no sólo no sólo como capacidad autónoma del movimiento, sino respecto a su relación con la memoria. Y advierte; si bien, el esfuerzo no sólo depende de la autonomización del movimiento respecto a los estímulos exteriores, sino de la capacidad afectiva del pasado sobre la vida presente, por tal motivo escribe: “Si la materia no se acuerda del pasado es porque ella repite el pasado sin cesar, porque sometida a la necesidad despliega una serie de momentos en los que cada uno equivale al precedente y puede deducirse de él; de este modo, su pasado está realmente dado en su presente. Pero un ser que evoluciona más o menos libremente, crea a cada momento algo nuevo” (Bergson, Henri. *Materia y memoria*, *Op.cit.*, p. 227). De hecho, desde su propuesta, no hay percepción que no se modifique a cada instante de suerte que lo que percibimos, dirá el filósofo: “más allá de nosotros, es la movilidad misma, y nuestra propia persona es también movilidad”⁵⁶ (Bergson, Henri. *El pensamiento y lo moviente*. *Op.cit.*, p. 165).

⁵⁷ Sobre el tema de la repetición, particularmente desde la propuesta de Deleuze, ahondaremos en el siguiente apartado.

⁵⁸ Deleuze, Gilles. *Imagen-movimiento*, *Op.cit.*, p. 100.

encuentro iterativo en insistente transformación, ya sea con lo *otro*, con el pasado, con lo imaginario, con la idea, el que caracteriza nuestra tendencia al movimiento, pero siempre abierto a la innovación. Nos expresamos, por ello, como un continuo devenir en una exposición latente, siempre como un cuerpo abierto y atravesado por múltiples cuerpos.

Ahora bien, a pesar de que el hábito se ha encargado de debilitar gradualmente la sensación de este constante devenir, transformando en necesidad la repetición útil de la vida cotidiana que desplaza el esfuerzo como acción consciente; aun así, habría que preguntarnos, ¿qué posibilidades existen de poder reanudar el curso de nuestros movimientos?, ¿será posible desconfigurar los hábitos automáticos y permitir nuevos agenciamientos? Es precisamente esta pregunta la que nos invita a reflexionar sobre la acción dancística como una posibilidad de quebrantamiento y de producción de nuevos sentidos del cuerpo. Pues, como vimos a lo largo del texto, es el propio movimiento y sus trayectos o, más bien, sus desviaciones lo que conlleva esta posibilidad. ¿Pero cómo poder llegar a esta exploración que permita el quebrantamiento de un movimiento habitual? Se requeriría de una atención especial que nos permita volver más intensa la percepción para poder desprender de ella sus detalles. Y para lograrlo, tendríamos que regresar, a través de un ejercicio consciente, a ese intervalo de incertidumbre en donde hay una relación variable entre la acción y la reacción del propio movimiento. Justamente, para dirigir la atención a él y a su manera de orientarse, a sus extravíos o suspensiones en curso. En otras palabras, desconfigurar el movimiento habitual implica poder observar nuestras tendencias a través de una atención –como diría Marie-Bardet– “a medio camino entre voluntad y reflejo, un medio camino, un “medio” [*milleu*] de lo que se desvía y se abre y toma la tangente”⁵⁹. Es,

⁵⁹Ravaisson, Félix. *Del hábito* y Marie Bardet. *Op.cit*, p. 89.

entonces, poder realizar un esfuerzo por escuchar el gesto mientras se lo hace, instalarse en la duda de la reacción misma; de tal forma que, como advierte Deleuze: “las reacciones ejecutadas ya no se encadenen inmediatamente con la acción padecida [...] [lo que nos llevaría a detenernos un momento en las] reacciones retardadas que tienen tiempo para seleccionar sus elementos, organizarlos o integrarlos en un movimiento nuevo”⁶⁰. Esto nos lleva a pensar en las posibilidades de desterritorializar la organización soberana del rostro, para poder observar así las extrañezas inherentes a su movimiento; esa lucha siempre reanudada entre un impulso que difiere al propio rasgo de rostridad; como un tic – ejemplificarían Deleuze y Guatari– o un balbuceo –diría George Bataille–. Y un ejercicio de este tipo, podría realizarse, entre otros ejemplos – como la risa, el juego, el ritual; con la danza. La danza como una práctica que permita poner una pausa dentro de nuestro movimiento cotidiano para prestar atención en los detalles de nuestra senso-motricidad. En donde, al menos por unos momentos, sea posible renunciar al efecto útil de la percepción para comenzar a realizar un trabajo creativo del propio movimiento. Sería, entonces, practicar un tipo de detención y, al mismo tiempo, de actualización del movimiento, una puesta al día de nuestras sensaciones, incluso, de nuestros recuerdos e imaginaciones para, con ello, poder deshacer, una y otra vez, lo ya hecho...

⁶⁰ Deleuze, Gilles. *La Imagen-movimiento*, *Op.cit*, p. 94.

II. I. El juego, el desequilibrio y la danza

[Si] todas las células de mi cuerpo decidieran una vez abandonar el hábito de estar frente a una única dirección. Todas las células de mi cuerpo vieran como ven mis ojos. Todas las células de mi cuerpo vieran lo que pueden ver y lo que no pueden ver. Todas las células de mi cuerpo hicieran aquello que necesitan. Todas las células de mi cuerpo entraran en diálogo con todo lo que existe? Uno no llegará jamás a ello, es excitante jugar no llegando nunca a ello.

Marie Bardet

Jugar con el movimiento, jugar con el cuerpo, con sus direcciones y transiciones, con sus posibles percepciones. Jugar con los límites de lo habitual, aun en sus más ínfimos sentidos, transgredir incluso la forma usual de sentir. Esto es, danzar la vida, poder por momentos abandonarse en sus duraciones y sus transiciones. Mirarnos sumergidos en las variaciones continuas que somos; tanto en sus ritmos como en sus quebrantamientos. Poder abrirse, así, al frágil equilibrio entre movimiento y movimiento; o más bien, entregarse al desequilibrio que caracteriza al cambio. Sumergirnos, con ello, al menos por un momento, en el propio tránsito del gesto y renegociar a partir de esto con los hábitos. Esto implica desafiar los gestos usuales y hacerlo incluso en el sentido de un vértigo; aquel que se desata al instalarse en los límites normativos del propio movimiento para revelar –tal como señalaría Raymundo Mier– “simultáneamente su fuerza y su precariedad, su perseverancia arbitraria y su mutabilidad no menos contingente”⁶¹. En otras palabras, conlleva jugar con los bordes de lo normado, experimentando su fragilidad, sus ámbitos de variación, sus latitudes y sus dominios.

⁶¹ Mier, Raymundo. “Reflexiones sobre el juego”, José Luis Ramos Ramírez (comp.). *Juego, educación y cultura*. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1999, p. 62.

¿Y cómo explorar estos límites? Cómo experimentarlos sino instalados en el propio movimiento del cuerpo. Esto quiere decir que aún en las cualidades efímeras de un acto cotidiano, como el débil equilibrio que hay de un paso a otro, podríamos experimentar con sus transiciones y disyunciones⁶² para sumergirnos en el acto lúdico de nuestro cuerpo. Pero para ello, primero tendríamos que hacer una breve pausa en nuestros pasos, es decir -como se señalaba anteriormente-; habría que detenernos un momento antes de seguir con el automatismo de nuestro movimiento para observar lo que está pasando, lo que está aconteciendo en cada pequeño movimiento. Dirigiremos, entonces, nuestra atención a la propia postura, a sus detalles y sensaciones, incluso, para poder percibir la repartición gravitatoria de nuestro cuerpo, sintiendo nuestros puntos de apoyo y nuestros instantes de desprendimiento. Y con estas sensaciones, en un ejercicio de sensibilización, podremos preguntarnos durante la acción: ¿cómo se siente el peso del cuerpo arraigándose en el suelo? o ¿cómo se siente perder su adherencia, o perder el contacto de una de sus partes respecto a un lugar fijo? ¿Cómo se sentiría estar en la ingravidez? ¿Qué pasaría si no tuviéramos puntos de referencia ni de apoyo?, ¿cambiaría el tiempo? ¿Cómo sería nuestra percepción? ¿Cómo se sentiría un abrazo si el otro no pesara? ¿Acaso podríamos detenernos sin la resistencia de otros cuerpos? O, incluso, ¿qué pasaría si hubiera gravedad 2, si todos pesáramos el doble de lo que pesamos? Dejar, así, que la curiosidad del propio

⁶² Tomaremos el ejemplo del caminar por el hecho de que esta acción puede experimentarse como una de las más básicas en el movimiento del cuerpo y nos permite suponer la divergencia de su recorrido; en primer lugar, tomando en cuenta que a cada paso se reorganiza toda la distribución del peso cuerpo, de sus puntos de apoyo, y de su centro de gravedad, y con ello se modifica igualmente la postura del esqueleto, de las articulaciones, de los órganos, los líquidos o vapores que conformen su estar. Esto es, a cada paso, en cada repetición incesante, hay una infinidad de variaciones, pausas, vuelcos, caídas, pausas y aceleraciones que transforman la composición del cuerpo. Finalmente, estamos hablando de singularidades que se gestan con cada nuevo apoyo. Así, el caminar, en cada intervalo, tal como lo hace la respiración con cada inhalación y exhalación, cambia la intensidad de nuestro ritmo vital.

cuerpo tome múltiples direcciones, cuestionarnos sí, pero en el acto, tal como lo hacemos ante la sorpresa de un fuerte temblor, en ese momento en el que nuestra percepción se enfrenta, sin esperarlo, ante la movilidad del suelo que nos sostiene –“se supondría que la tierra no tendría que moverse, por lo menos no para quebrantar nuestra aparente estabilidad”– ese instante en el que nuestra sensación se colapsa ante la movilidad de los objetos del mundo; es decir, cuando somos sacudidos a nuestro pesar, y la fuerza de gravedad y el propio equilibrio del cuerpo pareciera que no fuera suficiente para mantenernos de pie. Ese breve lapso de tiempo en el que intempestivamente el universo se altera de manera incomprensible y lo hace porque, en principio, *trastorna nuestra postura habitual* y, con ello, nuestra percepción del mundo, esto es, nuestra senso-motricidad.

Ahora bien, si regresamos al ejemplo respecto al caminar, y de manera intencional intentamos realizar un ensayo perceptivo de la exploración de nuestro movimiento, observando con curiosidad el traslado del peso de nuestros pies al dar un paso, podríamos tal vez experimentar con sus mínimas variaciones, sintiendo el contacto de la planta con el piso, atendiendo a las cualidades de sus múltiples formas de apoyos. Y si en este transcurso, incluso, decidiéramos cerrar los ojos para sumergirnos aún más en la sensación, dejando que el siguiente paso caiga en el vacío, sin saber en qué espacio será recibido, jugando a ciegas con sus ínfimas direcciones, dejándonos llevar por los propios impulsos y las resistencias con las que nos vayamos encontrando, hallaremos sin duda, en algún momento, un poco o mucha inestabilidad, no sólo en la planta de nuestros pies, sino en nuestra postura completa, ya sea, en nuestra forma de sentir las piernas, en el peso de los brazos, en la sensación de la proximidad o la distancia de los objetos que nos rodean, etc. Entonces, con este desequilibrio, podríamos encontrar otras formas de dar el siguiente paso; hacer

surgir, tras el tambaleo, nuevas maneras no sólo de *estar* en el mundo, sino de *hacer mundo*, como escribiría Nancy:

De inmediato surge un asunto (no digo una cuestión) de sentido, en el sentido de: manera de sentir la tierra y su cuerpo encima; puesto estirado o aplastado, a reptar, erguido sobre sus pies, descansando en el suelo sólo por un poco de piel y de tiempo, desprendiéndose tendencialmente, saltando, brincando, sin embargo no volando, no entrando en ese régimen completamente distinto de relación con la tierra⁶³.

Percibir la tierra y el cuerpo encima, hundiéndose o desprendiéndose aunque no por completo, sintiendo el peso y el desplazamiento; esto es, jugar con el propio devenir del movimiento y tocar con ello el acontecer del sentido, pero no como una construcción categórica, sino apenas como una insinuación, una sensación del cuerpo, un direccionamiento en constante cambio respecto a nuestra posición en el mundo y, claro está, en tanto nuestra relación con la tierra -cuerpos pesantes y pensantes- cuerpos un poco de lado, un poco flexionados, encorvados, descansando medio sentados, estirando algunas de sus partes, rodando, incluso brincando—. Y esto no puede suceder sino en el descentramiento concreto, ya sea a partir de micromovimientos apenas visibles o de burdos quebrantamientos, siempre respecto a un punto de apoyo. Diremos que vamos construyendo mundo a partir del juego de fuerzas entre la gravedad y sus resistencias, es decir, a través de nuestra motricidad; y ésta, como todo desplazamiento, no puede definirse sino a partir de la transferencia del peso, como advierte Marie Bardet: “el peso, o más bien su modificación, constituye todo el movimiento”⁶⁴. Así, desde la experiencia de levantarse y caminar, es decir, de perder la adherencia al suelo y a un lugar fijo, precisamente en esos insignificantes movimientos que pueden darse entre la caída y el vuelo; en ese espacio

⁶³ Nancy Jean-Luc y Mathilde Monnier, *Alliterations. Conversations sur la danse*. Galilée: París, 2005, p. 22.

⁶⁴ Bardet, Marie. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. *Op.cit*, p. 60.

multiforme que no corresponde completamente ni a uno ni a otro, sino a la tensión entre ambos, se da el acontecer lúdico del sentido y, con él, del acto dancístico. Podríamos decir que es la variación de la relación del cuerpo con la fuerza gravitacional, la que se torna en el eje de construcción creativa de la danza. Es ese juego entre la tierra y sus resistencias el que constituye su interés estético. Debido a esto, Nancy señala que lo que se juega en la danza es nuestra inserción en el mundo, “ni por debajo, ni por encima, ni más acá, ni más allá, sino justo en el mundo”⁶⁵. Pero se juega precisamente para explorar sus fragilidades y tensiones, para volverse sensible a sus diversificaciones -a sus flexiones, disyunciones, torsiones, pausas, giros o derrumbamientos-. Siempre como una apuesta vertiginosa del cuerpo, esto es, la del desequilibrio, la del movimiento amorfo que visibiliza y prolonga la lucha entre sus fuerzas hasta arribar a sus bordes -resistir hasta el último momento y no seguir el camino directo que la gravedad propone, o exponerse a la caída y ceder completamente el peso para dejar que la gravedad realice sus estragos en el movimiento.

Miremos, entonces, el acto lúdico del cuerpo, el de prolongar o acelerar las luchas entre sus fuerzas y sus resistencias, y el de volver visible el esfuerzo -saltar, despegarse del suelo, casi volar y caer apenas en la punta de un pie desbalanceado, temblar, volver a caminar, dar un paso lentamente, titubear, dar otro; y de nuevo caer, levantarse un poco, detenerse para entonces ceder de nuevo todo el peso al piso y quedar allí, inmóvil- como parte constitutiva de la danza. Y en este juego no podemos obviar que nuestra relación con la gravedad cambia sin cesar y nos atraviesa siempre de formas diferentes. Sensibilizarnos a ello implica, inevitablemente, exponernos a una vulnerabilidad que nos constituye: a la duda, a la tensión, la confusión o la inseguridad que puede acontecer en cada movimiento. Danzar así, siendo atravesados por la gravedad, por sus trayectos en constante cambio,

⁶⁵ Nancy Jean-Luc y Mathilde Monnier, *alliterations. Conversations sur la danse. Op.cit*, p. 51.

implica, como escribe Bardet: “sentir las direcciones abiertas a cada paso”⁶⁶, aún sin quererlo, con sus desvíos y sus bifurcaciones. Es desde esta perspectiva que podemos decir -junto a la autora- que al jugar con la repartición gravitatoria en el cuerpo, la danza tiene una fuerza creativa particular: la de “tejer los *sentidos* en todos los sentidos”⁶⁷.

Y esto nos lleva a pensar la danza como una acción siempre en transición; como una *tendencia* del movimiento -en sus direcciones siempre a punto de tomarse y tomándose todo el tiempo-, en donde la disyunción y la inestabilidad pueden hacer que el cuerpo se dilate en intensidades que difieran de la repetición habitual, en donde en la lentitud, en la rapidez, en la detención o en lo intempestivo del movimiento, de pronto, algo se arranque de las reglas normales de su discursividad. Ese algo es ya un motivo para la acción dancística: una forma de respirar, de caminar, de girar, de temblar, de tocar, de extender los brazos, efectuará otra manera de vivir las afecciones, los pensamientos y las sensaciones a través del movimiento. Por tal motivo Pina Bausch decía:

Desde siempre busco una forma de expresar lo que siento, y puede suceder que esa forma no tenga ninguna relación con lo que entendemos como danza. También ocurre que alguien al ver que los movimientos son simples, piense que no es danza, pero sí lo es para mí. En mis espectáculos hay mucha danza, incluso cuando los bailarines no se mueven. Una caricia también es danza⁶⁸.

Podríamos pensar, que la danza emerge del juego más simple del movimiento: *la repetición*, y lo hace porque ésta última -como diría Deleuze- en su devenir incesante, produce inconmensurabilidades. En otras palabras, la repetición es siempre creativa, es danza y arte, su movimiento no es el de la reproducción de lo mismo sino el de la

⁶⁶ *Ibid*, p. 63.

⁶⁷ Bardet, Marie. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía. Op.cit*, p. 90.

⁶⁸ <http://agvagencia.wix.com/danza#!pina-adis-y-gracias-por-tanta-belleza/c24go>

producción de singularidades⁶⁹. Y es esta diferencia que se crea mediante la acción lúdica del cuerpo, ya sea en la tensión *entre* el enterramiento y el vuelo, o en el intervalo *entre* un cuerpo y otro cuerpo –claro está, siempre en relación a cualquier punto de apoyo–, la que permite visibilizar la fragilidad y las fracturas de los gestos que regulan el actuar cotidiano. Abrirse a este vértigo; el de la exploración y la confrontación de la norma que guía el

⁶⁹ En este momento me parece importante hacer una pequeña pausa para aproximarnos brevemente a la noción de la repetición de Deleuze, ya que ésta nos irá guiando a lo largo de la tesis. Para él, la repetición no remite a la mismidad, no es copia de un original, es tan solo una máscara de otra máscara, una iteración de singularidades dentro del caos del movimiento. Esto es, se desprende de la duración continua de la existencia; y en ésta, escribe el mismo autor: el mundo se dibuja en una “universal variación, en una universal ondulación [...] [en donde] no hay ejes ni centro, derecha ni izquierda, alto ni bajo” (Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós: Buenos Aires, 1983, p. 90). Dicho de otra forma, en la duración, el movimiento se expresa como una mutliplicidad de intensidades o singularidades siempre en constante transformación. Y son los ritmos, precisamente, los que van creando las distinciones dentro de esa continuidad indefinida, construyendo valores tónicos o acentos que intervienen “creando desigualdades [...] en duraciones o espacios métricamente iguales” (Deleuze, Gilles en Foucault, Michel/Gilles Deleuze. *Theatrum Philosophicum*. Anagrama: París, 1970, p. 91). Sin embargo, esto no quiere decir que el ritmo reproduzca intervalos iguales dentro de la duración inconmensurable de la existencia, al contrario, la repetición que los conforma se mueve justamente debido a la reiteración de singulares intensivos que se constituyen tan sólo como componentes direccionales; como medios o diferencias del propio movimiento. En otras palabras, es gracias a la reiteración del movimiento amorfo e incesante de la propia existencia que emergen los códigos y los medios que configuran direcciones (diferencias) intermitentes del movimiento: un poco de discernibilidad –un poco de ritmo–. Dichos medios, ahora contruidos –que forman figuras, códigos o finalidades del movimiento (arriba, abajo, rápido, lento, movimientos pautados, figuras definidas: recto, curvo, etc)– estarán siempre abiertos, seducidos o amenazados por el caos intrusivo de la duración con el que continúan jugando, señalándolo, huyendo de él, tocándolo. Dentro de este juego, el ritmo emerge –explica el mismo autor- “desde el momento en que hay paso transcodificado de un medio a otro, comunicación de medios, coordinación de espacios-medios heterogéneos” (*Ibid.*, p. 340). Es decir, hay ritmo desde el claro movimiento de un cuerpo a otro, de un gesto a otro, y en cada paso se expresa un vínculo transformativo, siempre en constante cambio. El ritmo ocurre, entonces, *entre-dos medios*, como entre dos aguas, entre dos horas, entre dos brazos, entre dos pasos, entre dos cuerpos. Y “cambiar de medio, tal como ocurre en la vida, eso es ritmo” (*Ibid.*, p. 320.). El ritmo es lo Desigual o lo Inconmensurable, actúa en bloques heterogéneos, cambia de dirección y de intensidad, siempre se encuentra a punto de codificarse, inmerso en la transición de un medio a otro. Y este trayecto se constituye debido a la re-producción de instantes privilegiados que van creando diferencias en el tiempo (una polirritmia); un tiempo que, como afirma Foucault, se muestra como un ir que se repite, que no cesa de volver, y que vuelve tan sólo como diferencia. Podemos decir, entonces, a partir de la propuesta de Deleuze, que no hay una unidad medible en la repetición, tan sólo movimientos incalculables. No hay una división regular del tiempo, al contrario, la repetición está dominada por ritmos indeterminados que producen inconmensurabilidades en la propia representación del tiempo y del espacio, mismas que hacen emerger lo nuevo de la generalidad, es decir, su singularidad. La repetición nunca es de lo mismo, tan sólo es de la diferencia y produce diferencias.

movimiento, puede llevarnos a la experiencia de un acto límite que posibilita el desbordamiento. No podemos olvidar que el acto lúdico tiene en sí mismo la cualidad no sólo de hacer visible el gesto regulatorio, sino –como bien advierte Raymundo Mier– también “su dominio, su rango de validez y los límites de su violencia”⁷⁰. Y permite, a partir de ello, la existencia afirmativa de otras posibilidades insospechadas de la acción y, con ella, inevitablemente, del sentido. Como el mismo escribe:

No hay juego sin esta tensión turbulenta que busca afirmar la regla mediante una exploración que la lleve al extremo, hasta el punto mismo de encarar su disolución. Disolver la regla es uno de los momentos de máxima tensión en el orden del juego; llevar el acto lúdico hasta el límite, es lo que compromete la existencia misma del juego, hasta el lindero que hace visible el destino precario de esa regulación lúdica. Ahí donde el juego parece trastocarse en un acto radical de quebrantamiento del universo de lo social⁷¹.

Es adentrándose en la repetición de movimientos habituales, explorando su intensidad y sus sutiles divergencias en donde algo de la acción normativa puede romperse. Es explorando las sutiles diferencias en sus direcciones, sus ritmos, o en la propia cualidad de sus transiciones que, de pronto, algo es arrancado de su habitualidad y va creando otros sentidos. Digámoslo de esta forma, es el cuerpo moviéndose en sus bordes: entre los signos de su habitualidad y los acontecimientos que los sobrepasan, el que se expone ante el acto lúdico y vertiginoso de la danza. Incluso en los movimientos más simples o insignificantes, aún en el límite de la inmovilidad es en donde puede surgir un desvío o una transgresión que permita acontecer nuevos sentidos.

⁷⁰ Mier, Raymundo. “Reflexiones sobre el juego”. *Op.cit*, p. 66.

⁷¹ *Ibid*, p. 72.

Cap. III. El Butoh

*Instantánea III: La danza moderna*⁷²

La imagen de una serie de cuartos, uno detrás de otro, unidos por un pasillo que los atraviesa justo por el centro, una puerta detrás de la otra. Tras la primera puerta se puede ver a dos mujeres, una de ellas de pie parada frente a un cúmulo de tierra con una pala en una mano, la otra, casi recostada boca abajo se empuja con sus pies apoyándolos en aquella montaña de tierra. De pronto, la mujer que está de pie, sin un gesto en el rostro, comienza a mover la pala para lanzar tierra sobre la chica que está en el suelo, mientras ésta última intenta moverse lentamente y comienza a bailar, así, casi arrastrándose boca abajo. Se oye música de ópera y en el fondo rasguña el sonido de la pala rozando el piso; con ella, la mujer vestida con unas zapatillas y un vestido negro continúa lanzando palas repletas de tierra sobre la chica que yace arrastrándose boca abajo. Y ésta, con su vestido blanco sucio de tierra, continúa moviéndose: se arrodilla, se agacha, acaricia la tierra, arquea su espalda, estira sus brazos de la manera más liviana, mientras la tierra continúa cayendo violentamente en su cara, en su pelvis, en sus piernas. Se empuja con sus brazos, se levanta un poco y vuelve a caer, intenta colocarse boca arriba y una bocanada de tierra hace rotar su cuerpo de nuevo. En cuclillas acaricia un poco la tierra en círculos y la pala no deja de gruñir con su roce en el piso, una y otra vez se lanza contra ella, sigue cayendo

⁷² Este apartado se muestra a modo de un preámbulo histórico respecto a la danza, principalmente, durante la gestación del expresionismo alemán, que posteriormente nos permitirá adentrarnos en el propio contexto de la danza Butoh. Debido a los escasos estudios filosóficos que existen acerca de la creación estética de la danza moderna, en este apartado retomaré, además de algunas fuentes primarias de los bailarines que comenzaron con este movimiento artístico—como Rudolf Von Laban y Mary Wigman—, tres tesis que hablan sobre este problema; una realiza una reflexión acerca de la experiencia corporal en la danza contemporánea, otra la creación dancística de Isadora Duncan y otra la de Pina Bausch, dos grandes bailarinas alemanas que participaron en la instauración de este movimiento estético. Acercarnos a estas tesis nos permitirá profundizar en una discusión acerca de la concepción estética de la danza, específicamente la que se definió en el contexto de devastación que caracterizó a la primera y a la segunda guerra mundial. Esta reflexión nos posibilitará comprender una de las raíces de la danza Butoh.

la tierra sobre su cuerpo. A pesar de ello, la mujer que danza reptando sobre el piso, se aferra a su movimiento...⁷³

Son imágenes de la danza que empezaron a gestarse a partir del periodo de entreguerras – justo a finales del siglo XIX y que se consolidaron en el siglo XX, particularmente en Alemania y en Estados Unidos–. Fue una nueva expresión estética del cuerpo que nació como respuesta al contexto de crisis que enfrentaba la sociedad de aquella época y, en gran medida, que se manifestó en contra de la estructura institucional de la danza clásica que se imponía ya desde el siglo XVII. Era danza moderna y emergió como un reclamo ante la bella apariencia y las narraciones del ballet que reducían la danza a una sucesión de figuras planas, de posiciones y esquemas de corporalidad que no permitían una exploración más abierta del movimiento y que, además, no coincidían ya con la realidad social de aquel momento, dentro de un contexto que se encontraba sumergido en el caos y la incertidumbre. La primera guerra mundial se avecinaba, y con ella los viejos paradigmas estéticos entraban en crisis. Debido a ello, señala Zulai Osornio:

se inicia el cuestionamiento hacia aquel cuerpo bien disciplinado y, por tanto, domesticado, complaciente y sin crítica de la danza clásica, que niega todas las tensiones que lo mantienen en un continuo estado de transformación, para plantarse en una escena bidimensional, estática y jerarquizada⁷⁴.

Comenzó, así, una subversión contra las ataduras del cuerpo, es decir, contra las técnicas especializadas que tan sólo le permitían al bailarín –apegado rígidamente en la técnica– exponerse en el escenario como un muestrario de habilidades, que no le

⁷³ Alusión a un fragmento de la coreografía: *Black and White dancer* de Pina Bausch. <https://www.youtube.com/watch?v=iz89-jsxBYY>

⁷⁴ Macías, Osornio Zulai. *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Tesis de maestría para obtener el grado de maestría en Filosofía. Dir. Erika Lindig. UNAM, FFy L, p. 42.

posibilitaban explorar la multiplicidad de fuerzas que habitaban en su movimiento, no sólo aquellas etéreas y perfeccionadas de las coreografías de ballet, sino su parte oscura y dolorosa que mostraba otra parte de la existencia humana.

La ruptura con el arte clásico en la danza se fue dando paulatinamente, en un proceso más lento que en el resto de las artes, y una de las influencias más importantes que tuvo fue la del expresionismo alemán. Este movimiento artístico nace un poco antes de la Primera Guerra Mundial y continúa en la época de entreguerras cuando, ante experiencias antes inimaginables, los paradigmas políticos, económicos y culturales de Occidente entraron en crisis y todos los valores, aparentemente sólidos, se miraron volátiles. Dentro de este ambiente de vulnerabilidad y de incertidumbre, en el terreno del arte se dio una reacción crítica acerca de la situación que se vivía y, de manera radical, a través de sus creaciones se pusieron en entredicho los clasicismos; con ello se comenzó a dar sentido a una realidad cada vez más violenta y dolorosa. En el expresionismo –señala Paloma Ramírez– “hay un tema dominante: la revuelta de los hijos contra los padres, la protesta contra un mundo heredado, el pleito de las generaciones, iniciado ya antes de la guerra pero que culmina en la crisis posterior”⁷⁵. Inmersos en esta realidad rodeada de muerte, llena de valores destruidos, los artistas decidieron defender un arte más personal e intuitivo en donde pudieran expresar sus deseos, sus miedos, su dolor. En esta forma de expresión, lo importante no era plasmar la realidad exterior o acercarse a ella, sino su reconstrucción a partir de la subjetividad del artista, aquella en donde habitaban lo sombrío y lo severo de su existencia, no sólo lo que se consideraba como bello y que era, anteriormente, parte

⁷⁵Ramírez Mireles, Paloma. *La danza -teatro y el no teatro, la danza-teatro y la no danza, o Pina Bausch y la búsqueda de nuevos caminos...* Tesis para optar por la licenciatura en Literatura dramática y teatro: UNAM/ Facultad de Filosofía y Letras, 1997, p 46.

esencial del arte. Por ello, en el expresionismo cobraban más importancia los problemas humanos que los problemas plásticos. Las imágenes que se creaban sólo representaban estados afectivos, impulsos que emanaban de un sujeto tomado por sus sensaciones, y cuyos principios de expresión eran la espontaneidad y la inmediatez. A través de ellos se buscaba una renovación de la vida humana y un regreso a los orígenes mediante una exploración del inconsciente, es decir, una búsqueda de los motivos y de los deseos que subyacían al pensamiento y a la acción de los sujetos, y que impulsarían la creación artística.

Este movimiento tuvo su impacto igualmente en la danza que, como las demás expresiones artísticas en la primera mitad del siglo, conoció la angustia y la destrucción del periodo de entreguerras. Podemos decir que la danza moderna surge, por un lado, de la influencia del expresionismo y, por otro, de la recuperación de algunas propuestas teóricas acerca del cuerpo que planteaban otra forma de explorar su movimiento.

Antes de ahondar un poco más en la reflexión acerca del movimiento expresionista de la danza, nos acercaremos de manera breve a las influencias más importantes que modificaron la forma de comprender el movimiento corporal en el siglo XX y que determinaron la manera de danzar en la época de entreguerras y de posguerra. Una de las primeras aportaciones a este conocimiento fue el estudio realizado por Francois Delsarte (1811-1871), un francés que desarrolló un minucioso trabajo de investigación acerca de la relación entre el lenguaje gestual y sus significados emocionales. Delsarte encontró que toda expresión resulta de la tensión o relajación de los músculos del cuerpo y que existen

patrones expresivos relacionados con una emoción⁷⁶. Esta propuesta acerca de la expresión emocional del cuerpo tuvo una gran influencia para la creación de diversas técnicas de movimiento en el posterior desarrollo de la danza moderna⁷⁷. Por otro lado, podemos encontrar el método que creó el compositor y pedagogo suizo Emile Jaques-Dalcroze a finales del siglo XIX y principios del XX. Dalcroze construyó un sistema que llamó *Rítmica*, con éste buscó una pedagogía que permitiera adquirir el ritmo musical por medio del ritmo corporal, es decir, encontró que para crear armonía en el ritmo musical era necesario poseer armonía rítmica en el cuerpo. Para su análisis y comprensión encontró que el ritmo se compone de tres elementos: el espacio, el tiempo y la energía⁷⁸. Posteriormente dichos elementos serían desarrollados a mayor profundidad por Rudolf Von Laban (1879-1958), maestro húngaro de danza moderna que creó un sistema de notación para poder analizar el movimiento. Para Laban cada impulso del movimiento corresponde a una o más cualidades que se extienden o se contraen con mayor o menor fuerza y energía en el espacio y en el tiempo⁷⁹, con ello, creó una gramática del movimiento que, sin embargo, no correspondía a figuras o formas específicas, ni a ritmos normados –como en el caso del

⁷⁶Delsarté dividió el cuerpo humano en tres zonas expresivas: el torso que corresponde a la zona de las emociones, la cabeza que se relaciona con la razón y las extremidades que corresponden a lo físico o animal.

⁷⁷ El torso se convertirá posteriormente en el centro de expresión de la danza moderna y la técnica de tensión-relajación permitirá desarrollar una práctica consciente con la intención de explorar la expresión emocional en los bailarines. Principalmente, será Martha Graham la que se enfoque en este tipo de movimientos, pero incluso en la danza Butoh los movimientos de tensión y de relajación serán un recurso muy importante.

⁷⁸Dalcroze pensaba que el sentido rítmico es esencialmente muscular y llegó a la conclusión de que el sentido muscular está hecho de relaciones entre el dinamismo del movimiento, su duración, su amplitud y su realización.

⁷⁹ Para Laban cada impulso del movimiento tiene una cualidad diferenciada que corresponde por un lado al espacio: movimiento estrecho o amplio; por otro lado, al tiempo: movimiento intempestivo o lento y, por último, a la energía o el peso: movimiento ligero o fuerte. El movimiento también puede ir en una dirección clara y definida: movimiento directo, o ir sin dirección fija: movimiento flexible.

ballet– sino a las intensidades del propio movimiento que podía expresarse en combinaciones diversas en cada sujeto. Desde esta propuesta, Von Laban, junto con diversos bailarines, pudieron explorar en la acción dancística no sólo secuencias de movimientos predeterminados, pasos ya normados, como en la danza clásica, sino que pudo experimentar y estudiar múltiples posibilidades del movimiento a través de sus cualidades e intensidades sin patrones fijos. A partir de estas nuevas formas de estudiar la motilidad y el ritmo del cuerpo, se fue cuestionando cada vez más la concepción mecánica del movimiento, se fue problematizando su naturaleza expresiva y, con ello, experimentando de forma más aguda las posibilidades del movimiento abierto llevado por la propia afección y la sensación sumergida en su devenir constante. Surgieron, entonces, las primeras propuestas de improvisación libre en la danza, ya que con estas nuevas formas de estudiar el movimiento corporal y con el legado del movimiento expresionista, se encontraban las bases necesarias para que a principios del siglo XX se desarrollara una manifestación dancística que quebrantara las reglas de la institución clásica del ballet.

Fue Isadora Duncan (1877-1921), una de las bailarinas norteamericanas más importantes, la que sentó las bases para una nueva danza, ella repudió los métodos académicos del ballet clásico, oponiéndose a la utilización de decorados, vestuario, música y técnicas de enseñanza tradicionales y, a partir de la influencia de algunas obras del filósofo Friedrich Nietzsche –principalmente en su particular lectura de dos de sus obras: *El nacimiento de la tragedia* y *Así habló Zaratustra*– Isadora Duncan buscó crear una nueva noción de la danza⁸⁰. A través de un deseo por acercarse a la visión trágica de la vida,

⁸⁰ Acerca de la obra de Isadora Duncan se puede revisar el texto llamado *Mi vida*, escrito por la propia bailarina (Duncan, Isadora. *Mi vida*. Fontamara: México, 1985). Sobre este texto también se puede consultar el estudio que realizó Brenda Gallegos acerca de la relación que existe entre la creación dancística de Isadora Duncan con la obra temprana de Nietzsche, específicamente, sobre la

Isadora Duncan confrontó los esquemas del ballet clásico, buscó liberar el cuerpo y la emoción a través de la danza, deseó revivir el éxtasis dionisiaco de las bacantes en la tragedia griega, soltó las zapatillas de ballet y comenzó a bailar descalza para tener de nuevo contacto con la tierra y así revivir la ligereza de la vida, recordando los movimientos más sencillos del cuerpo que pueden emerger de manera espontánea en el escenario –desde la caminata, el abrazo hacia sí mismo, hasta la caída–. La danza, para Isadora Duncan, se volvió el reflejo de lo que sentía, de aquello que quería expresar con el cuerpo sin preocuparse por consideraciones técnicas que anteriormente impondría el ballet. Si bien, en la construcción escénica de la danza clásica ya se encontraba la idea del ensueño y de lo etéreo de los cuerpos, en la danza que propuso Duncan se hallaba también la embriaguez, el dolor y la libertad de la existencia. Apolo y Dionisos jugando en el escenario, sólo así, para explorar sus sensaciones y sus pensamientos, en un juego que le permitió a Duncan crear una nueva forma de bailar, evocando incluso a Nietzsche, quién antes había invitado a bailar de otra forma al hombre moderno:

haced como el viento cuando se escapa de las cavernas de la montaña: quiere bailar a su manera. Los mares se estremecen y se agitan cuando pasan [...] alabado sea ese espíritu de tempestad, ese espíritu salvaje, bueno y libre, que danza sobre los pantanos y sobre las tristezas como sobre las praderas! [...] ¡Oh hombres superiores, lo peor que hay en vosotros es que no habéis aprendido a bailar como se debe bailar, a danzar por encima de vuestras cabezas!⁸¹.

A través de aquella lectura del filósofo alemán, Isadora Duncan encontró una imagen de la danza como símbolo del devenir de la vida que se afirma en sus tristezas y en

visión trágica de la vida (Gallegos, Gonzales Brenda. *La interpretación del lenguaje filosófico de Nietzsche desde la experiencia dancística de Isadora Duncan*. Tesina para obtener el título de licenciado en Filosofía. Dir. Ana María Martínez de la Escalera. UNAM, Facultad de Filosofía y letras: México D.F, 2001).

⁸¹Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*, *Op.cit.*, p. 414.

sus alegrías, en lo sombrío y en lo luminoso. El arte, desde esta perspectiva, no podía ser sólo esa imagen calculada de la razón, sino aquella relación que se crea entre ese estado de embriaguez inconsciente (dionisiaco) y la imagen o la ilusión (apolínea) en la que se transforma aquella experiencia. En este sentido, la danza se abrió a las posibilidades de la vivencia y revalorizó el azar de su movimiento. Respecto a esto, Nietzsche nos invita a bailar para aprender a jugar con las creaciones de lo múltiple y reír con la naturaleza ingenua del azar. Bailar, desde su mirada trágica, es aprender la fuerza vital, es decir, su movimiento en la afirmación tanto del ensueño como de lo abismal.

Bailar así le permitiría a Duncan valorar no sólo la técnica dancística sino, mucho más allá de ella, el azar del propio movimiento, su ligereza y su inconmensurabilidad. Con esta nueva forma de concebir la danza se multiplicaron las posibilidades de explorar la experiencia del cuerpo en movimiento. Fue en la misma época en la que Isadora D. danzaba a Dionisos que, igualmente, en Estados Unidos, emergía otra nueva forma de expresión dancística con otra de las pioneras de la danza moderna: Ruth St. Denis (1879-1968). Ella estudió la técnica de Delsarte y desarrolló una danza que mostraba la influencia de ciertas tradiciones de Asia y África, principalmente de Japón, India y Egipto. Con ellas, desbordó la danza clásica en una mezcla de movimiento libre en el escenario con cierta dramatización exótica y mística de dichas culturas. Su influencia en el desarrollo posterior de la danza moderna fue muy importante, pues ella junto con otro bailarín llamado Ted Shawn, fundaron la escuela Denishawn que formó a los más destacados bailarines de danza moderna de Estados Unidos, entre los que se encuentran Martha Graham y Doris Humphrey.

Ambas bailarinas, tanto Isadora Duncan como Ruth St. Denis, viajaron a Europa para poder desarrollar sus danzas con las influencias de la vanguardia artística, que en aquella época de guerra protagonizaban la revolución artística del siglo XX. Una de sus

representantes más importantes fue la bailarina alemana: Mary Wigman (1886-1973). Wigman se considera la creadora de la danza expresionista, estudió con Dalcroze y trabajó con Rudolf von Laban. Tuvo contacto con el grupo expresionista Die Brücke y también se relacionó con el grupo dadaísta de Zurich. Fue la primera artista que muestra el expresionismo a través de la danza, lo ilustra a partir de la manifestación de sus sensaciones, de sus emociones, principalmente, del dolor, de lo trágico y de lo grotesco que mostraban los temores surgidos por la gran guerra. También bailó sobre algunos textos extraídos del Zaratustra y sobre temas inspirados por el oriente o por las leyendas de la edad media. Wigman otorgaba especial importancia a la gestualidad y tuvo influencia de la dramatización japonesa, principalmente del teatro No, del que tomó el uso de máscaras como parte del trabajo expresivo en sus danzas. Fue la primera en bailar sin música o con música que se componía al mismo tiempo en que se iba ejecutando la danza.

La base de sus composiciones era la improvisación, es decir, la danza se iba construyendo a partir de los movimientos que emergían en el acto, conforme a la exploración de las emociones que se desencadenaban en el juego del movimiento⁸². Su

⁸² Es importante señalar en este momento que estamos situando la improvisación dentro de un contexto específico, respecto al cual tomó bases particulares para el trabajo con el cuerpo, lo que posteriormente retomaría, en alguna medida, el butoh. No se trata, entonces, de idealizar el movimiento improvisado, pensándolo dentro de una oposición radical entre una estructura absolutamente cerrada del movimiento, en contra de su libertad total. No es tampoco hacer una oposición arbitraria entre técnica o azar del movimiento. Dentro de esta investigación abordaremos a la improvisación como un trabajo particular del cuerpo que, a partir de ciertas técnicas buscan dirigir la atención al propio trayecto del movimiento para entonces poder desconfigurar sus hábitos (como pudimos ejemplificar en el apartado del juego). Esto es, como un ejercicio para enfocar la mirada a la propia *tendencia* motriz del cuerpo, en esa transición del gesto en el que es posible tomar múltiples direcciones en constante cambio. No se trata, entonces, de decir - como advertiría Marie Bardet- que la improvisación puede *todos* los gestos, o todas las composiciones. Sino de poder observar los desequilibrios, las fracturas, las pausas, los lapsus, los errores, de los movimientos en cada paso que se da, para entonces poder realizar, tal vez, un movimiento nuevo. En este sentido, miraremos a la improvisación como un trabajo particular a partir de la agudización de la atención sensible. Esto es algo que iremos explorando durante la reflexión del butoh.

danza siempre se movía en la tensión entre la contracción y la relajación⁸³, ya fueran del tiempo, de los ritmos, de la forma de moverse en el espacio, o del impulso y de las intensidades del propio cuerpo, y esto llevaba a su danza a contrastes violentos: del silencio al estruendo, de la detención a las sacudidas, de la extensión completa de su cuerpo a una contención absoluta con los brazos y las piernas encogidas hacia el pecho, de la ternura al estallido de violencia. Mary Wigman podía igualmente entregarse a los límites de la vivencia del ritmo a partir de un movimiento totalmente repetitivo que se acercaba a la experiencia del ritual y que podía llevarla a fuertes estados afectivos.

Explorar los límites del movimiento le permitió indagar en la vida afectiva del cuerpo, expresando no sólo las emociones o sensaciones placenteras sino, también, y aún con mayor profundidad, las dolorosas y oscuras. Como señala Paloma Ramírez: “el genio de su danza es un espíritu de la oscuridad feroz, terrible, solitaria y profundamente trágica. Su verdadero tema es el alma humana sobrecogida por el miedo, rodeada de elementos que amenazan su sobrevivencia”⁸⁴. Este sentir mostraba una imagen de la realidad que le rodeaba: la guerra, la sensación de la muerte, la violencia. Mary Wigman logró hacer de la experiencia dancística una manifestación estética que transgredía todos los parámetros de la danza convencional, se afirmó en lo desmesurado de la expresión y conquistó por primera vez el lado olvidado en la danza de la existencia humana: lo terrible, el dolor, lo patético, la penumbra y las impurezas del cuerpo. En sus danzas, como en todas las danzas que le seguirían –la danza moderna y la *danza-teatro*– el cuerpo se mostraba con sus agitaciones, con el esfuerzo y el cansancio que implicaba la acción del movimiento, éste se revelaba en

⁸³ Técnica que de distintas formas también retomaría toda la siguiente generación de la danza moderna: Martha Graham con su técnica de “contraer-soltar” y Doris Humphrey con la de “caer-recobrase”.

⁸⁴ Ramírez, Paloma, *Op.cit.*, p. 37.

la pesadez de la respiración, en sus gestos agotados y sumergidos en su propia afección que rehuía a las sonrisas impostadas. En este sentido, Paloma Ramirez señala: su danza “atacó a su público con una violencia emocional desacostumbrada y con temas desconocidos”⁸⁵. Su movimiento se vivió, entonces, como “el sublime arte de la turbación”⁸⁶.

La expresión dancística que vendría después del impacto de los movimientos artísticos de entreguerras y ya con una mayor comprensión y dominio de técnicas que les permitirían explorar las múltiples posibilidades del movimiento (legado de Delsarte, Dalcroze y Laban). Confluiría en la generación de la posguerra de la danza moderna en Estados Unidos con Martha Graham, José Limón, Doris Humphrey, entre otros; en Europa con los movimientos neoexpresionistas, principalmente en Alemania con la *danza-teatro* de Pina Bausch. Y en oriente con una de las manifestaciones que tuvo mayor influencia del expresionismo alemán: la danza Butoh de Ohno e Hijikata en Japón.

Para entender un poco algunas características que definirán posteriormente a la danza Butoh, nos acercaremos, a grandes rasgos, a la danza-teatro que surgió en Alemania. Pina Bausch fue la primera en nombrar a esta nueva forma de expresión dancística como *danza-teatro*, en esta nueva corriente se ponía el énfasis en la raíz que motivaba el movimiento, es decir, en la búsqueda de los deseos y de las motivaciones escondidas en la historia del cuerpo. Por ello, el miedo fue también una parte importante en el trabajo de Pina Bausch, su creación iba contagiada de la exploración de su propio temor, de un miedo que paraliza, que provoca agresión, como el terror de revelarse a uno mismo o encontrarse uno mismo sin protección. En esta búsqueda, el propósito era llegar al punto más extremo, aquel en el que la misma emoción ya no tuviera un significado bien definido, en donde la

⁸⁵*Ibid.*, p. 56.

⁸⁶*Ibid.*, p. 61.

ira o la alegría, el placer o la angustia se volvieran emociones indeterminadas; así, se posibilitaba que la expresión emocional se cargara de sus propias contradicciones, moviéndose ella misma con las contradicciones de la realidad.

En esta exploración, nos dirá Paloma Ramírez, “los deseos no satisfechos que han sobrevivido el proceso de la historia dentro del cuerpo demandan satisfacción. La danza como una ilusión atractiva es detenida en su camino para preguntar al fin qué mueve al cuerpo danzante y por qué lo mueve”⁸⁷. Preguntarse por las sensaciones y las afecciones sentidas, por los sueños, los temores y los deseos que motivan el movimiento, más allá de los fines figurativos o representativos de la danza, fue lo que motivó su creación. Y aquello que impulsaba a la danza no podía ser detenido a través de técnicas rígidas que determinaran completamente la mesurabilidad y las formas del movimiento. En cambio, se buscó que el movimiento emergiera, en la manera de lo posible, de forma más libre; de tal forma que cualquier espacio-tiempo fuera suficiente para poder moverse y cualquier movimiento pudiera transformarse en un acto expresivo⁸⁸. La danza, en este sentido, intentó romper con las fronteras que definían qué era o no un movimiento dancístico, expandiendo los límites de la experimentación del cuerpo.

Podemos decir que el fenómeno dancístico, a partir de la ruptura con la danza clásica hasta las exploraciones de la *danza-teatro*, se fue transformando en un ámbito de indagación de la experiencia humana a través del cuerpo en movimiento. La danza de entreguerras y de la posguerra surgió, así, desde los motivos más incógnitos y oscuros de la

⁸⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁸⁸ Como se mencionó durante este apartado, algo que marcó uno de los objetivos en la danza moderna fue que el trabajo del cuerpo no se constriñó al virtuosismo de su movimiento, de tal forma que incluso una actitud simple podía tener un valor estético intrínseco. En este sentido, Marie Bardet señala que la tarea de la modernidad en la danza consistió precisamente en desjerarquizar no sólo los procesos creativos, sino al cuerpo mismo y su acción y, con él, los espacios en donde éste se movía. Profundizaremos acerca de este tema en el capítulo de la improvisación.

experiencia humana. En ella, lo desmesurado, como exclamaba Isadora Duncan, ese impulso dionisiaco de la vida, cobró una parte central de su expresión estética: tocar los límites de la emoción, del ritmo y del movimiento, para entonces desbordarlos.

En las raíces de la danza moderna los coreógrafos y los bailarines fueron diluyendo la estilización gratuita, el adorno banal, las formas sin contenido de la danza formalista del ballet. Y, como respuesta, los artistas se sumergieron en el realismo de su propio contexto, y en su propia subjetividad, exploraron la dimensión subterránea y terrible de sus emociones y de sus deseos, y mostraron la multidimensionalidad de la experiencia humana dentro de un paisaje en el que la vida se veía tan frágil y la realidad que les rodeaba se encontraba en ruinas. Es dentro de este contexto en el que surge en Japón igualmente una expresión dancística de la posguerra, que comparte algunos sentidos de la danza moderna. Es en esta manifestación estética en la que nos adentraremos a continuación: la danza butoh.

Instantánea III.I. Ankoku Butoh

Un cuerpo amorfo sentado sobre el piso, encorvado, sus piernas flexionadas pareciesen estar dislocadas, abiertas anómalamente, una más abajo que la otra. Un brazo al frente le ayuda a sostenerse, mientras el otro, detrás de él, parece no ser más parte de su cuerpo. Cubierto en harapos blancos, apenas con unas telas rotas sobre una pequeña parte de su torso y un calzón hecho igualmente de pedazos. Luce un peinado de mujer japonesa, el pelo recogido sobre su cabeza con una pinza de lado. Su rostro, todo cubierto por un color blanco deja ver por contraste el bigote y la barba; toda la piel de su cuerpo se envuelve por el mismo color blanco. Lentamente, con música de ópera, él/ella comienza a moverse, y con un esfuerzo evidente, lleva de un lado a otro al mismo tiempo uno de sus brazos junto con una de sus piernas, mueve los dedos de ambas extremidades como para buscar, tocar algo sobre el piso. Así, con la espalda curva y la cabeza mirando hacia el suelo, este cuerpo desarticulado pareciese que tuviera como miembros superiores, de un lado un brazo y del otro una pierna. Tal vez, como una figura animal, una araña o un insecto. Él/ella, de pronto, como por sobresalto, endereza el torso y tras un doble suspiro deja que sus brazos vuelven a tomar lugar a lado de su cuerpo, y con una larga exhalación, los suelta un poco más para dejar que caigan y se coloquen casi de manera simétrica. Entonces se vuelve a agachar hacia el frente y gira escasamente la cabeza de lado, y se inclina un poco para hacer un ademán sutil, acercando, acariciando con su mano un lado de su rostro, como aproximándose para poder escuchar algo. Por un momento se mueve delicada y armónicamente. Y lo que escucha le hace subir sus dos manos a lado de su rostro y moverlas; así, de pronto, da la media vuelta, sí, aún encorvado, sentado, pegado al piso. Queda de lado, y con mucho esfuerzo, eleva una de sus piernas encogida, con el pie y los dedos torcidos. Y como por una resistencia extraña en sus articulaciones que pareciese que no le permitiese estirarse por completo, deja colgar uno de los brazos de ese mismo lado. Su columna continúa encorvada, pero no deja de moverse. Lentamente gira como para casi recostarse boca arriba aun manteniendo la posición curva, pero ahora suelta el peso de su cuerpo en el eje de su cadera y con esa posición eleva un poco las piernas cruzadas una sobre la otra, con los pies torcidos, sostenido todo su cuerpo apenas sobre ese quebradizo centro ayudado por una mano que apoya sobre el piso. En ese momento el otro brazo se estira un poco hacia arriba, se estira por completo, y al final asoma su mano entumecida, caída con los dedos chuecos. Y

tiembla, sosteniendo con esfuerzo y lentitud ese estiramiento. En ese temblar se mantiene un poco, pero de pronto el peso vuelve a ganar y la mano cae, al igual que sus piernas. Tras un instante, vuelve a tomar fuerza y nuevamente se sostiene sobre el mismo eje, el de su pelvis, y comienza a flotar jugando con sus extremidades encogidas tal como lo hace un feto en el líquido amniótico. Hay un poco de delicadeza en esa posición fetal, encogida, retorcida, que apenas se mueve y tiembla⁸⁹.

No es, entonces, la imagen de una danza de la ligereza de la estética clásica, aquella que intenta liberar al bailarín de su peso, y que en sus movimientos puede presumir de la ausencia del suelo para hacer paisajes de la simetría. Aquella danza que dibuja cuerpos elásticos que pareciesen no doler, que no necesitan luchar con la fuerza de gravedad pues están diseñados para elevarse: *cuerpos-forma*, casi sin articulaciones y sin huesos; que saltan, se suspenden y defienden sus figuras en la verticalidad. Es, en cambio, la danza del arraigo al suelo y de los límites de lo movable: de la torsión, de lo casi roto, de los gestos incomprensibles y la respiración explícita, del desequilibrio y lo ambiguo del propio cuerpo. Es la danza de Tatsumi Hijikata, bailarín y coreógrafo japonés que en la década de los 50 y los 60 en Japón exploraba imágenes hirientes o transgresoras a través del movimiento convulsivo de su escuálido cuerpo. Con ellas, buscó construir una nueva estética del movimiento; y lo hizo precisamente en el contexto de posguerra en Japón, en un momento en el que, tras su derrota y durante la posterior ocupación estadounidense, los valores que hasta ese momento regían en su cultura se vieron sumergidos en una crisis.

Fue en este momento de trance en el que emergió en la cultura japonesa un fuerte impulso por reconstruir nuevos valores a través de una necesidad dividida, por un lado, el deseo de progreso y de tecnificación de la vida que mostraba occidente y, por otro, paradójicamente, la resistencia ante dicha influencia, respecto a la cual intentaron retomar

⁸⁹ Fragmento de la presentación *Hosotan* de Tatsumi Hijikata: [youtube.com/watch?v=vetSYKychwl](https://www.youtube.com/watch?v=vetSYKychwl)

las raíces de su propia cultura. En este contexto de incesantes contrastes y transformaciones surgió la semilla de un movimiento contra-cultural que encontró un campo fértil en la expresión artística de Japón. En éste, el influjo del arte de posguerra occidental aunado a la necesidad de transgredir los valores tradicionales que regían el buen comportamiento de su propia cultura, constituyeron un motor de sus nuevas creaciones. Los happenings y el teatro de la situación comenzaron a tomar auge: actores, músicos y poetas salieron a las calles para irrumpir los espacios y los tiempos de la cotidianeidad con acciones que mostraron la inversión de los antiguos valores estéticos y sociales. Con sus creaciones expresaron todo aquello que no era bien visto, como lo irracional o lo grotesco de la experiencia humana⁹⁰.

Fue en esta época en la que Tatsumi Hijikata, y posteriormente Kazuo Ohno, crearon una nueva danza: el Butoh. Hijikata y Ohno concibieron lazos comunicantes entre la tradición japonesa del arte escénico –el teatro Kabuki, el teatro Noh y la danza tradicional (*buyo*)⁹¹– y el arte de la vanguardia occidental de posguerra –como el dadaísmo,

⁹⁰Tanto el Butoh, como el teatro de inicios de los años 60' en Japón fueron influenciados, entre otras cosas, por la estética gráfica del artista Tanadori Yoko, quien diseñó diversos sets para ellos. Él propuso la estética del mal gusto, enfatizando en lo feo y lo irracional del arte [Cfr. Masson, Jean –NouritSekine. *Butoh. Shade of darknes. Ed. Shufunutono: Tokio, 1988.* (La traducción es mía)]

⁹¹ El Buyo o mejor llamado Nihon Buyo se popularizó en el siglo XVII en Japón durante el periodo Edo, pero tiene sus orígenes en siglos anteriores, al parecer desde el año 712. Es una danza muy refinada con movimientos lentos y reservados que se bailan al ritmo de una flauta japonesa (*shamisen*) y de tambores de mano (*kotsuzumi*) y otro tipo de tambores (*taiko*). Una de las particularidades del Nihon Buyo es que no es simplemente un tipo de danza tradicional, sino que en realidad mezcla el baile con ciertos toques de pantomima y de teatralidad. En sus presentaciones muy importante la utilización del abanico japonés (*osensu*) y del kimono japonés. El Nihon Buyo es una danza con afinidad hacia la tierra: los movimientos tienden a dirigirse hacia el suelo, y los pasos firmes dan la sensación de un cuerpo sólido y compacto; aunque se distingue igualmente por enaltecer los saltos en sus representaciones. Su expresión corporal se caracteriza por realizar movimientos estilizados en contraste con el rostro que oculta toda emoción, y para lograrlo utilizan, como semejando una máscara, el clásico maquillaje blanco del kabuki. El teatro No, en cambio, que es anterior al Buyo y el Kabuki, tuvo su apogeo en el siglo XV dentro de una sociedad feudal con una fuerte presencia militar. Esta tradición escénica está mucho más apegada a la acción ritual

el surrealismo y, especialmente, el expresionismo alemán⁹²-. Esto es, a través de su trabajo situaron a la danza moderna de Japón en un punto ambiguo entre la tradición y la vanguardia, a partir de la exploración del propio movimiento del cuerpo.

que a un arte de entretenimiento; es decir, se construye como una representación simbólica para mostrar un relato o una historia ante la élite japonesa. El No es único por su lentitud, su gracia austera y por el uso distintivo de mascararas. Su lenguaje es muy elaborado ya que, como se mencionó anteriormente, fue creado para la élite de la aristocracia. En su presentación se conjuga el canto, la danza y la poesía para conformar un espacio ceremonial que tiene sus orígenes en las creencias sintoístas de la religión autóctona de Japón que veneraba a las fuerzas de la naturaleza. Sin embargo, posteriormente, esta danza también tuvo influencia del Taoísmo y del Budismo Zen. Su escenario es formado por un cuadrilátero elevado y rodeado por el público en dos de sus lados. En uno de sus lados hay un balcón con un coro de diez cantantes y en el fondo un estrado para cuatro músicos. No hay telón de fondo y los decorados se reducen a cuatro postes con un tejado para representar un palacio o un templo. Finalmente, el Kabuki que quiere decir: Cantar (Ka) , Bailar (Bu), Habilidad (Ki), pero igualmente también existe la creencia de que la palabra deriva del verbo Kabuku, que significa 'raro' o 'extraño', algo que se relaciona con la naturaleza experimental del género. Se desarrolló durante el periodo Edo (1600-1868). Fue creado por la clase obrera como un arte escénico y de entretenimiento, en principio, como una imitación del teatro No, pero posteriormente fueron construyendo su propia particularidad hasta independizarse como otro arte escénico. El Kabuki se distinguió por ser un espacio en donde se podía establecer una conexión entre el público y los actores. Era un lugar en donde los ciudadanos, luego de trabajar y sentir el peso de la opresión de los oficiales y los samurai, podían, sin sentir perjuicios por sexo, posición social u ocupación, disfrutar libremente de un espectáculo en el que, incluso, podían interactuar. Algo que resulta muy importante es que, en sus inicios, era un teatro que se realizaba fundamentalmente por mujeres. Y una parte considerable de este negocio se dedicaba al trabajo sexual; debido a ello, en el año de 1629, se declaró ilegal la incursión de las mujeres en el escenario Kabuki. A partir de esta fecha hombres jóvenes comenzaron a realizar el papel de mujeres, pero como también incursionaron en el trabajo sexual, en 1652 fue prohibida también su participación como actores y, desde entonces, el papel de las mujeres lo desempeñaron hombres mayores. El actor especializado en papeles femeninos es conocido como onnagata u oyama . Dichos actores no sólo se mantuvieron, sino se especializaron cada vez más en la representación de la femeneidad; al grado de que se puede decir que el onnagata es el modelo ideal de la feminidad japonesa tradicional. El Kabuki es un teatro muy dinámico en cuanto a su temporalidad e igualmente en cuanto a su escenografía (que se distingue por ser circular y giratorio) y vestuario. Los personajes se caracterizan por tener una vestimenta bastante llamativa, usan pelucas y están todos maquillados para realzar o exagerar sus líneas faciales para producir personajes sumamente dramáticos o, incluso, sobrenaturales. Es importante la exageración de su gesticulación durante su actuación, ya que esto permitía evidenciar aún más la trama. La temática del género Kabuki suele abarcar dramas de amor, escenas de la historia japonesa o de la tradición budista. Llegaron a hacerse muy famosas, por ejemplo, las obras sobre suicidios.

⁹² Ohno e Hijikata se formaron en diversos tipos de danza que en ese momento habían arribado a Japón desde Occidente, (por ejemplo el jazz, específicamente para Hijikata), sin embargo, fue la danza moderna que arribó en el periodo de entreguerras –principalmente con la influencia de la escuela de Mary Wigman y *Der NeueTanz*– la que tuvo mayor influencia en ellos. Un poco antes de la guerra y después de ella tuvieron contacto con esta nueva danza a través de profesores

Con esta propuesta estética, Ohno e Hijikata buscaron transgredir los estereotipos de la tradición escénica y de la propia danza, decidieron romper con los automatismos del movimiento y con la forma mecánica de la coreografía, y consideraron que era necesario crear las bases de una danza que posibilitara la exploración de las sensaciones y de la imaginación propia de la experiencia del bailarín en el devenir del movimiento. Para lograrlo, indagaron, por un lado, sobre sus tradiciones más antiguas y, por otro, sobre la técnica que potencializaría su creación escénica: la improvisación. Es ésta última la que caracteriza las obras de la danza Butoh, en ellas, dirá Gustavo Collini: “se maneja con rigor la estética de lo inesperado”⁹³, que tiene sus raíces en la ejecución efímera de la propia danza.

Ankoku Butoh fue el nombre original que Tatsumi dio a su danza: la danza de la oscuridad. Hijikata decidió nombrar a su nueva danza: *Butoh* en lugar de *Buyo*, para distinguirla tanto de la danza occidental como de la danza tradicional japonesa. En Japón, *Buyo* es la palabra neutra para danza y tiene la raíz de brincando o saltando, mientras que *toh* implica pisar firmemente, arraigarse a la tierra. *Buyoh*, desde esta perspectiva, es lo ascendente, *Butoh* es lo descendente. El primero se asemeja al salto vertical de Vaslav Nijinski, o a la ligereza de Isadora Duncan; mientras que el segundo encuentra su belleza en el decaimiento y en el arraigo. Es por ello que Hijikata danzará con una consigna: “Yo

particulares como Takaya Euguchi, quien fue a Alemania a aprenderla con Mary Wigman para posteriormente regresar a enseñarla a Japón. Kazuo Ohno fue alumno de Euguchi tiempo antes de la Segunda Guerra Mundial. Cuando ésta terminó, continuó su formación nuevamente con él. En esta época Hijikata también intentó ser su alumno pero Takaya seguía trabajando cercanamente con Kazuo Ohno, por ello no pudo ser su maestro directo.

⁹³Collini, Sartor Gustavo. *Kazuo Ohno. El último emperador de la danza*: Ed. Vinciguerra, Buenos Aires, 1995, p. 35.

nunca dejaré la tierra; es en la tierra que yo danzo”⁹⁴. Este deseo de estar siempre cercano a la tierra, de pisar con firmeza creando una intimidad singular con ella, tiene sus raíces en la sociedad agrícola de Japón, y se pueden observar patrones similares en otras culturas igualmente agrícolas, como en las danzas del sur de la India. Pisar firmemente la tierra, enraizarse en su textura y su densidad, es una de las cualidades que permite moverse en la parte sombría de la vida: *ankoku*. Ese lugar fértil del que emerge la vida y en donde ella misma termina: la vida naciendo y muriendo, impulsando y deteniendo cada movimiento del que danza. La oscuridad, explica una de las alumnas de Hijikata, Natsue Nakajima, es aquello sin forma, aquello que no se puede expresar en palabras, lo inexplicable, lo destruido o desaparecido, algo que no se puede ver⁹⁵, lo que Hijikata también solía llamar *yami*: “(sombria oscuridad) la sensación de algo lleno de contradicción e irracionalidad, algo como el `caos del eterno principio”⁹⁶. Contactar con aquello escondido, caótico que nos constituye, sentir su voz en el cuerpo sería, entonces, danzar el Butoh. El cuerpo en él se muestra tal y como es, dice Hijikata, “fundamentalmente caótico”. Por ello, Tatsumi

⁹⁴ Sin autor. *Butoh. Dance of the dark soul*. Photographs by Ethan Hoffman: Apertur foundation. New York. 1987, p. 8 (La traducción es mía).

⁹⁵ La oscuridad del Butoh puede relacionarse también con el mundo de los muertos del teatro Noh. En éste se tiene la creencia de que en el transcurso de la actuación, de alguna forma, los espíritus de la muerte vienen a la vida. Vienen de aquel lugar desconocido llamado *yugen*: un mundo que designa un ambiente de misterio, oscuridad, trascendencia y melancolía. Literalmente, significa un objeto difícil de comprender (y en un contexto budista se refiere a la última verdad que no puede ser tomada a través del intelecto). Desde esta tradición escénica, una forma en la que este espacio de la muerte y de lo desconocido se conecta con este mundo se encuentra en algunos movimientos, como el caminar lentamente deslizando los pies sin levantarlos del piso; éste es un paso característico de la danza Butoh y fue heredado del teatro Kabuki y del teatro Noh. Este lento desplazamiento tiene que ver –dice Tada Michitaró– con un gesto que contribuye al reposo de las almas de los muertos: el *suriashi* o caminado de arraigo; que se dirige hacia el suelo o la tierra, y que no tiene que ver con esa sensación de ligereza que en la danza occidental se dirige a una liberación de la fuerza de gravedad. En cambio el sentido estético de la danza japonesa tiene que ver, dirá el mismo autor, con los pies, la tierra y la perplejidad.

⁹⁶ Nakajima, Natsue. *Ankoku Butoh*. Conferencia en la universidad Fu Jen: “La espiritualidad femenina en el teatro, la ópera y la danza”. 1997

señalaba que “a través de la danza nosotros debíamos pintar la postura humana en crisis, exactamente como es”⁹⁷. En ella, la incongruencia, el absurdo, lo incomprensible se vuelven danza. Esta exploración de lo sombrío se convierte en una ocasión para contactar con los fantasmas dormidos en el cuerpo, y se transforma en una vía para que ellos puedan volver a la vida. Desde esta propuesta, el bailarín del Butoh intenta experimentar una relación con su mundo rompiendo los patrones corporales que han sido aprendidos en la cotidianeidad, para así poder explorar nuevos movimientos. Y aprender a bailar, dice Hijikata, “no es algo que se pueda adquirir con entrenamiento, es algo que el cuerpo se enseña a sí mismo”⁹⁸. Escucharlo, sentirlo, aprender de él, se convierte en el motor del Butoh, como expresa Kazuo Ohno: “¿Puede haber una respuesta más bella que el bailar por la ansiedad causada por escuchar al cuerpo?”⁹⁹. La ansiedad de escuchar al cuerpo es la que se abre ante la incertidumbre de lo desconocido pero sentido. Escuchar no se refiere a la acción realizada por algún órgano perceptivo del cuerpo (como el oído), sino a la

⁹⁷ Una de las posturas más recurrentes en su danza era en la que se simulaba una posición fetal de pie –las piernas arqueadas, los hombros encorvados, los pies hacia adentro y los brazos encogidos-. En esta postura, el cuerpo podía moverse lentamente, sutilmente e ir acentuando el movimiento hasta convulsionarse; podía caer y retorcerse en el suelo, o caminar suavemente de un punto a otro y mover, apenas, los dedos de las manos. El movimiento corporal utilizado en su danza es sencillo y fuera de los patrones dancísticos que muestren alguna habilidad física específica; sus movimientos pueden ser simples, espontáneos o lúdicos, porque nacen de la expresión natural del cuerpo para dejar emerger algo que difiera de su habitualidad, y surgen de la propia experiencia del sujeto danzando. Respecto al papel crucial que toma el cuerpo en crisis en la construcción de la danza ahondaremos en los siguientes apartados.

⁹⁸Sin autor. *Butoh. Dance of the dark soul*. Photographs by Ethan Hoffman: Apertur foundation. New York. 1987, p. 126.

⁹⁹Masson, Jean –Nourit Sekine. *Op. cit.*, p13. Al escuchar el cuerpo, Ohno danzaba libremente por el espacio, nunca con códigos y estructuras del movimiento definidos, podía actuar con música o sin música, algunas veces danzaba con músicos en vivo que, al igual que él, improvisaban en el momento de efectuar la danza. Algunas veces se presentaba usando el traje más estrafalario como el de una dama con sombrero de plumas y un vestido muy largo y elegante, o incluso, podía salir desnudo. Por lo regular su danza se sumergía en un juego sin una estructura determinada, en donde reía, brincaba, se arrastraba, o podía quedar petrificado solemnemente en un solo gesto, mirando tan sólo al horizonte, cualquiera de estas acciones ejecutadas impredeciblemente.

sensación de afección que se advierte tras una experiencia, en las manos, en los pies, en los brazos, en todo el cuerpo.

Para el Butoh, el cuerpo es el campo en donde se inscribe todo lo existente, la espiritualidad, el *yami* del que hablaba Hijikata, lo que aún no tiene nombre, lo escondido, lo que se quiere destruir, lo que se desea crear, todo lo que se puede ver y lo que no se puede ver¹⁰⁰. Todo el cuerpo involucrado en la escucha se sumerge en la danza y, justo cuando la oscuridad la ha tomado, el Butoh emerge como la expresión subversiva de aquello que está en los límites del lenguaje articulado, y de mucho de lo que él implica: la jerarquía, las categorías que delimitan lo bello o lo feo, la separación en géneros, lo masculino, lo femenino. Este movimiento se relaciona, igualmente, con lo no privilegiado, lo descuidado, lo explotado que, para Hijikata, significaban los remansos rurales de la remota región del norte de Japón en donde él nació: Tohoku. De esta forma, la creación del Butoh nace de una indagación de nuevas formas de explorar el movimiento a partir de la vivencia de lo sombrío, dentro de su propia experiencia enraizada en la cultura japonesa.

En su creación, danzar la otra parte de la vida: la muerte, la oscuridad, lo terrible, los miedos, lo no dicho, constituye su parte más bella y transformadora. Dejar de controlar los propios movimientos, exponerse en su fealdad o en su manifestación grotesca, a sus miedos, mostrando tanto el sufrimiento, como la alegría, danzando las propias pasiones y

¹⁰⁰Es importante aclarar que la concepción del cuerpo en los japoneses no se refiere a una dualidad tajante entre la carne y el espíritu, o el cuerpo y la mente, como ejemplifica Natsue Nakajima: “cuando se le pregunta a un japonés donde se localiza la mente, la mayoría no apuntará al cerebro, sino al corazón. ¿Me pregunto si la mente equivale al cerebro para los occidentales?” (Nakajima, Natsue. *Op. Cit.*). Ella misma señala que para los japoneses el cuerpo es visto como un regalo de la naturaleza – una entidad en unión con el universo. “El cuerpo es la encarnación de la ‘conciencia’, de lo ‘inconsciente’, de la ‘racionalidad’ y de lo ‘irracional’”. (Natsue, Nakajima, *Op. Cit.*). La corporalidad, en este sentido, es una totalidad de la existencia humana, que no puede reducirse a la dualidad que nos es tan común: alma, razón, espíritu-cuerpo.

perversiones¹⁰¹, en un juego sutil o brusco de los movimientos del cuerpo, explorar lo más recóndito para dejar por un momento que lo ilógico se libere, podría hacer que en algún momento el *Ankoku Butoh* emerja. En él, el cabello, el sudor, las grietas de la piel o la suciedad que puede envolver al cuerpo merecen el honor de la idea, de la imagen y del movimiento, pues en la vida, incluso, lo que es concebido como bello (lo luminoso) no podría expresarse sin lo opaco hacia lo que aparentemente se opone. Luz y tinieblas, inmersos uno en el otro se expresan en el cuerpo danzando sin una identidad bien definida, sin una dualidad establecida, tan sólo en un juego sutil que intenta afirmar la vida y su movimiento.

Para poder comprender un poco más las raíces de esta danza, nos acercaremos de manera breve al contexto cultural y social en el cual creció Hijikata, así como su posterior encuentro con el mundo artístico e intelectual de Tokyo, ya que esto nos permitirá entender algunos de los motivos que le posibilitaron concebir esta nueva forma de danzar.

¹⁰¹ Resulta imprescindible señalar que el trabajo de Hijikata fue particularmente inspirado por escritores malditos como Jean Genet, Sade o Lautremont. A partir de esta influencia literaria, en su propuesta dancística prueba el mundo del erotismo y de la violencia. En este sentido, Shapes opina que en esta exploración Hijikata encontró en la perversión sexual “la llave de las profundidades del cuerpo humano y por lo tanto, un sentido para desarrollar su arte” (Masson, Jean –Nourit Sekine. *Op. cit.*, p. 64.) Respecto a la influencia de la literatura y la filosofía en la propuesta estética de Hijikata ahondaremos en los siguientes apartados.

III.II. Tatsumi Hijikata

Hijikata nació en 1929 en la región de Tohoku en Japón. Una zona rural sumamente pobre que el propio bailarín describía como la colonia que desde tiempos antiguos hasta su época exportaba soldados, caballos y mujeres al Japón central¹⁰². Él era el décimo de 11 hijos. Sus padres, campesinos de los plantíos de arroz, no únicamente vivieron las dificultades de la extrema pobreza que se veía recrudecida por los fuertes inviernos que caracterizaban a la región, sino que enfrentaron las consecuencias de la gran guerra en la que perdieron a varios de sus hijos de diversas formas. Bajo este contexto, a la edad de 23 años, Hijikata decidió dejar su paisaje natal para probar suerte en la gran ciudad de Tokyo. No obstante, esta gran urbe lo recibió con discriminación y desprecio; Tatsumi se encontró frente a una categoría tajante, la del *campesino migrante* segregado por una cultura que lo confrontó afectiva e ideológicamente; comenzó entonces a ser consciente, desde otra perspectiva, de la realidad social en la que había crecido y en la que ahora se encontraba perdido. Esta experiencia marcó un quiebre en su vida. Sumido en una situación económica bastante precaria, señalado con el rechazo de aquella nueva estructura, Hijikata fue encontrando refugio en las zonas marginales de esta sociedad; y en estos espacios, principalmente motivado por sus inquietudes creativas respecto a la danza y a la literatura, empezó a vincularse con diversas figuras artísticas e intelectuales de la época¹⁰³. Éstas lo introdujeron en la lectura de escritores franceses como Sade, Lautremont, Rimbaud, Antonin Artaud y Jean Genet, e igualmente a algunos filósofos como Nietzsche o George Bataille, a los

¹⁰² Kurihara, Nanako: *Tatsumi Hijikata. The words of Butoh*. <http://www.jstor.org/stable/1146810>, p. 21

¹⁰³ Yukio Mishima, novelista, ensayista y dramaturgo fue uno de los artistas japoneses más próximo a Hijikata; él trabajó de cerca con el bailarín en la configuración ideológica y estética de sus primeras obras.

cuales leyó vorazmente y le permitieron explorar su propia sensación de marginalidad. Con estas lecturas y con sus nuevos vínculos en la ciudad de Tokyo, Hijikata tuvo la necesidad de realizar una ardua búsqueda de sus propios orígenes; volcó su mirada a explorar exhaustivamente de dónde venía y, como señala Nanako Kurihara, “lo hizo al grado de que terminó haciendo de Tohoku un lugar imaginario más allá del espacio y el tiempo”¹⁰⁴. Esto es, Tohoku se convirtió para el bailarín, más que una realidad histórica y geográfica, en una idea de vida, en una propia noción de la existencia. Él decía: “Tohoku es un país extranjero [...] hay un Tohoku en Inglaterra, pues la oscuridad del útero existe en todo el mundo, o no es así?”¹⁰⁵.

Hijikata, entonces, desarrolló una pasión por la naturaleza cruda, hermosa y cruel, de lo que representaban sus raíces: del trabajo duro del campo que lastimaba los cuerpos, de la tierra y el lodo, de los árboles y las hojas secas, incluso del dolor sentido ante la pobreza. Dicha experiencia se volvió determinante en su trabajo¹⁰⁶, y esta forma de concebir sus orígenes fue también, y de manera radical, una crítica a la realidad contemporánea que vivía. Debemos recordar que en esa época, principalmente a partir de 1960, Japón comenzó a enfrentar un desarrollo industrial rápido y a gran escala; después de la guerra y tras la destrucción cruenta, la necesidad de crecimiento se vio reflejada en la proliferación de fábricas por todo el país, y con ellas, igualmente de la contaminación y de sus fuertes consecuencias. Aparecieron por ello enfermedades causadas por intoxicación debido a

¹⁰⁴ Kurihara, Nanako, *Op.cit.*, p. 21.

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ Él decía: “En la adolescencia la tierra oscura de Japón fue mi maestra en diversas formas de caer. Debo llevar al teatro ese sentido del andar” (Hijikata, Tatsumi. *To prisión*. Translated from the Japanese by Nanko Kurihara for *The Drama Review* 44, 1 (T165), Spring 2000, guest-edited by Nanako Kurihara, p. 7). Afirmó también: “la estación de primavera en Tohoku con su abundancia de lodo le motivó a danzar” (Kurihara, Nanako, *Op.cit.*, p. 24)

productos químicos¹⁰⁷, y a su vez se desató el consumismo exacerbado de la gran urbe; mientras, por contraste, la pobreza en las zonas rurales seguía profundizándose de manera exacerbada. El capitalismo había llegado para instalarse definitivamente en la metrópoli oriental afectando al país entero, y conquistaba rápidamente los espacios y la forma de concebir la vida de sus habitantes. Su crecimiento desmedido hizo que paisajes y comunidades enteras fueran destruidas, y con ellas las relaciones tradicionales que anteriormente las sostenían. Había, en este sentido, tal como menciona Nanako Kurihara, una sensación de pérdida que permeó toda la sociedad japonesa. Y respecto a ella surgió el deseo de recuperar una forma de vida más idílica a partir del Japón “premoderno”¹⁰⁸. Este regreso a lo viejo, a un mejor Japón, se volvió una fantasía de la cultural nacional. Y este deseo, claro está, encontró empatía en el arte de Hijikata, quien concibió con el trabajo corporal una posible resistencia ante las circunstancias culturales que enfrentaba. El cuerpo atravesado por todos estos cambios sociales –desde la moral dominante, el sistema económico con sus instituciones políticas; el materialismo frívolo, hasta la pobreza brutal– moviéndose en los tiempos y los espacios de la marginalidad y de la alienación, se volvió el eje de su construcción creativa.

Fue explícita, de esta forma, su oposición respecto al sistema económico dominante; decepcionado de las promesas de la urbe democrática y aun sintiendo la crudeza de las injusticias y la miseria del campo; Hijikata encontró en la danza una forma de protesta, o más aún, de transgresión de aquellas instituciones hegemónicas. Y lo hizo a partir de una propuesta particular: había que apelar a la configuración y la desconfiguración de los cuerpos. Es decir, para el bailarín la importancia de la manifestación estética de la danza

¹⁰⁷ Por ejemplo la enfermedad de *minamata* causada por envenenamiento de mercurio o la enfermedad *itai-itai* causada por el envenenamiento de cadmio.

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 21.

residía en el trabajo con el cuerpo y en el estudio de su acción como desvío, como aquello inútil o sinsentido que sin embargo hace proliferar su capacidad creativa¹⁰⁹. Como nos muestra con el siguiente párrafo:

Todo el poder de la moralidad civilizada, de la mano con el sistema económico capitalista y sus instituciones políticas [...] Más aún, la producción-orientada de la sociedad, ve la acción sinsentido del cuerpo, *a lo que yo llamo danza*, como un enemigo mortal y un tabú. Puedo decir que mi danza comparte una base común con el crimen, la homosexualidad, los carnavales y los rituales, porque este comportamiento es el que explícitamente exhibe su ir sin rumbo, hace alarde del sinsentido frente a una producción-orientada. Pienso que la homosexualidad, el crimen y las luchas ingenuas con la naturaleza, son en sí mismas protestas en contra de “la alienación del trabajo” en la sociedad capitalista¹¹⁰.

¹⁰⁹ Con posibilidades creativas me refiero a esa capacidad de producir nuevos sentidos en la acción del cuerpo (pensando desde Deleuze) que no se equiparan a la construcción de significados, sino a la configuración de afecciones que aún no responden a una interpretación clara dentro de nuestro entorno conceptual. Ahora bien, es necesario decir que el sentido, visto desde esta perspectiva, siempre se conforma por varios sentidos a la vez, nunca se configura como un único sentido. Y esto quiere decir que existe un exceso inherente al sentido mismo, esto es, una pluralidad de sentidos o paradojas del sentido (los dos sentidos a la vez); esta serie de problemas es lo que puede remitir al sinsentido como la raíz de una proliferación de sentidos (Ver preámbulo, p. 9). Ahora bien, respecto a la noción de lo inútil resulta muy importante la aportación que sobre dicho término realiza George Bataille, ya que fue el propio Hijikata quien lo siguió en esta propuesta. En adelante ahondaremos un poco en esto.

¹¹⁰ Hijikata, Tatsumi. *To prisión*. Translated from the Japanese by Nanko Kurihara for *The Drama Review* 44, 1 (T165), Spring 2000, guest-edited by Nanako Kurihara, p. 2. Respecto a esta cita, me parece sumamente importante recuperar la propuesta que sobre lo inútil desarrolla George Bataille, ya que Hijikata la recupera para elaborar su propia postura respecto a la danza como una protesta política ante el sistema económico dominante. Para Bataille el hombre define su mundo a partir del trabajo y de la razón, es decir, cualquier actividad social implica, primordialmente, que todo esfuerzo puede ser reducido a las necesidades fundamentales de la producción con un fin ulterior (un proyecto) y de su conservación. Ésta es la base del sistema capitalista, en él, las fuerzas productivas del hombre aparecen encadenadas a los límites de lo útil y cada vivencia singular queda reducida a las prácticas profanas del trabajo y de sus prohibiciones. Por tal motivo, aquello que escape o los parámetros de la prohibición y de la utilidad, esto es, que transgreda a la lógica de la razón y del trabajo –experiencias como la poesía, el erotismo, la risa– son, de antemano, una puesta en cuestión del orden del propio sistema económico, del consumo y conservación del individuo y de su mundo material. Sin embargo, es precisamente el despilfarro, la dilapidación o el exceso, lo que posibilita que cada acción de nuestra existencia no pueda ser reducida completamente al proyecto. Es justamente lo imprevisto de la acción humana, más allá de su existencia productiva y normalizada, siempre propensa a su posible desbordamiento, lo que puede dotar de breves momentos de

Podríamos pensar, a partir de esto, que su propuesta estética y política se centraba en un eje peculiar: habría que romper el sentido instituido por la estructura político, moral y económica del sistema capitalista, y para hacerlo tendríamos que adentrarnos en el cuestionamiento del sentido normado instalado en el cuerpo. Precisamente en las tensiones entre la repetición y los quebrantamientos del sentido habitual¹¹¹. Llevarlo a cabo implicaría realizar una puesta en duda, por un lado, de la noción de utilidad y productividad de la acción y, por otro, de la noción misma de identidad.

Ahora bien, para poner en cuestión la moral, la injusticia económico-social, la ley que atraviesa los cuerpos y rige el actuar de los sujetos; Hijikata encontró en el trabajo de Jean Genet una de sus influencias más importantes. Como el propio bailarín señala: “Las palabras de Genet guían mi determinación, «mi talento será el amor que yo siento por lo que constituye el mundo de las prisiones y las colonias penales»”¹¹².

Para comprender un poco más el trabajo dancístico de Hijikata, y antes de adentrarnos en la reflexión de la danza en sí misma, nos acercaremos, de manera muy breve, a algunas nociones que plantea la propuesta estética de Jean Genet; ya que ellas nos permitirán ahondar en el análisis de la danza Butoh.

soberanía. Como el mismo autor señala: “Más allá de los fines inmediatos, la acción del hombre tiene, de hecho, el cumplimiento inútil e infinito del universo” (Bataille, Georges. *La parte maldita, precedida de La noción del gasto. Op. cit.*, p. 57). Es entonces la experiencia inútil, incluso en los límites o fuera de los parámetros discursivos, aquello experimentado como sinsentido, lo que puede levantar la prohibición del mundo ordenado del trabajo. En este sentido es que Hijikata propone, siguiendo a Bataille, la acción dancística, junto con el crimen, la homosexualidad, los carnavales y los rituales, como parte de estas experiencias sin rumbo o finalidad, es decir, como experiencias que exceden la *producción-orientada* del trabajo alienado y que permiten transgredir el mundo ordenado de la sociedad capitalista. El hecho de que elija estos tres ejemplos está ligado también a la influencia que tuvo de las lecturas de Jean Genet, a quien nos aproximaremos en el siguiente apartado.

¹¹¹ Lo cito nuevamente: “Es fútil, al final, cuestionar qué causa mis actividades constantes de erosionar. La remodelación humana se logra solo con los movimientos naturales que patean la matriz del buen sentido actual. Yo sueño con una danza criminal. No habrá alguna vacilación sobre incendiar teatros”. (*Ibid*, p. 3).

¹¹² Hijikata, Tatsumi, *Op.cit*, p. 5.

Instantánea III.III. Jean Genet

Tras la penumbra casi estática, la imagen borrosa de un cuerpo. Su rostro iluminado a través de las sombras: los ojos cerrados y la cabeza lánguida, sin fuerza, cayendo hacia atrás. Un cuerpo en extremo delgado: los pómulos hundidos, la piel un poco verdosa. Tras un minúsculo movimiento hace notar el vestido que porta: una tela brillante y larga, que con pliegues crea figuras alrededor de su cuerpo y culmina en una gran cola. Hacia arriba resalta una enorme flor que se encaja en su hombro derecho. Parece ser el vestido antiguo de una mujer española, y éste contrasta con los cabellos negros, largos y enredados que, junto a la barba abundante, oscurecen su rostro. Ella/él se sostiene inclinada con un brazo recargado sobre un mueble, mientras que el otro brazo se sacude por el aire, como lo hiciera un títere, aún sin pleno control del movimiento. De pronto, se agacha un poco para observar la abertura que tiene en medio del vestido, justo entre sus piernas. Y jala la tela de un lado para dejar salir una de ellas, la encoje y la estira; como si fuera una bailarina de flamenco. Levanta un brazo mientras el otro sostiene la cola del vestido, como aquella bailarina española, solamente que con el cuerpo completamente chueco, tieso, doblado hacia un lado, y así, con esta postura desfasada, deja caer su cuerpo sobre un mueble, y gira un poco de lado para de nuevo levantarse. Entonces comienza a aletear con su gran cola dando giros por todo el espacio, y lo hace con tal fuerza que empieza a azotar la enorme cola de arriba a abajo hasta el piso. Con este movimiento, inmerso en un juego de violencia y seducción, se va deshaciendo del vestido. De un momento a otro, con un manotazo, lo arranca todo por completo; lo toma con una sola mano y sigue girando; lo mueve de arriba a abajo y contra el piso. Juega un poco a torear con la tela, ahora dando medios giros en el espacio, y nuevamente vuelve a azotarlo. Así, tras los giros, abre la mano y suelta completamente toda la tela. Queda ese escuálido cuerpo con un pequeño taparrabo danzando sólo por el espacio¹¹³.

Es el cuerpo que juega con los límites de la identidad normada –ya sea de clase o de género, ya sea moral o económica– y con la propia rigidez que lo censura. Que danza la

¹¹³ Hijikata Tatsumi, fragmento de la danza (1968)
www.youtube.com/watch?v=dANmcbepNdY&list=PLF17A1C014A569CFC

belleza y lo grotesco de su deseo. Es el cuerpo que –para Hijikata– había sido descrito en las palabras de Jean Genet¹¹⁴.

Como sabemos, la obra de Genet fue en gran medida autobiográfica¹¹⁵. A través de sus textos concibió un mundo poético de lo abyecto y de las paradojas del sentido normado. Aún más, tomó el rechazo de la sociedad que le rodeaba para construir su propia identidad que no era, claro está, la de lo unívoco –ya sea en un orfanato, en un reclusorio, en un cementerio, en la pobreza de un pequeño poblado o en las zonas rojas de la gran urbe–, Genet se ubicó a sí mismo en la identidad múltiple del delincuente; y exploró como tras un laboratorio la personalidad de cada uno de sus personajes: el mentiroso, la sumisa, el violento, el traidor, la moribunda. Él no dejó de metamorfosearse, de desfigurarse en todo lo considerado como abyecto por la normalidad social; así, podía encontrar en él mismo, un

¹¹⁴ Narrador, novelista y dramaturgo, nació en París en 1910 y murió en 1986 en la misma ciudad, como escritor consiguió una visión poética de la existencia tomando como centro lo que era considerado como terrible o grotesco por la moralidad social. Como dramaturgo se le considera también precursor del teatro de vanguardia. Ahora bien, más que profundizar en la obra de Genet, lo cual tomaría otra investigación completa, me es importante señalar que en este breve apartado solamente intentaremos abrir la reflexión acerca de algunos conceptos que aparecen de manera central en su obra; como la violencia, la oscuridad, el horror, e igualmente la crítica a la identidad unívoca; ya que estas nociones resultan determinantes para poder pensar, a lo largo de este trabajo, acerca de la danza butoh.

¹¹⁵ Jean Genet creció en un orfanato desde que tenía un año de edad, allí permaneció hasta los 8 años. Posteriormente fue adoptado por una familia de campesinos y a los diez años de edad fue acusado por robo por lo que fue internado en un reformatorio para menores, a pesar de que él se había declarado inocente. A partir de este evento, el joven Genet decidió tomar la identidad que le habían adjudicado y hacerse un delincuente. A sus dieciséis años, tras fugarse de su casa y enlistarse en una Legión extranjera, desertó para dedicarse a una vida de robos, contrabando, prostitución y vagabundeo por varios países europeos, muchas veces, acusado de conducta impúdica y obscena. Así siguieron sus recorridos por diversos reformatorios y cárceles de Europa. En 1942, tras su reclusión en una cárcel, comienza a escribir su primera obra: *El condenado a muerte*, de la cual siguieron muchas más de carácter autobiográfico. En 1947, tras 10 detenciones más por robo, fue condenado a cadena perpetua; sin embargo, varios escritores y artistas renombrados de su época, como Foucault y Jean Cocteau, intercedieron para pedir indulgencia ante el presidente. En 1948 su liberación fue concedida. A partir de ello Genet no volvió a caer en una cárcel. Posteriormente; principalmente a finales de 1960, comenzó a tener un compromiso muy fuerte con la vida política, participando con el movimiento de las panteras negras en E.U., defendiendo los derechos de los migrantes Argelinos en Francia y también de los refugiados en distintos campos, por ejemplo en Palestina.

día al enemigo, otro al pulcro, otro al juez y al mismo tiempo al asesino, pero nunca para quedarse petrificado en uno solo de ellos. Sigamos uno de sus textos:

Fui suyo al instante, como si (¿quién dice esto?) por la boca hubiese descargado en mí hasta el corazón. Entrando en mí hasta no dejar sitio para mí mismo, hasta tal punto que me confundo ahora con *gangsters*, revientapisos, chulos y que la policía, por confusión, me detiene. Durante tres meses, hizo de mi cuerpo una fiesta, golpeándome a brazo partido. Yo me arrastraba a sus pies más pisoteado que bayeta de fregar¹¹⁶

Genet se expone y es tomado hasta quebrarse. Esto es, explora el robo, pero no sólo de objetos, sino de identidades. Aún más, se abisma en el robo de sí mismo, se hurta a sí una posibilidad irrisoria de permanencia o de estaticidad. Y con ello, rasga la noción de la identidad unísona que, inevitablemente, corresponde a una única historia, a un único cuerpo, a un único sentido. Si, como sabemos, es el cuerpo el que, a partir de la modernidad, se ha equiparado a un conjunto de órganos y facultades diversas remitidas a una Unidad capaz de decir Yo. Esto es, el cuerpo ha sido subsumido a una conciencia que dota de identidad al sujeto y, por ende, no puede ser concebido sino tras el velo de la construcción categórica de la propia identidad, claro está, como identidad fija y en un único sentido¹¹⁷. Podríamos decir, conforme a esto, que Genet irrumpe y transgrede una y otra vez los roles identitarios normados, hiere el propio sentido del cuerpo desgarrando el tejido

¹¹⁶ Genet, Jean. *Santa María de las flores*. Ed. Debate: Madrid, 1984, pp. 14-15.

¹¹⁷ Como diría Deleuze, “una facultad de identificación que remite una diversidad cualquiera a la forma de lo Mismo (Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*, ed. Paidós: Barcelona, Buenos Aires, p. 108). Y esto implica, en principio, la permanencia de un saber, esto quiere decir que el yo está sometido a las determinaciones de la significación cuyas raíces son conservar los principios de no contradicción y de tercero excluido (es decir, no se puede ser y no ser al mismo tiempo y en el mismo sentido). Lo que deja de lado la posibilidad de la incertidumbre personal o de la paradoja que destruye la estructura de una identidad fija; esto es, que omite la posibilidad de ir en dos sentidos a la vez. Es hablar, igualmente, de la certeza del *sujeto* que, dicho está de más, no puede estar desconectado de una política que define el buen sentido de lo dado.

de lo único e irrevocable. Y lo hace al grado del exceso; es decir, se deja tomar por el *otro* o por lo *otro*, incluso, hasta la descomposición:

en otra ocasión al besarme la mano, y también, no pudiendo ya más de emoción, el desear tragarme a mí mismo volviendo del revés la boca desmesuradamente abierta, por encima de la cabeza, haciendo pasar por ella todo el cuerpo, y el Universo a continuación, y no ser ya sino una bola de cosa comida que poco a poco se iría aniquilando: es mi visión personal del fin del mundo¹¹⁸

Pues qué otra cosa serían para él los linderos del mundo sino las fagocitaciones del sí mismo y de los límites ambiguos de los cuerpos. Cuerpos entre cuerpos, fuerzas que se comen, se mezclan y se disuelven. Escribirá Genet: “Digo de él como de todos mis amantes, contra los que choco y me pulverizo”¹¹⁹. Lo importante ya no es quién es el otro o quién el sí mismo, incluso si hay *otro* o no lo hay –a no ser *lo desconocido de sí mismo*–. Lo relevante es ese encuentro violento de deseo, que es, ineludiblemente, el de la aniquilación de la individualidad discontinua. Es esta experiencia la que transgrede –como diría Bataille–, que pone en cuestión a la individualidad a través de experiencias que desbordan lo habitual.

Como se mencionó anteriormente, fue Bataille y Nietzsche, junto con diversos escritores franceses, además de Genet, Rimbaud, Lautremont, Sade y Artaud, principalmente. Los que inspiraron a Tatsumi Hijikata para concebir el Butoh; debido a ello, en este texto nos acercaremos a algunas reflexiones, particularmente respecto a la violencia, a partir de Bataille; lo que nos permitirán comprender posteriormente el propio fenómeno dancístico que desarrolló el bailarín japonés.

¹¹⁸ Genet, Jean, *Op.cit.* p. 31.

¹¹⁹ *Ibid*, p. 77.

Para Bataille la violencia no puede ser observada sin acercarnos, ineludiblemente, a la prohibición del mundo ordenado que levanta, esto es, aquella que confirma la vida segmentada del individuo. Como señala el mismo filósofo, “[l]a prohibición elimina la violencia, y nuestros movimientos de violencia [...] destruyen en nosotros el tranquilo ordenamiento sin el cual es inconcebible la conciencia humana”¹²⁰. En otras palabras, la prohibición configura los límites de lo útil, y la utilidad en la experiencia humana es coercitiva, no puede operar sin el temor a la muerte, sin temor a la pérdida de conciencia, a la pérdida del sí mismo, con ello se reduce cada singularidad a las prácticas profanas del trabajo –como se mencionó anteriormente–. Es con el trabajo y con este miedo profundo a fundirse en lo *otro* –lo *desconocido*– hasta perderse, que podemos entender, desde su perspectiva, “el proceso de secularización del hombre respecto a la exuberancia de la naturaleza”¹²¹.

Y en el caso de Jean Genet, podemos observar en su obra cómo la estructura de secularización social pretende ser quebrantada a partir de las diversas experiencias incrustadas en sus personajes; por ejemplo, pensemos en dos de ellos: el *ladrón* y el *travesti*; el ladrón como aquel que amenaza la propiedad privada que define los territorios del individuo, y el travesti que cuestiona la virilidad y la dualidad de género¹²² y que recuerda al sujeto las fuerzas de su deseo que, sin duda, superan los objetivos útiles de la reproducción y, aún más, que actúan en los modos de lo despreciable ante lo normado; incluso, al límite de lo monstruoso que empuja a la muerte. Esto es, sus personajes señalan

¹²⁰Bataille, Georges. *El erotismo*. México, 2003, Tusquets, p. 42.

¹²¹Bataille, *La religión surrealista. Conferencias 1947/1948*, Buenos Aires, 2008, Los cuarenta, p. 9.

¹²² Como él mismo advierte al inicio de su texto, al presentar a uno de sus personajes: “Os hablaré de Divina a merced de mi humor, mezclando el masculino con el femenino y, si acontece, durante la narración, que tenga que nombrar a una mujer, me las arreglaré, ya encontraré un sesgo, una triquiñuela, para que no haya confusión” (Genet, Jean, *Op.cit*, p. 26)

la prohibición social, no para negarla, sino para –como diría Bataille–, ponerla a prueba y con ello, en algún momento, desbordarla. Pero esto implica situarse en los terrenos de la violencia y –en palabras del mismo filósofo– “lo más violento para nosotros es la muerte”¹²³. Es en ella y en la vida sexual en la que se detonan las experiencias de transgresión. Sin embargo, para poder sumergirse en ellas es inevitable, antes, lanzarse de frente ante la propia paradoja de la prohibición: la de ser objeto de *deseo* y de *temor*. Es decir, es precisamente la angustia, el horror ante lo prohibido lo que refuerza su atracción – esa necesidad de exceder los límites hasta arribar a lo incomprensible–. Cito de nuevo a Genet:

Tal vez vosotros no conocéis este estado sobrehumano y extra lúcido del asesino ciego que tiene en la mano el cuchillo, la escopeta o el plomo, o que, ya ha iniciado el gesto que empuja al precipicio¹²⁴. [...] [En este momento] el único medio de evitar el horror del horror es abandonarse a él¹²⁵.

Repulsión y deseo, horror y éxtasis, son las paradojas que finalmente desenmascaran una faceta fundamental de lo humano: la angustia ante lo prohibido, ante las propias fracturas de la individualidad. Y en esta experiencia, dirá Genet, como en un estado sobrehumano, es posible rescatar algunas gotas de autenticidad en las que los actos desbordan el control moral, económico y político. Así, escribe el propio autor:

“Los hombres dotados de una loca imaginación deben poseer [...] esta gran facultad poética: negar nuestro universo y sus valores para actuar sobre él con soltura soberana. Como alguien que se sobrepone al horror que siente por el agua y

¹²³ Bataille, Georges. *La experiencia interior, seguida de Método de Meditación y de Post-scriptum 1953*. España, 1989, Taurus, p. 21.

¹²⁴ Genet, Jean, *Op.cit*, p. 21.

¹²⁵ *Ibid*, p. 40.

el vacío en los que va a adentrarse por vez primera, respira hondo y, resolviéndose por la mayor frialdad, se vuelve insensible y ausente [...] luego acomete lo irremediable”¹²⁶.

Y qué es lo irremediable sino una experiencia inútil, animada por el deseo y sólo por el deseo¹²⁷, como algo que además no revela nada, más que un poner en duda y su desbordamiento. Con esta vivencia –diría Bataille– el hombre puede decir: *lo que he visto escapa a mi entendimiento*. Es precisamente en esta experiencia del cuestionamiento y del lanzarse al vacío en la que ya no hay eficiencia, tan sólo desfallecimiento, derroche de las últimas reservas disponibles. Pues lo que se afirma con esta experiencia es la vida en su punto más extremo; es decir, la muerte. En otras palabras, implica enfrentarse ante el deseo de morir, pero al mismo tiempo de vivir en los límites de lo posible. Es, entonces, vivir de la forma más violenta, tan violenta que se puede decir que se estuvo en el límite de la muerte.

Es esta experiencia del desmoronamiento o de la aniquilación la que, a cada momento, se puede observar en los personajes de Genet. Es la vivencia de la disolución de uno en otro, de la contaminación hasta el límite de la putrefacción placentera del individuo. Como una apuesta por la descomposición aún al límite de lo humano –como él mismo señala: “Vender a los demás le gustaba, pues lo deshumanizaba. Deshumanizarme es mi tendencia profunda”¹²⁸–. En el fondo, podríamos pensar, ¿acaso el cuestionamiento que golpeaba a Genet no era sobre lo *humano*? Qué es lo humano, sino la propia crueldad del juicio unívoco que, para nuestro autor, se consolidaba en una ley reaccionaria hundida en

¹²⁶ *Ibid*, p. 140.

¹²⁷ En este caso hablamos del deseo –desde la perspectiva de Bataille– como aquella necesidad de extraer de cada cosa la parte de lo desconocido que contiene, y esto implica exceder, incluso, las certezas de lo cotidiano a partir de una acción sin finalidad definida –inútil– con la cual poder acceder a las rupturas y a las grietas de la normalidad.

¹²⁸ *Ibid*, p. 38.

su propia identidad, inmóvil e inerte; frente a la cual, cualquier forma del desvío, cualquier signo de disturbio, se encuentra destinado a la exclusión. Como él mismo advierte:

El orden social no puede mantenerse más que a un precio de infernal maldición, castigando a seres donde el más vil, el más abyecto, me es mil veces más cercano que cualquier burgués virtuoso y responsable. Desde siempre me proclamaré como el intérprete del desecho humano, del residuo que se rompe en las prisiones, bajo los puentes, al fondo de la hedionda putrefacción de las ciudades¹²⁹

Así Genet, desde los escombros sociales, desde la podredumbre de los márgenes económicos, políticos, morales, elige la transgresión: la delincuencia, el crimen, incluso, como ejercicio narrativo, pues violenta a través de sus palabras tomadas por el dolor, el horror y el erotismo de los cuerpos. Se ocupa de las paradojas no resueltas por el mundo del sentido unívoco y de sus leyes de dominación social. Rastrea la violencia de las pasiones y del mundo sensorial que atraviesan, para así, de manera literal, hacer al lector sentir su afección. Es su escritura *maldita* la que, como en la obra de Sade o Lautremont, se deleita con el ejercicio tanático del deseo, en ella, las palabras, como cuchillos, perforan o destazan costumbres y sistemas, configurando una poesía o una danza de la oscuridad. Pues es el temor a lo desconocido, inclusive, a las pequeñas grietas de la ley, lo que hace repulsivo lo sombrío. Es la interrogación que se despierta, en donde no quedan más respuestas que justifiquen el tabú o la prohibición, lo que hace despremiar la propia imaginación y el impulso al acto. Finalmente, lo *maldito* es el propio deseo sin inhibición.

Y es en este mundo descrito por Genet, sumergido en la transgresión de su poesía, en donde reinan el desprecio y el asco como lo más bello, y en donde la oscuridad se instala como la fuente de donde se disparan todos los colores en todas las direcciones. No hay categoría fija que encuadre una identidad; por ello, hombre y mujer juegan en el mismo

¹²⁹ Weisz, Carrington Gabriel. *La máscara de Genet*. Universidad Nacional Autónoma de México: México, 1997, p. 16

cuerpo, niño y adulto, víctima y victimario, vivos y muertos. Y la belleza, que lo es de la enfermedad o del contagio, será siempre el efecto de lo contaminado, de aquello indeterminado: de un cuerpo siempre atravesado por múltiples cuerpos. Cómo él mismo señala:

¿Qué monstruos prosiguen su existencia en mis profundidades? Sus emanaciones, sus excrementos, su descomposición hacen tal vez eclosionar en mi superficie algún horror o alguna belleza que adivino ha sido suscitada por ellos. Reconozco su influencia [...] Mi mente continúa produciendo hermosas quimeras¹³⁰

Es la multiplicidad la que reina el cuerpo. Es esta capacidad de transformación que desborda la propia lógica del lenguaje y que hace de lo indefinido algo grotesco, y que, ineludiblemente, coloca a lo liminar como el eje de la experiencia humana. Esto es, la vida vivida hasta el extremo de la muerte, el éxtasis sumergido entre la entrega y la disolución.

Paradójicamente, Genet hace belleza de lo que horroriza, llena a los moribundos de vida, y santifica el objeto más crudo de la fechoría. Así, tras un acto erótico, arroja a los cuerpos ante sus límites para regresarlos transfigurados. Ésta fue la apuesta estética que capturó la imaginación de Hijikata y que, posteriormente, tomó como una de sus principales guías para crear su danza. Claro está, con otras influencias que veremos más adelante.

¹³⁰ Genet, Jean. *Op.cit*, p. 82

III.IV. La danza y la palabra

Tú vives porque un insecto te come.

Una persona está enterrada en una pared. Se convierte en un insecto que danza sobre una delgada hoja. Hace sonidos como crujidos, tratando de tomar partículas que caen. Entonces el insecto se convierte en una persona, tan frágil que puede desmoronarse con el más ligero toque que se encuentra vagando alrededor¹³¹.

Tatsumi Hijikata

Hijikata escribió una enorme cantidad de textos, la mayoría formados con fragmentos en los que conjugaba frases aisladas e imágenes¹³². A partir de ellos buscó crear un lenguaje con el cual mostrar, no sólo su forma de concebir el mundo, sino una experiencia singular del cuerpo. Ya sea con oraciones inconexas, o incluso que excedían la lógica de la propia gramática japonesa, a través de la afección o el sinsentido, estas palabras le ayudaban a construir su danza. Fue entonces no únicamente la lectura que tanto le había inspirado, y en la que se encontraba sumergido sino, y de manera determinante, la acción de la escritura la que le brindó una vía de transgresión y de creación.

¹³¹ Un ejemplo de la notación de danza creada por Tatsumi Hijikata llamada Butoh-Fu, en este caso está inspirada en una pintura de Debuffet:



¹³² La mayoría de estos textos, incluso de libros que Hijikata escribió, aún no están traducidos al inglés y mucho menos al español. Así que aún queda mucho por analizar y pensar sobre su obra. Por otro lado, resulta sumamente interesante conocer el sistema de notación que creó –aunque de manera incipiente, ya que el sistema completo lo desarrolló uno de sus alumnos: Waguri Yukio, después de la muerte de Hijikata–. El Butoh-fu estaba formado de palabras y enunciados que, en un primer momento, Hijikata usó para simular los movimientos de los bailarines mientras coreografiaba. Después de la muerte de Hijikata, Waguri los recopiló en un CD ROOM llamado Butoh Kaden (1988) que consiste en 88 frases escogidas de una tremenda cantidad de grabaciones de Butoh-Fu.

La palabra y su continua reflexión a través de innumerables pláticas y discusiones con amigos o con artistas de la época¹³³, se presentó como una forma de enriquecer su propia postura estética y política, claro está, en oposición al sistema económico y social dominante. Respecto a esto podríamos decir que su propuesta dancística tomó como base la transgresión, por un lado, de la noción de utilidad y productividad insertada en el cuerpo dentro de la estructura capitalista y, por otro, de la noción misma de identidad y, con ella, del lenguaje, pues éste último es el que, indudablemente, con su construcción categórica, atraviesa y norma los cuerpos. Danzar, así, implicaba para Hijikata desconfigurar la acción del cuerpo y sumergirse en el acto del lenguaje, pero justamente para adentrarse en sus grietas y porosidades, y en esta acción, en cualquier momento desbordarlo. Tatsumi deseaba, entonces –como diría Jean Genet–, entregarse a un *acto criminal*: aquel de violentar las categorías dominantes instaladas en el cuerpo para entonces danzar; pero no así la unicidad del sentido, ni la conciencia unívoca de un organismo, ni la categoría de lo humano separado de la vida animal, ni la dualidad de género, o de la belleza y la fealdad; mucho menos la binaridad de la vida y de la muerte¹³⁴. Es decir, tomó las palabras para exceder sus categorías y llevarlas, a través de la propia experiencia del cuerpo, a su límite.

¹³³ La cotidianeidad de Hijikata estaba envuelta en una vida social muy activa, ya sea en cenas o en ocasiones para la bebida, en bares o en su casa (llamada *asusbesuto kan* –la casa de asbesto– que era a su vez el estudio en el cual creaba sus danzas), eran recurrentes las reuniones con sus amigos y conocidos del ambiente intelectual y artístco.

¹³⁴ Resulta interesante aclarar que, además de la fuerte influencia teórica y literaria en Hijikata, había –como se mencionó anteriormente– una herencia en su creación estética de las artes escénicas japonesas. Principalmente del teatro Noh y el teatro Kabuki. Y esta tradición artística también le permitió enriquecer su crítica respecto a la identidad normada. En sus orígenes, en dichas artes escénicas, la danza no estaba separada del teatro. Danza y teatro eran indiscernibles una de la otra, no había una dualidad tajante que las definiera, pero además, en la filosofía que subyacía a sus creaciones –que se encontraba claramente permeada por diversas tradiciones ancestrales, como el sintoísmo o el budismo zen– también se encontraba la ambigüedad que definía los límites entre los vivos y los muertos, o entre lo femenino y lo masculino, todas ellas se presentaban como nociones no bien delimitadas que se imbricaban unas en otras en un movimiento interminable que designaba el propio movimiento de la vida; ya sea entre los vivos con los muertos, o entre lo femenino con lo

Respecto a esto Nanako Kurihara escribe: “Sus palabras no eran fáciles. Continuamente sus escritos eran extraños, mal escritos e incomprensibles aún para la gente japonesa cercana a Hijikata. [...] Él libremente inventaba sus propios términos, como *magustare* (espacio podrido) y *nadareame* (dulce derritiéndose). Sus escritos parecían poemas surrealistas”¹³⁵. ¿Cómo danzar el espacio podrido o sentir el cuerpo como un dulce derritiéndose?

Fue, entonces, esta acción poética –entre otras cosas– la que le permitió al bailarín construir otra manera de danzar¹³⁶; es decir, creó diversos juegos del lenguaje que le permitieron explorar sus rupturas y producir con ellas otra experiencia del movimiento y de la corporalidad. Ahora bien, podríamos preguntar si esta forma de construir la danza era,

masculino, o entre lo animal con lo humano. Esta concepción del movimiento de la vida que se presentaba en la tradición teatral de Japón fue una influencia determinante en la danza Butoh. Al igual que la concepción estética del movimiento, en el que importaba más lo sutil que se definía en movimientos lentos y repetitivos que permitían profundizar en la propia experiencia del danzar, y que podían llegar, incluso, a gestos exagerados o a convulsiones del movimiento. La creación artística tenía una función primordial: disolver la propia identidad, permitirse ser tomado por la propia acción y por los seres que llegaran a ocupar el propio cuerpo durante el devenir del movimiento. Es precisamente este juego del desbordamiento de la propia identidad en el que iremos ahondando en adelante.

¹³⁵ Kurihara, Nanako. *Tatsumi Hijikata. The words of Butoh*. <http://www.jstor.org/stable/1146810>, p.14. Como ejemplo podemos observar el siguiente escrito de Tatsumi: El cuerpo está sangrando. En medio de una continuidad que parece ira, yo hago reparaciones a brazos y piernas, que constantemente se extravían del cuerpo individual orgánico. Olvidando el origen de las piernas e incluso de los brazos¹³⁵.

¹³⁶ Respecto a esto, Yoko Ashikawa platica: “El método de trabajo de Hijikata era tomar un sinfín de imágenes [principalmente] de la naturaleza, incluyendo formas elementales como el viento o la lluvia, que los bailarines tendrían que recordar, entonces estas imágenes atravesarían sus cuerpos [...] el entrenamiento no estaba diseñado por mímica, en cambio permitía que los participantes experimentaran su cuerpo como si fueran niños, tocando, sintiendo, explorando y reaccionando a la luz. Seguir sus imágenes era como seguir un poema [...] A menudo decía: deja a tu mano hacer, deja a tu pierna hacer. Ellos podrían ser lo que fuera, justo como el dictum zen que decía que *`para pintar bamboo, tú tienes que convertirte en bamboo`*. Maro también decía que el Butoh envuelve una forma que casi precede a la danza, justo como un niño se mueve y juega antes de que dance. En este juego, Hijikata creaba imágenes todo el tiempo” (YokoAshikawa en *Butoh. Dance of the dark soul*. Photographs by Ethan Hoffman: Apertur foundation. New York. 1987, p. 14).

más que un trabajo de improvisación, una forma coreográfica de dirigir el movimiento¹³⁷. Diremos que su trabajo era paradójico, por un lado, con sus palabras dirigía hasta cierto punto el movimiento de los bailarines pero, por otro, provocaba movimientos de singularidad. Es decir –como advierte Takashi Morishita¹³⁸– ponía el cuerpo en situaciones inesperadas para empujar al bailarín a la propia ruptura de su habitualidad. Y precisamente con esta finalidad, Tatsumi prefería trabajar con bailarines sin experiencia, esto es, aquellos que aún no tenían una estructura bien definida del movimiento, como regularmente lo tendría un bailarín profesional; con ellos podía experimentar constantemente cómo se comportaba el cuerpo ante situaciones inesperadas. Es decir, Hijikata buscaba generar un shock en los cuerpos, o una experiencia de ruptura para conseguir cierta forma de sorpresa o de perplejidad. Y para poder efectuarlo, durante el entrenamiento –justo como en un trabajo de descomposición– hacía que los bailarines tomaran consciencia de sus sensaciones desde el momento de su llegada: con su postura habitual, con las emociones que iban sintiendo. A partir de esta concientización, poco a poco comenzaba a lanzar imágenes que fueran desconfigurando su percepción desviándola en otros sentidos, hacia otros objetos u otros conceptos; de tal forma que, tras la confusión, los movimientos en los bailarines pudieran transformarse continuamente, encontrándose con imágenes que los atravesaban para transfigurarlos y llevarlos así a un estado de ambigüedad. Observemos un ejemplo:

En la clase de Ashikawa¹³⁹, había una rutina básica de ejercicios, uno de ellos se llamaba *mushikui* (mordida de insectos). Un estudiante decía: ‘Un insecto está

¹³⁷ Respecto a los límites ambiguos entre composición e improvisación, ver el apartado de Ritmo: diferencia y repetición.

¹³⁸ Entrevista con Takashi Morishita director de los archivos Hijikata en la universidad de Keio de Tokio, 4 de febrero 2013. En Caudillo Jonathan. *Cuerpo, crueldad y diferencia en la danza Butoh. Una mirada filosófica*. Plaza y Valdes: México. 2016.

¹³⁹ Ashikawa fue la principal alumna y colaboradora de Tatsumi Hijikata; con ella creó varias de sus obras más importantes. Su trabajo consistía, principalmente, en un bombardeo de palabras que

arrastrándose entre tu dedo índice y el dedo medio hasta la parte de atrás de tu mano; desde allí sube hasta tu antebrazo para alcanzar la parte más alta de tu brazo'. En ese momento la maestra rozaba un palo sobre un tambor de atrás hacia adelante, haciendo un sonido incómodo, desgarrador. Entonces tocaba algunas partes específicas del cuerpo de los estudiantes para darles un poco de sensación física. Poco a poco, el número de insectos iba aumentando uno a uno hasta que finalmente dijo: 'Tú no tienes un propósito; al final, eres comido por insectos que entran por todos los poros de tu cuerpo, y tu cuerpo se vuelve completamente un material animal. Cada insecto tiene que estar en este preciso lugar. Uno no debe confundir o generalizar los insectos, incluso cuando su número aumenta'¹⁴⁰.

Un insecto o una multiplicidad de insectos, un crujido, sonidos desgarradores, algo que camina por los cuerpos sin orden ni destino, es decir, una proliferación de una sensación incomprensible: aquella de ser comido. Son las imágenes y palabras con las que Hijikata intentaba capturar todo tipo de afecciones, de sensaciones o de ideas para materializarlas a través del movimiento en algo táctil. Apelaba, desde esta perspectiva, a la cualidad afectiva del propio lenguaje, esto es, aquella en la que la palabra; como cualquier otra descarga sensible, atraviesa conformando y transformando los cuerpos. ¿Cuál era el propósito? Tal vez –como él mismo dijo– erosionar el buen sentido habitual; empujarlo a sus límites para hacer posible una ruptura y, con ella, una transformación: la de la danza misma; pues ésta –desde la perspectiva del bailarín– implica poder experimentar una *materialidad otra*.

Observemos otro ejemplo:

Hijikata lanzaba a Ashikawa para desatar la improvisación y la danza de la bailarina. El párrafo que se muestra a continuación es una breve descripción que Nanako Kurihara redacta de un ejercicio que realizó en una de las clases que tomó con Ashikawa.

¹⁴⁰ Kurihara Nanako, *Op. Cit.*, p. 16.

Un día en 1988 [...] Ashikawa dijo a los alumnos que se convirtieran en alfombras mojadas ¿Alfombras mojadas? Nosotros nos colocábamos en el piso de distintas formas. ‘Sientan el peso del agua que los atraviesa como a una alfombra’. Ella sugería una sensación de humedad usando una onomatopeya japonesa: ‘*gyū gyū*’. El sonido implica agua goteando, transpirando [...] Uno debe suponer que puede convertirse en una alfombra moviente, pesada y repleta de agua. Pero cómo lograr esto dependía de cada persona. Ashikawa no nos decía qué hacer o cómo comportarnos; ella simplemente nos daba un par de palabras. Los participantes eran todas mujeres adultas y algunos bailarines de danza moderna, y como los otros, yo me sentía extraña intentando seriamente ‘convertirme en una alfombra mojada’. Sin embargo, durante el ejercicio, poco a poco me fui volviendo sensible al estado físico en el que me encontraba; me fui liberando de mi estar cotidiano para entonces convertirme en una cosa lenta sobre el piso”¹⁴¹

Respecto a estas indicaciones Nanako también señala: la parte más difícil del ejercicio era que uno tenía que “ser eso” no sólo imaginarlo o imitarlo, éste era el señalamiento que continuamente daba. Pero ¿qué implicaba “ser eso”? Podríamos decir que el uso de la los sonidos evocativos u Onomatopeyas¹⁴² para Hijikata implicaban transmitir estados físicos específicos; es decir, con ellos no buscaba imitar sino más bien, dejarse afectar y atravesar a partir de sensaciones singulares para permitir que la condición del cuerpo cambiara por sí misma. No es entonces un ejercicio simplemente de imaginación o

¹⁴¹ *Ibid*, p. 15.

¹⁴² Me parece importante recuperar el análisis que realiza Kurihara respecto a los onomatopeyas en la lengua japonesa: “En japonés, las palabras onomatopéyicas son usadas regularmente como adverbios, sin embargo, en inglés las palabras onomatopéyicas tienden a ser verbos [...] por ejemplo *neko ga nyā nyā naku* en japonés es ‘un maullido de gato’; en inglés ‘*neko*’ es gato, ‘*nyā nyā*’ es un verbo onomatopéyico, y ‘*naku*’ significa llorar. Usualmente las onomatopeyas son simultáneamente explicaciones y efectos de sonidos miméticos. Ellas explican cómo se realiza una acción o cuál es su resultado. Por ejemplo, la onomatopeya ‘*bisho bisho*’ indica un estado de ‘mojado de pies a cabeza’. En este sentido es que el lenguaje onomatopéyico japonés se usa para capturar una sensación física más que solamente para imitar o referirse a un concepto por medio de un sonido. De acuerdo con lingüistas, el japonés tiene más onomatopeyas comparado con otras lenguas incluyendo el inglés. Hay muchos diccionarios japonés-inglés hechos específicamente para traducir onomatopeyas y palabras miméticas al inglés” (*Ibid*, p. 15).

de imitación el que estaba proponiendo; era sentir o dejarse afectar por las sensaciones producidas por el propio texto. Podríamos decir que en su trabajo no había una determinación exacta del movimiento, sino un impulso o una provocación que despertaba cierta experiencia del cuerpo. Y sumergirse en estas imágenes conllevaba, en principio, sentir el cuerpo como ajeno, como aquello fuera del orden de lo conocido, era necesariamente llevarlo a una experiencia de desbordamiento.

Diremos, entonces, que su técnica implicaba sí el uso del lenguaje pero como una táctica de subversión que le permitía llevar al sujeto a las fronteras de las categorías que comandan su experiencia habitual. Es decir, Hijikata tomó el ejercicio de la palabra pero para entregarse a una potencia paradójica inherente a la propia acción del lenguaje: aquella de poder desbordarse constantemente a sí mismo. Y era precisamente este llevar al límite lo que –para el bailarín– posibilitaba una forma de reapropiación del cuerpo y de todo aquello amorfo de la vida, incluso, de aquello incomprensible que se resiste a ser capturado o sedimentado de una forma particular. Era entonces la marginalidad del propio lenguaje, su cualidad poética, la que al bailarín le interesaba problematizar –como bien advierte Caudillo–, “como una condición que permite explorar el cuerpo en los límites de la identidad”¹⁴³.

Y para hacerlo, más que pensar en una separación entre el cuerpo y el lenguaje, intentó exponer las fuerzas múltiples del cuerpo que de ninguna forma pueden reducirse a la noción de organismo o de identidad, e hizo actuar las fuerzas inmersas en el lenguaje que difícilmente pueden ser remitidas a la unidad de una conciencia o de un significado unívoco. Es decir, en su trabajo se apreciaba el juego con los límites del lenguaje para

¹⁴³ Caudillo, Jonathan. *Op.cit*, p. 87.

apelar a una experiencia singular; aquella en la que, paradójicamente, iba más allá de la gramática y presentaba algo que sólo la acción viva del cuerpo podía efectuar.

Podríamos decir que el trabajo de Tatsumi era una apuesta por –a un modo Aurtudiano– atacar la propia organización del cuerpo a partir de la desconfiguración de las palabras y de su sistema gramatical. Y violentar la estructura del lenguaje y su habitualidad, implicaba para el bailarín efectuar un acto político, aquel de transgredir el discurso dominante que tiraniza la experiencia, que domestica el sentir, el sentido y la propia afección del cuerpo. Esto es, conllevaba hacer de la danza sí, un acto poético, pero como una *poesía-fuerza* en donde las palabras pueden afectar y hacer que los cuerpos pierdan su organización jerárquica y su propio sentido de identidad.

Diremos, entonces, conforme a lo anterior, que en la propuesta estética de Hijikata había una búsqueda de un sentido *otro*. Pero precisamente como aquello que se halla en los límites del significado y que, por ende, no puede instalarse en un ordenamiento sintáctico del cuerpo ni en una composición lineal, mucho menos como una construcción estructural del discurso. Su danza aparecía, en cambio, como una pregunta continua sin respuesta de aquello de acallado de la experiencia que nos constituye y que difícilmente puede ser colmado en las categorías del buen sentido de lo dado. Desde esta perspectiva, su construcción estética no aparecía como una búsqueda por hablar a través del cuerpo, sino como un esfuerzo por dejar que el cuerpo se sumergiera en el actuar mismo. Y esta acción de pronto podía desbordarse en aquello insospechado que guiaba el movimiento, aquello incomprensible que parecía permanecer constreñido, pero que, finalmente, definía una parte determinante de la experiencia humana: lo inconsciente, lo manifiesto en los sueños, en las fantasías, en los delirios; aquello que reflejaba el dolor, la felicidad, el placer, la angustia o, simplemente, las cicatrices impresas en la piel, ya sea de un recuerdo del pasado o el

presente fértil y desesperado. Y para poder llegar a esta experiencia, desde la perspectiva de Tatsumi, había que realizar un ejercicio de quebrantamiento: romper la piel de las palabras pero también desafinar la escucha de los oídos y el equilibrio de todo movimiento, destrozando entonces el propio trayecto en cada paso que se da, para así poder producir ritmos, ruidos y sonidos insoportables. Intentar liberar con ello de los automatismos al cuerpo o, más bien, adentrarse en un proceso de degradación de su habitualidad.

A continuación intentaremos acercarnos a esta técnica de descomposición que caracterizó su danza a través de la improvisación.

Cap. IV. La improvisación

*“siempre trato de realizar el nacimiento
de una nueva vida antes de aprender
un nuevo movimiento”*

Kazuo Ohno

Instantánea IV. El cuerpo cadáver

¿Qué es lo que en realidad se mueve? Aquello de sentirse deforme por dentro y por fuera: en la mirada, en la piel. Girar, girar, girar y detenerse en cualquier posición aún sin entenderla. De pronto, dar apenas un primer paso y hacerlo tan lento. Todo: el espacio, el cuerpo, tan lento... Y poco a poco, casi sin percibirlo, dejarse caer para ir sintiendo en cámara lenta el desplome en el suelo. Tras el derrumbe acariciar con las manos un poco de aire, tocarlo con las palmas y entre los dedos, sonreír así, sin saber por qué, con una mirada perdida, sin que nadie entienda por qué, con el peso completamente tumbado sobre el piso. Mirar al lado y entonces encontrarse en otros cuerpos, múltiples cuerpos igualmente perdidos, cediendo entre ellos el movimiento al tacto. Aparecen pequeñas convulsiones, una y otra vez cediendo, no hay distinción entre uno y otro. Y en esas sombras desfiguradas, poco a poco, con tendencias vagabundas y onduladas, súbitamente se detiene el movimiento... Tan sólo queda un cuerpo amorfo tendido sobre el piso¹⁴⁴.

Danzar lo nuevo, lo aún inesperado entre cada movimiento, es el principal motivo de la danza Butoh, sumergirse en aquella experiencia oscura que invade o desborda al bailarín en la acción de su propia danza, no sólo es danzar una coreografía ya trazada, sino improvisar

¹⁴⁴ Fragmento de la presentación de butoh: “Espejo negro. La flor de la muerte nace en la calidez de la fisura”, coreografía de Tadashi Endo, dirección de Eugenia Vargas. Foro de las artes del cenart. 24 y 25 de septiembre del 2013.

con el devenir insospechado de sus movimientos, como explica Kazuo Onho: “no danzo según el plan trazado por una coreografía en un orden correcto, por eso siempre trato de realizar el nacimiento de una nueva vida antes de aprender un nuevo movimiento”¹⁴⁵. Realizar el nacimiento de una nueva vida es abrirse a la posibilidad de lo imprevisto, es situarse en el lugar del descubrimiento entre movimiento y movimiento, es someterse a la acción creativa e intempestiva de la danza desbordándose a sí misma.

Centrarse en esa vivencia oscura que invade o excede al bailarín en el propio devenir de su acción, es uno de los principios del Butoh. Y, como se mencionó anteriormente, en esta nueva forma de concebir la danza, Hijikata, a través del juego con los bordes del lenguaje y su pluralidad de estímulos, buscó provocar una experiencia singular del cuerpo; deseaba atravesar y desconfigurar la habitualidad de los sujetos para empujarlos a su límite; con ruidos, palabras, frases y sensaciones incomprensibles, invitaba a los bailarines a transformarse continuamente: encontrándose y perdiéndose en cada movimiento. Era, entonces, el arribar a un estado de ambigüedad en el que las imágenes atravesaban los cuerpos sin quedarse completamente fijadas en ellos, lo que les permitía experimentar –decía el bailarín– una materialidad *otra*, arribar a lo que solían llamar: el cuerpo *extracotidiano*. Y para lograrlo se buscaba, en primer lugar, borrar los patrones habituales del movimiento para, a partir de ello, poder convertirse en otra cosa¹⁴⁶.

¹⁴⁵Collini, Sartor Gustavo. *Kazuo Ohno. El último emperador de la danza*: Ed. Vinciguerra, Buenos Aires, 1995, p. 85.

¹⁴⁶Este ejercicio también llamado regresar al *cuerpo original* o al *cuerpo como cadáver - borrar la identidad-* es una idea que atraviesa todo el arte escénico tradicional japonés. Por ejemplo, en el teatro Noh “se dice que los actores requieren diez años para lograr tal objetivo” (Tada, Michitaró. *Gestualidad japonesa. Manifestaciones modernas de una cultura clásica*. Al otro lado/ensayo A H: Buenos Aires, 2006).

Hay que borrar la identidad, mencionaba Tatsumi, para poder hacer que la danza surja de lo incontrolable del movimiento¹⁴⁷. Dicho de otra forma, con el butoh no se buscaba hablar a través del cuerpo, sino que, mediante un desmantelamiento de los patrones cotidianos, el cuerpo pudiera ahondar en el devenir de su propio movimiento. Es por ello que en su danza se habla de *transformarse en nada*, o *en no-algo* –como escribe Natsue Nakajima– lo cual “significa deshacerse de la personalidad cotidiana y social que se ha asumido” para, entonces, convertirse en alguien o algo más¹⁴⁸. Podríamos decir que su técnica se dibuja como una forma pasiva de la experiencia dancística: *hacer para dejar de hacer, tomar el movimiento para entonces soltarlo*. Así, desde su propuesta, se puede partir de una acción cualquiera –caminar, lanzar el brazo para tomar algo, estirar la mano– y después dejar que el movimiento siga por sí mismo transformándose, es decir, no se busca

¹⁴⁷ Es importante señalar que en Japón el concepto de identidad tiene una connotación distinta a la occidental. Para ellos, la identidad siempre es referida directamente a la relación que se tiene respecto a alguien más y cambia a cada momento, uno siempre es respecto al otro y por eso uno siempre es algo diferente. Así, el yo siempre queda en un segundo plano, existe una gran variedad de palabras para denominarse a sí mismo, dependiendo de la circunstancia y del momento de vida en el que se encuentre, explica Tada Michitaro, “lo más confuso para un occidental que aprende el idioma japonés es la variedad de palabras para denominarse a sí mismo: *watashi, boku, jibun, watakushi, temae, kochitora, uchi, wate, atai, etcétera*. Además dependiendo de las circunstancias, puede llamarse a sí mismo “papá” o “abuelo” (Tada, Michitaro, *Op.cit.*, p. 229). Y, a diferencia de los europeos, escribe Michitaro, que organizan los significados siguiendo las líneas del pensamiento abstracto, clasificadorio, “los japoneses amamos comprender las cosas a través de la continuidad de sus conexiones con otras cosas” (*Ibid*, p. 220). El sujeto siempre es respecto a otros sujetos y respecto al mundo que le rodea, lo más importante en él no es afirmarse a sí mismo, sino afirmar su relación con los otros, esa será su identidad. Es por esto que el hecho de querer borrarse para transformarse en algo más aparece como una experiencia honorable dentro en sus costumbres.

¹⁴⁸ Nakajima, Natsue. *Ankoku Butoh*. Conferencia en la universidad Fu Jen: “La espiritualidad femenina en el teatro, la ópera y la danza”. 1997. Soltar los patrones cotidianos en la acción de la danza implica instalarse en la propia experiencia del cuerpo deviniendo, esto es, intentar no solidificar su movimiento en una forma específica, ni siquiera en la de las propias nociones que le dominan. Vivir la danza, en este sentido, implica un esfuerzo por centrarse en un lugar de ambigüedad entre un cuerpo y otro cuerpo, entre un objeto y otro objeto. Ya no es más solidificar una identidad específica. Es, como señaló Michitaro, “comprender las cosas a través de la continuidad de sus conexiones con otras cosas”(Tada, Michitaro, *Op.cit.*, p. 220). Lo importante de la creación estética será, entonces, no afirmarse a sí mismo, sino afirmar la ambigüedad que le constituye para formar parte de otros seres, de otras cosas.

otro movimiento específico, no hay finalidad, más que imágenes atravesando los cuerpos. Y para llegar a esto, incluso durante el propio transcurrir de la acción, era necesario pasar por un proceso de degradación en donde la imagen normativa del cuerpo fuera perdiendo su valor.

Habría que desconfigurar la gramática del cuerpo y para ello sería primordial dismantelar la expresión, pues ésta –como explica Ko Morobushi– está ya sumergida en la estructura del lenguaje. No había por qué intentar mostrar una realidad “interior”, ni un más allá de la acción¹⁴⁹; pues el sentido de la danza era ocupado por el propio quebrantamiento de la estructura usual del movimiento, y para lograrlo –dirá Morobushi– tienes que perder tu lengua materna. Hay que volverse extraño, “rechazar tu educación o tu cultura, tu propia tradición. Arribar a la orfandad”¹⁵⁰. Es decir, moverse en ese estado de incomodidad en el que se vulnera lo familiar o lo uniforme, con sus ritmos y sus trayectos; sintiendo la ruptura de la organización del cuerpo y su lenguaje. No se trata, desde esta propuesta, de expresar un Yo, sino de abandonarse al movimiento, de ir erosionando al sujeto y arribar al cuerpo que agoniza, aquel que lucha por persistir en la existencia a pesar de su proceso de extinción. Esto sería, como solía decirlo Hijikata, transformarse en un *cuerpo cadáver*.

¿Si fuéramos cadáveres, cómo nos moveríamos?, preguntaba el bailarín. Un muerto sólo puede ser movido; en él no hay un Yo que dirija el movimiento. Danzar butoh, es por ello, bailar la degradación del sí mismo, aún sin comprender, sin controlar, incluso en un estado de aturdimiento; poder moverse en la textura de lo extraño, y tras una multiplicidad de imágenes, ya sea un terreno quemado, o la planta consumiéndose tras el fuego, o

¹⁴⁹ En este sentido dice Tadashi Endo: “¿Qué es Butoh? Lo que se tiene dentro, es como una cebolla, hay que quitar capa por capa (es una bola de papel que tras la bola más grande tiene otra más pequeña) y al centro no hay nada” (Conferencia Tadashi Endo. 5 de Septiembre del 2013. Museo del Chopo UNAM.)

¹⁵⁰ Entrevista con Ko Morobushi 12 de febrero del 2013. En Caudillo, *Op.cit*, p. 96. .

también el humo ocupando cada rincón del espacio; danzar, inclusive, hasta llegar a lo obsceno. Es esta imagen, entonces, la de un *cuerpo cadáver*, la que puede cruzar una parte importante del trabajo, dejarse ocupar por lo *otro*, lo excluido, lo insano, lo discriminado, es danzar el butoh. Y esto está igualmente relacionado con los cuerpos maltratados de un lugar tan frío como lo era Tohoku. Es el cuerpo enfermo, viejo y hacia la muerte el que danza. Es también, recordando a Genet, el cuerpo de un condenado a muerte:

Yo veo la forma original de mi danza en el caminar de un condenado a muerte, esta persona no camina, sino es hecha caminar para morir y en lugar de exponerse con absoluta pasividad a ese camino, él paradójicamente, se expone con toda la radical vitalidad de la naturaleza humana¹⁵¹.

Es el criminal condenado a muerte bajo condiciones injustas quien al caminar hacia la guillotina expresa la vida llevada a sus extremos, dice el bailarín: “El feroz antagonismo entre vida y muerte es llevado al extremo y se expresa cohesivamente en este solitario miserable, quien, en nombre de la ley, es forzado dentro de una condición injusta”¹⁵². Así, respecto a la arbitrariedad y el absurdo del juicio social, Tatsumi elige –como Genet– danzar lo sometido, lo abyecto, lo discriminado –ya sean las mujeres de “mala reputación”, el travesti, el enfermo o el moribundo, y todo aquello que represente los modos de lo despreciable ante lo normado, incluso hasta el límite de lo *inhumano*: los deshechos, lo animal o lo bestial, lo espiritual¹⁵³ o lo vegetal, o esa ambigüedad entre uno y otro-. Y al moverse en los márgenes y la vaguedad de las categorías que no colman la experiencia,

¹⁵¹ Hijikata, Tatsumi. *Op.cit*, p. 4.

¹⁵² *Ibid*, p. 2.

¹⁵³ Es importante recordar que para la cultura japonesa las raíces sintoístas siguieron teniendo ecos a lo largo de los años, y en esta filosofía los espíritus de la naturaleza son determinantes en la construcción de la vida social. Podríamos observar esta influencia en algunas manifestaciones artísticas, como en el cine de animación de Hazao Miyazaki, o en ciertas manifestaciones del butoh.

Hijikata buscaba, precisamente como el condenado a muerte que camina hacia su final, poder *danzar con una vitalidad sin sentido*, danzar –en sus palabras– “la pura desesperación que emerge antes de que la esperanza sea destrozada”¹⁵⁴. Danzar el hambre, el frío, la incertidumbre del pobre. La perplejidad consigo mismo, lo absurdo y su desnudez.

Hay que danzar lo que de por sí nos rebasa, la perturbación que acompaña la experiencia, esa tensión paradójica que nos toma, como afirma Caudillo¹⁵⁵, entre un fuerte impulso hacia la destrucción y el deseo simultáneo por resistir a la disolución; ésta es una de las principales bases del butoh. Moverse en el borde de lo imprevisto, sensibilizarse ante el desconcierto de lo vivido. Y en este sentido es que Hijikata afirmaba (aludiendo a Nietzsche): “hay que desnudar la costumbre de la percepción estéril designada por la civilización contemporánea”¹⁵⁶, tener la sagacidad de morir antes y después de cada acción; pues en este devenir, precisamente durante la tensión entre cada repetición, puede acudir en algún momento lo nuevo o –como advertirán Hiroko y Koichi Tamano– aquello que ya no soy solo yo sino también todo aquello que me alimenta y me desborda: el conflicto, lo que no entiendo, lo que no imagino, los ancestros¹⁵⁷.

Danzar la vida, así, hasta en sus momentos más extremos en los que somos llevados a un estado de perplejidad, implica adentrarse en los conflictos latentes en el cuerpo, darles un lugar pero –es muy importante decirlo– no por ello un nombre. Hay que tocar lo acallado, lo incomprensido, la duda que lo inunda todo y en todo momento. Sumergirse en los cuestionamientos sin por ello responderlos, naufragar entonces en las fisuras de lo

¹⁵⁴ Hijikata, Tatsumi, *Op.cit*, pp. 4-5.

¹⁵⁵ Caudillo, Jonathan, *Op.cit*.

¹⁵⁶ Hijikata, Tatsumi, *Op.cit*, p. 3.

¹⁵⁷ Entrevista Hiroko y Koichi Tamano. Museo Universitario del Chopo. Noviembre 2014

conocido, precisamente en aquellas paradojas que, a nuestro pesar, quebrantan la propia identidad. Hay que forzar la experiencia hacia lo no calculable, y aceptar con ella el sinsentido, el desorden o el caos que caracteriza una dimensión ineludible de la vida. Danzar, desde esta mirada, sería exponerse y encontrarse vulnerable ante múltiples fuerzas, las de la irregularidad y su condición azarosa. Sería adentrarse en el movimiento, justamente, en ese momento en el que no hay forma de integrar lo aleatorio en el orden de lo calculable, y de encontrar para ello un argumento justificado y congruente consigo mismo, con un sentido unívoco que permita dotar de significado a lo vivido. Danzar, de esta forma, sería un decir sí a la experiencia, a pesar de su sinrazón o su condición caótica. Sería afirmar el acontecer de los cuerpos con sus tensiones y desequilibrios.

Danzar el límite, aún sin un suelo firme sobre el que el desequilibrio se pose, es también abrir el cuestionamiento a las categorías que anteriormente comandaban el movimiento. Es hallarse fuera de sitio, incluso, disfrutando el descentramiento. Y esto implica activar los asuntos irresueltos en el cuerpo; arribar a una crisis y sostenerla hasta sus bordes, con todo lo que ella conlleva en el trayecto: el miedo, el dolor, o la ansiedad, sensaciones que nos avisan que estamos entrando en otro terreno: el de lo no visto, lo acallado o lo adormecido. En ese instante en el que, al menos por un momento, podemos encontrarnos ante la imposibilidad de oler, ver, oír o saborear las viejas maneras de enfrentar el mundo, para lanzarnos, así, hacia la pregunta que no tiene respuesta conceptual. Es danzar aun cuando sentimos que la propia estructura de nuestro movimiento se cae a pedazos y, a pesar de ello, no huir de la vivencia, seguir sintiendo, percibiendo, aún en el trayecto del desmoronamiento. Encontrarse por un momento perdido y, con ello, continuar con el movimiento precisamente sin un punto de referencia fijo, justamente, cuando se experimenta la ausencia de base o fundamento de donde agarrarse.

Habrá, entonces, que quebrantar la acci3n habitual, abrazar la crisis y no dar la vuelta a su proceso. Moverse en esa situaci3n tan vulnerable en la que lo más certero es la duda, y exponernos a pesar de sentir el derrumbe. Simplemente dejar que suceda, paso a paso...

Permitir que las imágenes atraviesen el cuerpo, un *cadáver*, una nube, un insecto. Hay que bailar, entonces, como decía Artaud, "las revueltas furiosas de la miseria del cuerpo humano, justo ante los problemas que no discierne o cuyo carácter pasivo, engañoso, arg3tico, impenetrable, improbable lo excede"¹⁵⁸. Vivir la danza como la experiencia de lo amorfo, la de tocar las grietas de los significados que nos dominan. Bailar, así, una corporalidad metam3rfica o hipertrofiada y operar un despojo, en el que lo que parece propio, seguro, en realidad nunca lo ha sido...

¹⁵⁸ Artaud, Antonin. *Op.cit*, p. 63.

Instantánea VI.I. El butoh del marchitarse

Una imagen: pájaros volando entre los cables de la ciudad. Un cuerpo, casi esquelético, está recostado en un *sube y baja* para niños, su piel pegada a los huesos deja ver sus costillas y las clavículas de su torso. Una blusa blanca y vieja cae por debajo de sus hombros y su pecho, toda su piel teñida de blanco: su esternón, su cara, sus brazos. Su pelo negro y maltratado cae sobre sus hombros adornado por una rama de hojas ya secas. Es un rostro viejo, se alcanzan a ver sus arrugas y su piel gastada; sin embargo, tras esos ojos pintados sensualmente de azul se asoma con curiosidad la sonrisa de un niño. Es el cuerpo de un viejo jugando como un niño que sube lentamente en la resbaladilla y en los columpios de aquel parque, pero también es un cadáver que se posa sobre cualquier objeto con una flor seca entre sus manos. Camina lentamente, pero no es un caminar humano, es el caminar de un ave siguiendo a la flor marchita¹⁵⁹.

Es Kazuo Ohno casi a la edad de 80 años¹⁶⁰, tomado por la danza justo como se lo encuentra, en su imperfección, en su multiplicidad de formas y de sombras: con la piel dibujada por la edad, con su mirada fija lanzándose hacia las paredes o hacia el piso, con la escualidez dejada por el tiempo, con su postura mostrando su propia fragilidad: la enfermedad o la desesperación; temblando, expresando un alarido sin fondo, también la sonrisa de un niño y la sensualidad de una mujer o, tal vez, volviéndose un objeto inanimado entre los demás objetos: una mesa o una pared más, con la mirada de una

¹⁵⁹ Fragmento del documental: *Kazuo Ohno. I dance into the light.*

<https://www.youtube.com/watch?v=9ZCVFaouZR8>

¹⁶⁰ Kazuo Ohno comenzó seriamente su carrera como bailarín a su regreso de la guerra, el ya estaba por cumplir sesenta años. Época en la que empezó a trabajar como alumno y, posteriormente, como colaborador de Hijikata. Por ello, sus grandes obras se realizaron cuando él tenía entre 70 y 90 años. En su danza puede reflejarse claramente la estética del Butoh, aquella en donde se muestra la belleza de lo decaído, de lo oscuro, de lo viejo pero, a su vez, lleno de vida.

persona muerta, arraigándose a una sola cosa: a la tierra. Él allí, acostado, tumbado casi a ras del suelo; de pronto, camina nuevamente, lentamente, moviéndose hacia adelante, deslizando los pies sin levantarlos de la superficie del suelo, casi flotando. Y dentro de tantas emociones, en este cuerpo tomado por la danza, en un instante –diría Hijikata– “Nosotros podemos encontrar el Butoh del mismo modo en como podemos tocar nuestra más recóndita realidad. Algo puede nacer, puede aparecer, viviendo y muriendo en nuestro cuerpo”¹⁶¹. Vida y muerte danzando al unísono, creando un espacio y un tiempo en el que una realidad recóndita emerge del propio cuerpo y abarca el mundo entero, tal vez, reflejando sus circunstancias y su contexto. Y en el momento en el que Ohno e Hijikata danzaban, esa realidad no podía ser sino la más abrupta, aquella en la que la destrucción y la devastación mostraban los confines de la propia existencia. Danzar la vida en los tiempos de la guerra y en los de sus consecuencias, mostró una nueva forma de vivir el cuerpo y la propia experiencia¹⁶².

¹⁶¹ *Butoh. Dance of the dark soul*. Photographs by Ethan Hoffman: Apertur foundation. New York. 1987, p. 119 (La traducción es mía).

¹⁶² Ohno e Hijikata vivieron la segunda guerra mundial de distintas formas, Ohno como soldado e Hijikata aun siendo un niño que habitaba en una de las zonas rurales más pobres de Japón. Hijikata describe cómo presenció cuando sus hermanos partieron a la guerra y posteriormente cuando regresaron en ataúdes. Por su parte, Kazuo Ohno fue teniente en la segunda guerra, peleó en Nueva Guinea y en ese mismo lugar fue tomado prisionero después de la rendición de las tropas japonesas al final de la guerra. El relata cómo de 8 000 soldados que habían ido a Nueva Guinea 6000 perdieron la vida, a menudo fallecían por la inanición o morían perdidos en aquel territorio desconocido. Recordaba cómo en el traslado en barco de Nueva Guinea a África, durante el trayecto, iban tirando los cuerpos sobre el mar, uno tras otro, él decía: el mar era un cementerio. Esta experiencia les hizo revalorar el significado de la vida y de la muerte, y les impulsó a crear nuevos sentidos de ellas a través de la propia danza. Algunas de sus obras se basaron en esta vivencia de devastación, como el cortometraje que Tatsumi realizó en 1960: *Navel and the atomic bomb*, en donde Hijikata tomó el rol de demonio emergiendo del mar para hundir la nave de un niño, recordando las bombas atómicas. Ohno, por su parte, reflejó su experiencia en lo que escribía y en la propia expresión de su danza, en la que una mueca de dolor, una mirada aterrorizada o unas manos retorcidas, petrificadas, podían emerger de sus memorias de la guerra. En uno de sus escritos recuerda: “Una imagen que percibí en estado de ensueño inmediatamente después de comenzada la guerra, una imagen que jamás podré olvidar: partículas de cielo que llovían incesantemente sobre mí, partículas de rocas gigantes, de estrellas. Supe que era inútil correr, no supe si estaba de pie o en

Vivir en ese momento en el que el universo entero cae, entrando en ese territorio de lo recóndito e impronunciable que es la muerte, muerte de todo lo conocido anteriormente, incluso, de un posible porvenir imaginable, nos empuja a preguntar: ¿Cómo enfrentar esa experiencia? ¿Cómo creer en los antiguos valores cuando ninguno de ellos pudo sostener el valor de la vida, cuando la guerra mostró ya lo efímero e insignificante de la existencia? En ese momento, dirán los bailarines, lo que quedaba era crear, danzar. Por ello, Kazuo Ohno dice al recordar la guerra: “Por lo que viví en la guerra yo danzo”¹⁶³.

Con la danza, Ohno y Tatsumi quisieron dar sentido a aquel lugar ininteligible que el mundo habitual no podía alcanzar, quisieron comprender desde las sombras de las figuras normadas, desde la noche, desde la propia muerte de la cotidianeidad. Y a partir de esto, dar otro sentido a la vida desde aquel lugar en ruinas, y construir a partir de ellas. En el Butoh, dicen sus creadores, cada instante es un renacimiento, pero para renacer hay que abrirse al territorio de lo escondido y de lo desconocido que es la muerte, es decir, tocar el origen que incansablemente produce vida. Así, en cada movimiento, poder danzar el dolor y transformarlo, la ansiedad y transformarla, el placer y transformarlo, ¿en qué?, nunca se sabe. Sin embargo, en cada momento de esta metamorfosis incansable, es posible danzar lo insospechado, danzar la muerte y no soltar el valor de la vida. Ellos exclaman: “estamos luchando por luz, nosotros demandamos un nacimiento en cada respiración”; y en cada inhalación y exhalación, la vida y la muerte se expresan jugando dentro de nosotros, inextricablemente unidas, en un juego en el que la vida deleita a la vida, en su dolor, en su

cucullas. Esa roca gigante golpeó la tierra, golpeaba incesantemente, golpeaba el mismo Cosmos, al mismo Universo, me golpeaba a mí”(Collini, Sartor Gustavo. *Op. Cit.*, p 73).

¹⁶³Ohno, Yoshito y Kasuo Ohno. *Kazuo Ohno's world. From whitout and whitin*. Wesleyan University. Translated by John Barret. Canadá, 2004, p. 119 (La traducción es mía).

alegría y en su agonía. En la danza –dirá Hijikata– “el cuerpo se tiene que mover con la vida, no solo se debe mostrar la faceta bella, sino también la energía de muerte, del sexo, de la experiencia consumida por la tristeza o la felicidad”¹⁶⁴. Y esto implicaba –como mencionamos anteriormente– danzar su parte sombría (*ankoku*), ese lugar fértil del que emerge la vida y en donde ella misma termina: la vida naciendo y muriendo, impulsando y deteniendo cada movimiento del que danza.

La danza Butoh emerge, así, a pesar de la destrucción de los antiguos valores, como afirmación de la vida placentera y de la vida derruida. Y dentro del contexto en el que emerge, no habría otra forma de crear más que internándose en una realidad aún más honda, aquella en donde placer y dolor, de forma indiscernible, danzaban la condición trágica de la vida. En ésta –como diría Nietzsche– todo placer “quiere la eternidad de todas las cosas, quiere miel, quiere hez –quiere medianoche beoda, quiere tumbas, quiere consuelo de lágrimas en las tumbas, quiere dorado crepúsculo de la tarde–”¹⁶⁵. Es decir, todo placer quiere de aquella parte de la vida aún no vista, quiere de su parte más sombría – esa en donde la propia finitud se anuncia, y lo hace, para insinuar el movimiento creativo de la propia vida–. Tocar este punto, el de la muerte como condición de todo nuevo surgimiento es, inevitablemente, sumergirse en aquel núcleo en el que la ley eterna de las cosas se cumple: la del *devenir*.

Todo se rompe, todo vuelve a recomponerse; eternamente se construye la misma casa del ser. Todo se despide, todo vuelve a saludarse; eternamente permanece fiel a sí mismo el anillo del ser¹⁶⁶.

¹⁶⁴Masson, Jean –Nourit Sekine. *Op.cit.*,p. 123.

¹⁶⁵*Ibid.*, p. 507.

¹⁶⁶*Ibid.*, pp. 385-386.

En este eterno movimiento no hay culpa ni redención, sino la afirmación de la vida contenida en la muerte y de la muerte contenida en la vida. Como advierte Kazuo Ohno respondiendo a una entrevista realizada por Gustavo Collini: “La superposición de la muerte y de la vida es una repetición eterna, pero cada repetición es única [...] La improvisación, que usted expresa como caos, radica en el movimiento que forma y regenera la repetición única e infinita de la vida”¹⁶⁷. Danzarla, en su multiplicidad y en su constante variación, es sumergirse en la inconmensurabilidad del ritmo y en las intensidades de su movimiento, pues no hay unidad medible para las afecciones sentidas en el devenir de la existencia. Ella, en su incesante transformación, persiste, regresa a sí misma una y otra vez, pero tan sólo como diferencia. La vida, a través de la muerte, dibuja ese movimiento incesante de transformación en el que una y otra vez se regenera y se afirma. Como escribe Hijikata:

Una y otra vez renacemos.
No es suficiente haber nacido simplemente del útero materno.
Son necesarios muchos nacimientos.
Renacer siempre y en cada lugar.
Una y otra vez¹⁶⁸.

Recomenzar la vida una y otra vez, resignificarla y transformarla, sentir este movimiento incesante que se afirma –dirá Ohno– en la belleza de la vida que es, a su vez, la belleza de la muerte. Crear desde esta mirada sería afirmar en cada movimiento la

*En esta parte de la entrevista, Collini equipara a la improvisación con el caos, con lo cual Ohno no está de acuerdo, por ello, desea profundizar en la explicación respecto a la relación de la improvisación con el devenir constante de la vida. En el siguiente capítulo ahondaremos en este tema.

¹⁶⁷Sartor Gustavo. *Op.cit.*, p. 148.

¹⁶⁸*Ibid.*, p. 23.

impermanencia propia de la existencia, siempre en un continuo movimiento en el que ésta está atenta a todo nuevo surgimiento. Desde esta perspectiva es que Ohno explica a sus alumnos: “hay que contemplar la vida desde la posición de la muerte, y contemplar la muerte desde la posición de la vida”, pues danzar la muerte que llevamos dentro es afirmar esa transformación inherente a la propia vida, es ser justo –dice el propio bailarín– “como la fruta que contiene a la semilla”¹⁶⁹. Aceptar la propia finitud, mirarla de frente, abrazar la incompletud que nos define para encontrar ese campo en el que la vida deviene, ese infinito movimiento de transformación y de creación que la caracteriza, es danzar el Butoh. En él, la muerte no puede ser sino otra cara de la propia vida. Pues la muerte –¡esa loca exuberancia!, exclamaría George Bataille–, aparece como el mayor exceso de la existencia, como ese extremo fértil que abre espacio a cada nuevo surgimiento. Mientras la vida –ese tumultuoso movimiento– sigue adelante tan sólo con una condición: “que los seres que ella engendró, y cuya fuerza de explosión está agotada, entren en la ronda con nueva fuerza para ceder su lugar a nuevos seres”¹⁷⁰. Así, la muerte engendra vida y la vida cede el paso a la muerte para alimentar las fuerzas de todo nuevo comienzo. No hablamos, entonces, de la muerte como de un desaparecer, sino como de un poner en movimiento. Con ella, nada permanece inmóvil, el universo deviene y se expresa en un *decir sí*, como propondría Nietzsche, en un nuevo comenzar, en un juego, en una rueda que gira, en un primer y nunca

¹⁶⁹*Ibid.*, p. 68.

¹⁷⁰Bataille, Georges. *El erotismo*. México: Tusquets, 2003, p. 63. Respecto a esto, en el caso del Butoh, Kazuo Ohno pensaba que debía su vida a aquellos seres que habían perdido la suya en la guerra, sentía que él vivía gracias a ellos. En este sentido es que en su danza, respetar y agradecer a los ancestros y a los muertos significaba agradecer a la propia vida. En cada uno de nosotros - explicaba el bailarín- vivían los espíritus de los ancestros, para él, como para las creencias ancestrales de Japón: “los espíritus de la muerte están vivos y respirando dentro de nosotros” (Ohno Yoshito y Kasuo Ohno. *Kazuo Ohno's world. From whitout and whitin*. Wesleyan University. Translated by John Barret. Canadá, 2004, p. 255.) y el ser humano sólo puede vivir con plenitud gracias a ellos.

último movimiento. Y en este devenir, la danza Butoh prefiere bailar sobre los pies del azar y de la casualidad, tomando la vida en lo desmesurado que contiene, incluso, hasta en su muerte.

En el Butoh se baila la *vida-muerte*, se danza gracias a lo oscuro y decaído de la existencia, a lo irracional y a lo caótico que resulta la finitud de todo aquello antes conocido, pues danzarlo permite tomar la vida con toda su fuerza, en su enfermedad y en su curación, en su destierro y en su refugio, en su decaimiento y en su renovación. Es por ello que la estética del Butoh se muestra como un poderoso movimiento de intensidad. En él, lo sutil cobra una importancia enorme en la danza, pues eso minúsculo, amorfo, risible, desagradable o insignificante es lo que puede dar sentido e impulsar cada cambio de la existencia. Incluso, en un movimiento intrascendente, como al caminar lentamente, arrastrando los pies, mirando sin mirar, haciéndolo tan lentamente que se puede aparentar que no se está realizando algún movimiento; no obstante, en realidad, en ese pequeño acto el cuerpo entero se está transformando, como explica Ohno: “mientras tal vez parece que no estoy haciendo nada, todo definitivamente ha cambiado. Esto no es lo mismo de siempre, nunca será lo mismo, no vuelve a ser lo mismo”¹⁷¹. Pues, tal vez, aún sin aparente movimiento, algo en ti crece, como lo muestra el siguiente Hi ku:

Ah, el monstruo!

en la palma de tu mano-

La Vía láctea.¹⁷²

Todas las posibilidades creativas creciendo en la palma de la mano: lo monstruoso, la belleza, lo grotesco e inmenso del universo, toda la vida en ella cambiando a pesar de

¹⁷¹Ohno Yoshito y Kasuo Ohno. *Op. Cit.*, p. 32.

¹⁷²*Ibid*, p. 32.

que aparentemente no tenga algún cambio. Para el Butoh, el movimiento minúsculo de una mano, de un dedo, o de un insignificante gesto puede revelar el devenir de la vida y, por ello, puede crear una danza. En ella, cuidar y valorar cada detalle de la existencia, tanto el decaimiento como el entusiasmo; tanto la náusea como el placer de explorar las recónditas partes de las propias afecciones puede transportarte a una experiencia estética, dicen sus creadores: es el *Butoh del marchitarse*, éste es como el nacimiento de una nueva vida, pues una vida se muestra en todas sus circunstancias y aún en sus momentos de mayor abatimiento, la vida siempre persiste y se afirma en su multiplicidad de ritmos y de formas. Como explica Ohno, “el elemento de la vida, aquello que la mantiene, está grabado en ella para que no se olvide; es extremadamente elaborado y fino, a veces se rompe, otras se enferma”¹⁷³; pero este elemento –el de su multiplicidad, el de su devenir– hace que la vida insista, levantándose y cayéndose, tropezando y jugando, renovándose una y otra vez. De esta forma, para el Butoh, la vida se afirma, transformándose e impulsando cada movimiento de la danza. Y en sus momentos más frágiles continúa su impulso aun con mucho más fuerza. Por ello, Kazuo Ohno escribe: “cuando mi ánimo decae lo soporto, me alienta la belleza extrema de la flor marchita”¹⁷⁴, es decir, es en el momento de mayor decaimiento en el que la vida actúa con toda su fuerza y motiva, singularmente, su más grande transformación¹⁷⁵.

El *Butoh del marchitarse* no puede ser sino la experiencia estética de la creación dentro de la fractura del mundo conocido, la creación ante la confrontación abrupta de lo

¹⁷³Collini, Sartor Gustavo. *Op. Cit.*, p. 113.

¹⁷⁴*Ibid.*, p. 85.

¹⁷⁵ Justo como el condenado a muerte del que solía hablar Hijikata, aquel que hacia la guillotina expresa la vida llevada al extremo (“Una persona que no camina sino es hecha caminar para morir debe, en lugar de esta total pasividad, exponer paradójicamente la radical vitalidad de la naturaleza humana” (Hijikata, T. *Op.cit.* p. 2)). Dejarse tomar, así, incluso, por esa vitalidad sin sentido.

desconocido, es el momento creativo que emerge ante la alteridad más extrema, la de la finitud. Crear ante esta nueva experiencia sería danzar otra forma de conocer el mundo, una en que el cuerpo que danza, ante la caída de los antiguos valores, se ve afectado por su entorno y por sus propias sensaciones en el instante mismo del danzar –diría Suely Rolnik–, un *cuerpo vibrátil* que trae la presencia viva de lo que se está experimentando con la potencialidad de crear sus propias resonancias en el mundo. *Un cuerpo cadáver* que se rompe y se abre para sumergirse en las múltiples intensidades de la existencia, tanto en lo luminoso como en lo sombrío. Y se expresó intensamente en un hombre de casi 90 años que danzaba como un niño. Era la danza de Kazuo Ohno¹⁷⁶, mostrando sus frágiles movimientos que señalaban la cercanía entre la vida y la muerte, una expresión que generó una fragancia desconocida en el propio trabajo dancístico, pues justo en la edad en la que la mayoría de los bailarines han abandonado su carrera, en la edad en el que el cuerpo no puede mostrar algún estereotipo de belleza, ni danzar con movimientos que muestren las más asombrosas habilidades, Ohno exponía otro tipo de estética, una en la que la vida bailaba con toda su plenitud a pesar de que el cuerpo del bailarín se encontrara cada vez más débil y vulnerable; un devenir del movimiento en el que un hombre en el ocaso de la vida danzaba con toda su fuerza y su locura, dejándose llevar por el sólo acto del bailar,

¹⁷⁶ En un video de una de sus clases en su estudio en Japón, Ohno intenta explicar a sus alumnos qué es la danza. Ohno está parado frente a ellos y, de pronto, comienza a acentuar sus gestos en cada palabra que dice, en ese instante, su nieto llega corriendo y riendo; entonces, Ohno lo voltea a ver y comienza a jugar con él, tan sólo acercándose lentamente, como acechándolo, agachándose un poco hacia él, riéndose, estirando sus brazos para atraerlo, moviendo los dedos de sus manos. El niño ríe, él se agacha un poco más y lo toca; un simple movimiento de juego. En ese momento, queda claro dentro de su clase que eso es una danza. Diminutos movimientos de juego y ya es una danza. Estirar un brazo y mover al límite los dedos de las manos para alcanzar eso que tanto se ha deseado, hacerlo tan lentamente y con tanta fuerza hasta temblar, hacer este esfuerzo hasta el extremo, es ya una danza. Él escribe sobre una de sus experiencias al bailar: “Yo me situaba entre las alturas del cielo y la bajeza de la tierra, estaba temblando, se elevaban lentamente los dedos del pie; el dedo gordo, como un núcleo, exploraba los dos mundos, el real y el ideal [...] los pies juntos, era una eternidad en el placer y el dolor” (Collini, Sartor Gustavo. *Op.cit.*, p. 109.)

nunca con patrones coreográficos bien definidos a no ser las propias pautas de su sentir tras el constante movimiento¹⁷⁷. Entonces, en su danza, jugaba con el desorden, con lo aún no estructurado, expresando esos asuntos sin forma que sentía. Su danza era la metáfora de la caja de juguetes de un niño, en la que al abrirla no se sabe qué juguete tomar: pasar de un giro a un gesto y de un alarido a un movimiento intempestivo sobre el suelo; y al no poder estructurar la acción dentro del sentido cotidiano, esta experiencia podría hacerle entrar en un camino de angustia y de incertidumbre. El Butoh perseguía, con esto, una situación extrema en donde el bailarín se viera forzado a verse cara a cara consigo mismo, sin un patrón de movimiento bien definido que pudiera contenerle y, de esta forma, ante lo desconocido, podía sobrevenir todo aquello inconsciente, absurdo, que pensaba tan oculto, pero de lo que no podía alejarse. Ir al límite, así, desbordando sus sensaciones y sus afecciones más recónditas, implicaba danzar entre lo ambiguo y la perplejidad ante la propia existencia, una en donde, a pesar del miedo que se impone en cada movimiento, justo cuando uno se encuentra acorralado ante lo insólito del mundo, se abren las puertas para que puedan emerger nuevos sentidos del mismo. Desde esta perspectiva es que Ohno escribe:

no hay que evitar la situación; uno debe enfrentarla y luchar con todo su ser. Entonces se derraman las escenografías que regían hasta el momento y comienza el juego, el juego del caos con la alegre vida. Uno mismo que ya estaba muerto, resucita¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Es importante señalar aquí que, a diferencia de Tatsumi Hijikata, Ohno defendía más la técnica de la improvisación, llamémosle, “libre”, mientras para Tatsumi era importante la improvisación coreografiada a través de la palabra. En el siguiente capítulo ahondaremos en esto.

¹⁷⁸Collini, Sartor Gustavo. *Op.cit.*, p. 147.

Danzar la perplejidad, jugar con ella, se presenta, así, como una forma de dar nuevos sentidos a la alteridad desbordada del mundo. Al enfrentarnos a ella, justo en el momento de la pérdida, tal vez, tan sólo se muestre el desasosiego, sin embargo, ese momento es en el que puede descubrirse un nuevo sentido de la existencia. Por ello, Kazuo Ohno pregunta:

¿Qué importa si tu postura pide ayuda o implora por apoyo? [...] Quién sabe, pero tan pronto como la vida empieza a penetrar el enorme universo que abrazan tus ojos, tal vez te tome de la mano y te guíe hacia la ayuda que necesitas¹⁷⁹.

Así, sin una imagen predeterminada, sin una imagen completamente estructurada que pueda cubrir las propias sensaciones que van surgiendo en el bailarín, emerge toda la danza. En ella, implorar apoyo, exponer el enojo, la devastación o la alegría desbordada y abrirse a lo insospechado que de pronto se necesita, un deseo, el más grande de ellos, el más incomprensible, que a pesar de todo nos mueve, es lo que puede motivar toda la acción del movimiento. Esta experiencia es la que puede arrojarte a una crisis, al desasosiego que emerge de lo inesperado entre movimiento y movimiento. Soltar los patrones cotidianos y quebrar los sentidos habituales que se centran en el propio cuerpo se convierte, entonces, en el eje de la creación dancística. Ante esto, tan sólo queda la incomodidad que presiona cuando aquello ante lo que se enfrenta el que danza no puede ocupar un lugar dentro del sentido habitual del mundo, y esta carga –escribiría Suely Rolnik– es la que “moviliza en el hombre la vida en cuanto potencia de resistencia y de creación; es decir, la incomodidad lleva a crear una nueva configuración de la existencia”¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Ohno Yoshito y Kazuo Ohno. *Op. Cit.*, p. 221.

¹⁸⁰ Rolnik, Suely. *Rolnik y las claves del presente. La dictadura del paraíso*.
http://www.slowmind.net/slowmind_net/rolnike.pdf

Encontrar nuevos sentidos a la existencia a partir de las sensaciones que son distintamente colocadas en el campo de la experiencia creativa, confirmar las sensaciones que implican la presencia viva en el cuerpo de las fuerzas de la alteridad del mundo vivido, aquellas que piden paso y que quiebran las formas de existir hasta el momento. Justo cuando ese mundo ha mostrado su frágil equilibrio, cuando sus propios valores se encuentran frente al abismo, germina el acto que cuestiona el entorno vivido, actualiza sus sensaciones, se deja tomar por ellas y resurge en un acto transformativo de la vida para entonces inventar nuevos devenires de la misma.

Es el Butoh del marchitarse, la afirmación del decaimiento, de las grietas y de las fracturas del mundo del sentido habitual y la emergencia apenas visible, apenas imaginable de lo nuevo. Y es justo el momento de este devenir ante el que sólo queda una ansiedad sin límites en el que, tras enfrentar la finitud de lo hasta entonces conocido, en su derroche jamás visto, la vida se afirma como experiencia estética. Pues, tal vez como advertía Nietzsche, el arte es lo único que puede salvar de esa angustia y puede construir aquellas imágenes y experiencias que permitan enfrentar ese arrojamiento a los límites en donde todo escapa de la lógica racionalista, justo en el momento en el que el ser humano se encuentra ante lo imposible de esclarecer, cuando se sitúa ante su ser finito –límites de la razón, límites de la propia experiencia, límites de los valores anteriores–; es cuando emerge el conocimiento trágico: el del arte como creación y afirmación de la propia existencia y de sus bordes. Pues no hay modo de acallar lo desconocido, su silencio existe como presencia viva y real en los sujetos; allí en donde lo absurdo, lo disarmónico, lo nauseabundo, toman cuerpo en un placer estético de la propia danza.

En este sentido es que el Butoh –como ya lo habría expresado anteriormente la danza expresionista de Alemania– mostró los aspectos más sórdidos, los más abyectos de la

vida en un movimiento placentero e incomprensible del cuerpo. En un devenir en el que se está dispuesto a abismarse en las propias sensaciones y afecciones, en aquellas zonas ocultas que incomodan y que quiebran una parte íntima del propio sujeto y del ser social que le mira. En esta danza el arte no tiene por qué triunfar sobre el sufrimiento de la vida, no persigue algún destello de belleza a no ser el de la existencia misma: la vida en su dolor, en su felicidad, en su embriaguez. Es la vivencia estética del Butoh, que se centra en la experiencia de unidad de todo lo existente, en donde la vida es muerte, la muerte danza, la danza flores y las flores vida. Todo sucumbiendo y naciendo, floreciendo y muriendo.

Para poder comprender esta unión y el constante movimiento y transformación que expresa el Butoh, en el siguiente apartado nos acercaremos a la reflexión en torno al concepto de la improvisación y del devenir.

IV.II. Devenir y experiencia estética.

Mantén tus ojos abiertos, pero no mires nada [...] no te enfoques en ningún objeto, no dejes que nada se apodere de tu atención. Deja que el universo entero caiga dentro de ellos. Haciendo eso, tal vez puedas bailar espontáneamente. Pero no te volverás espontáneo tratando de serlo. Nada que venga de tus esfuerzos a la conciencia desechará tus pensamientos.

Kazuo Ohno

Kazuo Ohno, a diferencia de Tatsumi Hijikata, propuso construir la danza a partir del propio devenir del movimiento sin tener pautas coreográficas específicas (como el juego de las palabras en los límites del lenguaje que ocupó el eje de trabajo de Hijikata)¹⁸¹. Para Ohno, en cambio, fue determinante dejar que la danza se definiera en el propio flujo del movimiento sin asimilarlo a figuras o ritmos determinados que guiaran su ejecución. Esto es, deseaba permitir que el movimiento emergiera por sí mismo y que su acontecer atravesara la propia experiencia de los cuerpos. Desde esta postura, preguntaba a sus alumnos:

¿Por qué no bailas sin tratar de comprenderlo todo? La audiencia puede ser movida sin tener que entender todo lo que hace tu performance. ¿No es esa la

¹⁸¹ Es importante decir que este devenir emergía ya de un trabajo con el cuerpo; y éste era, como hemos podido ver, el de llevar al límite la habitualidad de su movimiento, descomponerlo y sensibilizarse a sus posibles fracturas y transiciones, jugando con sus repeticiones, corriendo el riesgo de lo amorfo e, incluso, del desmoronamiento de los sentidos que anteriormente atravesaban sus desplazamientos, precisamente en el borde entre la actividad y la pasividad del cuerpo. Esto es, a partir de su forma de concebir la danza, se trabajaba con el movimiento para desfigurar, forzar, descentrar la capacidad de identidad del propio cuerpo. Esto no quiere decir, como señalábamos anteriormente (Cap. II, p. 7), que la improvisación puede *todos* los gestos, o todas las composiciones, inclusive ajenas a todo sistema de habitualidad; sino que el cuerpo puede tomar como base la repetición, sin perder, por ello, la riqueza de sus diferenciaciones en curso; que puede sensibilizarse a sus transiciones sin intentar suspender la inestabilidad o el desequilibrio que caracteriza al cambio, arribando incluso a la crisis, que puede hacer que, de pronto, lo imprevisible se asome en un nuevo movimiento. A esto nos referimos cuando hablamos de movimiento libre.

razón verdadera de por qué danzamos- para [llevarnos y llevar] a la audiencia a un nivel visceral?¹⁸²

Danzar, así, a partir del descontrol del movimiento para llegar a un nivel incomprensible del mismo, era lo que podía dejar emerger las sensaciones y las afecciones de la experiencia. *Detarame* decía Ohno, para señalar ese movimiento libre de la danza, y dicha palabra, literalmente, quiere decir *sin sentido*, o *realizar una acción irresponsable*; en ésta, no había por qué vigilar la finalidad de la acción sino, al contrario, poder soltar los propósitos del propio movimiento y dejarse tomar por su trayecto. En este sentido es que ellos decían: “no debemos tratar de controlar, hay que dejar que el alma respire vida en la carne”¹⁸³. Y al respirar la vida, al vivirla, lo ilógico y lo inesperado pueden ser liberados, en este espacio de límites vulnerables, lo bueno o lo malo, lo bello o lo feo van perdiendo sentido y lo imposible se abre en nuevos pasos. No importa lo que hagas, dice Ohno, lo esencial es que alcances una crisis, tarde o temprano enfrentarás eso que sientes –un paraíso, un mar, un infierno–. Danzar, entonces, no es mostrarle a la audiencia lo que puedes hacer, sino dejarte afectar y afectarlos por tus sensaciones, abandonándote en el ritmo intensivo de tu cuerpo. Y dejarse tomar por una afección –en palabras del bailarín– es ahondar en los límites del mundo,

justo en ese instante en el que te sientes tan sobrecogido que no podrás separarte a ti mismo de aquello, a tal grado que te sumergirás en ti mismo totalmente afectado. Sin poder observar completamente lo que haces, mientras brincas alrededor, elevándote y cayendo, dando vueltas sobre el piso. Si lo permites entonces podrás sumergirte en los límites de las superficies y de las profundidades de la sensación sin observar lo que podría ser, sino sintiendo tan

¹⁸²Ohno, Yoshito y Kasuo Ohno. *Kazuo Ohno's world. From whitout and Whitin*. Wesleyan University. Translated by John Barret. Canadá, 2004, p. 198.

¹⁸³*Ibid*, p . 55.

sólo lo que es [...] Una vez que nos sumergimos en estos límites nosotros estamos libres del cómo movernos.¹⁸⁴

Y esta libertad del movimiento se dibuja en la geografía de lo incalculable, en donde los cursos de los trayectos se rompen y las formas emergen tan sólo para arribar a lo amorfo, como si en cada movimiento se necesitara romper unas conexiones demasiado lógicas, demasiado habituales, entonces, como solía decir Ohno: “deja que tu danza enloquezca”¹⁸⁵. Sin observar lo que podría ser, sino sintiendo tan sólo lo que es, abandonándote en ese espacio ambiguo en el que los antiguos sentidos de la danza ya no rigen, pero aún no se han gestado nuevos significados, en este lugar lo inesperado dibuja sus tonalidades en el cuerpo danzando.

Desde esta mirada, la experiencia estética del Butoh no podría ser sino una vivencia pasiva del devenir del movimiento. En su trayecto –indica Ohno– el bailarín podrá expandir, encoger, retorcer, abrir, cerrar, romper, acariciar o detener su danza sin límites fijos, entonces, “sus manos y sus piernas, su cuello y sus dedos se moverán por sí mismos sin un control consciente”¹⁸⁶. Y si durante la improvisación se van trazando territorios de las formas del cuerpo y del ritmo, tan sólo será para experimentar movimientos de desterritorialización. La danza, en este sentido, irá esbozando líneas expresivas nunca estáticas –*líneas de fuga*–, nunca cualidades bien definidas, pues el ritmo seguirá esbozando sus intensidades en la desconfiguración del movimiento dancístico. Y en esta desorganización del movimiento tan sólo habrá densificaciones, intensificaciones e intervalos, tan sólo distribución de desigualdades, no habrá imposición de medidas o de cadencias, tan sólo devenires creadores.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 206.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 202.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 286.

En esta exploración el bailarín puede moverse en medio de la incertidumbre y de la ambigüedad, pues danza en el territorio en el que las sensaciones aún no han cobrado un lugar en el mapa de lo inteligible y, sin embargo, está forzado a efectuar lo que ya está actualizado en su realidad sensible; esta paradoja es la que le fuerza a crear, es decir, es en el territorio ambiguo y múltiple de lo posible y lo imposible, en el que los códigos cotidianos se enfrentan ante su propia fragilidad y ante su latente quebrantamiento, en donde puede surgir algo nuevo. En este momento adviene la incomodidad que se gesta en el territorio de lo incierto que obliga a replantear todo -todo el tiempo- y es en este espacio en el que puede irrumpir la experiencia estética en la danza; sobre esto habla Kazuo Ohno: “Los espectadores se movían como yo en medio de la perplejidad, establecido, la figura va y viene sin saber a dónde ir [...] yo estaba absorto, me movía sin rumbo y sin conciencia”¹⁸⁷. Así, estando justo en esa zona de incomodidad, en el medio, perdiendo el rumbo, caminando en la incalculabilidad de cada paso que se da, se da la vivencia inconmensurable del Butoh, en esta experiencia sumergida en las singularidades del ritmo y del movimiento el bailarín puede jugar, confundirse, titubear para entonces poder crear¹⁸⁸. Y en esta forma de danzar ya no hay distinción medible entre un paso y otro, como describe Hijikata:

A veces cuando estoy parado me confundo.

No sé con qué pierna avanzar primero,

la derecha o la izquierda.

Mi confusión conduce a una pelea entre las dos piernas,

¹⁸⁷ Collini, Sartor Gustavo. *Op.cit.*, p. 84.

¹⁸⁸ Respecto a la experiencia del juego en la danza ahondaremos en el apartado:

Y mi cuerpo termina abandonado en el árido mundo¹⁸⁹.

En cada repetición del movimiento, el bailarín se expone a la indeterminación que surge entre un gesto y otro gesto, o entre un paso y otro, y en ese instante –como nos mostró Hijikata– el bailarín puede jugar con el frágil equilibrio del momento en el que queda en un solo pie para sentir lo impredecible en el instante en que caiga el otro –poder suspenderse un segundo, poder saltar, poder caminar, poder abrazar, poder caer, poder luchar, poder gritar-. Por ello, realizar toda la experiencia dancística con base en la improvisación, dirá Ohno, “es sumamente difícil, en este caso uno hace el espectáculo en medio de angustia y de expectativa, de alegría, de sufrimiento y de tristeza, de la muerte, de la vida, del cuerpo y del alma”¹⁹⁰. Danzar *entre* esta gran multiplicidad que caracteriza la existencia acechando a cada momento, es crear un arte moviéndose justo en esas zonas de indeterminación *entre* un cuerpo y otro cuerpo, *entre* un hombre o una mujer¹⁹¹, *entre* un

¹⁸⁹*Ibid.*, p. 29.

¹⁹⁰*Ibid.*, p. 21.

¹⁹¹ Respecto a la noción de *entre* me parece importante ahondar en el concepto japonés del *MA* que también es utilizado en Butoh. Podríamos decir que *MA* es un término que se refiere, entre otras cosas, a una pausa, a un intervalo, o a una abertura. Está ligado, igualmente, a las nociones de asimetría o desequilibrio, esto es, a la ausencia de centro. Sin embargo, no se refiere simplemente a un vacío o a la ausencia de contenido entre dos o más cosas, sino que se trata de un espacio consciente de relación, un espacio-tiempo que puede inducir un estado contemplativo; por ejemplo: una respiración que permite poner en valor el momento de la experiencia con sus diversas interrelaciones (lo material o lo inmaterial, el pasado o el futuro, lo interno y lo externo). Y esto implica sensibilizarse al espacio-tiempo del vínculo, *entre* ya sea el vacío y el trazo, o el sonido y el silencio, o un objeto y otro objeto. Por ello, aproximarnos al *MA*, implica comprender el intervalo; por ejemplo: podemos imaginar cómo dibujar una silla no a partir de la composición de sus partes sino de la incidencia de sus vacíos, es decir, podríamos intentar entenderla desde sus relaciones consigo y con lo otro, con lo que es y no es, con su interior y su exterior. Pero, respecto a esto, podríamos preguntarnos: ¿Dónde está el interior o el exterior de la naturaleza?, ¿En dónde empieza o donde acaba el interior o el exterior de su arquitectura? Nos enfrentamos, entonces, ante las cuestiones paradójicas de la existencia, a sus espacios liminares o ambiguos, que cambian en función de sus propios devenires, de sus conexiones, o de sus referencias. Finalmente el *MA* se presenta como la apertura *entre* las categorizaciones duales a las que estamos acostumbrados: forma/no forma, objeto/espacio, simetría/asimetría, movimiento/quietud, oscuridad/luz, vida/muerte. Desde esta perspectiva, Tadashi Endo (alumno de Hijikata) decía: “El Butoh es el *Ma*.

ser humano o un animal, *entre* un objeto o un pensamiento. Improvisar, entonces, siempre será efecto de un encuentro, con la música, con el público, con un espacio abierto, con un color, con una sensación; y en el universo, advierte Deleuze, todos son encuentros, ya “la caída de un cuerpo supone otro que lo atrae, y expresa un cambio en el todo que los comprende a los dos”¹⁹². Y entre esos dos cuerpos se establece un ritmo, esto es, *entre-dos* se muestra el devenir expresivo del movimiento: “*entre* la noche y el día, *entre* lo que es construido y lo que crece naturalmente, *entre* las mutaciones de lo inorgánico a lo orgánico, de la planta al animal, del animal a la especie humana, sin que esta serie sea una

Es el momento en que no hay sonido o, mejor dicho, el momento antes del sonido, es el silencio que depende del sonido. Es el espacio entre uno y otro, el *entre* una persona y otra. Es el espacio vital, pues siempre vivimos a través de este *entre*. Entre el interior y el exterior, justo como la piel del cuerpo. La vida está llena de MA” (Conferencia Tadashi Endo) ¿Y como danzar ese espacio? Dirá el bailarín: “Tal vez no podemos ver el movimiento de las células de nuestro cuerpo ... Pero poner tensión en la piel hace que trillones de células sientan esa tensión. Entonces podemos sentir esa fuente de energía que vibra por dentro. Hay que moverse a través de esa vibración. No sólo es moverse por fuera, es moverse por dentro.” Pero, entonces, habría que preguntarse: “¿Cuál es la importancia del afuera y del adentro? Yo soy un *entre*. Hay una parte que el público, que el otro, que nosotros mismos, no podemos ver: la sombra. La parte oscura llamada *Yami* [...] Al cambiar por movimientos imprevistos se muestran esos espacios de oscuridad que no aparecen con los movimientos normales ¿Cómo mirar la parte de atrás de tu cuerpo?, ¿cómo mirar la planta de los pies?, ¿el interior de la columna?” Moviéndonos, torciéndonos, encorvándonos. “Hay que buscar y ver detalladamente las partes no vistas y las sombras del cuerpo. Por ejemplo, abrir la boca para que las partes interiores del cuerpo salgan a la luz [...] Hacer los ojos en blanco para mirar la parte de adentro de la cabeza [...] lo importante es buscar tu propio butoh. Todos podemos bailar butoh, pero danzarlo es hacerlo hasta morir [...] ¿Qué es Butoh? Lo que se tiene dentro, es como una cebolla, hay que quitar capa por capa [...] Y al centro no hay nada” (ibídem) . Igualmente, respecto al MA Hiroko y Koichi Tamano dicen “El MA es el primer sonido al nacer justo después del silencio” (Entrevista a Hiroko y Koichi Tamano). Podríamos decir que el MA es como la fisura en donde podemos apoyarnos tal vez para ver lo otro, lo que no se ve. Es el límite, la sensación del borde en el que se encuentra la afirmación y la negación, es centrarse precisamente en el intervalo, en el desequilibrio entre un movimiento y otro; en donde no hay identificación con una imagen específica del sí mismo. Es decir, es poder mantener la distancia respecto a la identidad y la propia lógica que la sustenta. Y esto implica desterritorializar el cuerpo. En este sentido Ko Morobushi habla del *Ko* (borde): “El borde es el momento en donde el sujeto se percibe a sí mismo como otro, como un reflejo constituido por lo múltiple. En donde la subjetividad se desdobra al percibirse también ajena a sí misma” (Caudillo, Jonathan. *Op.cit.*, p. 104) Y respecto a esto Jonathan Caudillo señala; es la crisis del *entre* donde la identidad no se identifica a sí misma como Uno, sino que se reconoce como múltiple sin identificación con alguna de las raíces múltiples del rizoma (Caudillo, Jonathan, *Op.cit.*, p. 105).

¹⁹²Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1. Op.cit.*, p. 22.

progresión”¹⁹³. Y el *entre* es ya una danza. En ella, el cuerpo se revela como conexión de deseos y conjunción de flujos con otros cuerpos –cuerpo sin órganos, dirían Deleuze y Guatari–. El cuerpo en la improvisación se expresa como una tendencia dinámica, conjunto de intensidades *entre* otros cuerpos en donde el yo aparece cada vez más ambiguo. En esta experiencia –escribe Hijikata–

Aun tus propios brazos,
profundamente dentro de tu cuerpo
se sienten extraños,
dejan de ser tuyos¹⁹⁴.

Danzar, de esta forma, sólo puede ser situándose *en medio*, *en medio* de los cuerpos, *en medio* de los seres animados y de los seres inanimados, *en medio* de las sensaciones y de los sentidos de la propia danza y en este lugar el cuerpo se sumerge en el extrañamiento de sí mismo y del mundo y comienza a dejar de ser un cuerpo propio –el yo aparece cada vez más difuso–. Esto es, la danza aparece *en medio* y en los límites de los símbolos dominantes, irrumpe lo establecido y crea singularidades; su acción emerge –diría Arendt– *en medio de* las relaciones que se tejen en el actuar y en el hablar, en medio de las formas y de las representaciones que crean discontinuidades en la realidad. En esta zona de vaguedad el cuerpo del bailarín *deviene otro*, otro cuerpo, otro objeto, otro animal, otro sentimiento, simplemente otro. El cuerpo en la improvisación es, digámoslo así, más que un cuerpo y menos que un cuerpo, es un cuerpo que deviene, deviene una emoción, un personaje, una

¹⁹³Deleuze, Gilles y Félix Guatari. *Mil mesetas*. *Op. cit.*, p. 320.

¹⁹⁴Colini, Sartor Gustavo. *Op.cit.*, p 45.

hoja, un cadáver, un hombre o una mujer, y devenir es –en palabras de Deleuze– poner en movimiento un bloque “que ya no es de nadie, sino que está «entre» todo el mundo”¹⁹⁵. El devenir no tiene origen, ni finalidad, es lo más imperceptible, es un constante fluir, pero un fluir dentro de una común desterritorialización –“un devenir otro”– en donde no hay imitaciones, ni adaptaciones a un modelo, “son fenómenos de doble captura, de evolución no paralela, de bodas entre dos reinos”¹⁹⁶. Y las bodas –escribe el autor– siempre son contranatura, no se refieren a la unión de una pareja, es decir, a una relación binaria, sino a un fluir dentro de una común desterritorialización –*más que un cuerpo, menos que un cuerpo*– a partir de la cual se da un encuentro que no necesariamente tiene que ser entre personas, sino entre ideas, movimientos, acontecimientos, entidades. Un encuentro, tal vez, con lo que escapa a la lógica de nuestro pensamiento y que surge en el momento en el que el movimiento de la danza escapa del control consciente del que baila, como explica Ohno:

Nuestras mentes están llenas de ideas preconcebidas sobre lo que es una sombra o sobre la forma que debe tener una flor. Pero cuando nuestra danza enloquece, nosotros ya no estamos ligados a estos contenidos. Al volvernos locos, en un primer momento, no sabrás dibujar esa flor. Pero justo cuando te hayas olvidado de ti mismo, la flor aparece. Tú no puedes explicar por qué, pero está justo allí”¹⁹⁷.

La flor aparece en el cuerpo danzando, pero una flor que ha dejado de serlo para ser cuerpo que, en el movimiento, ha devenido danza. La danza ha enloquecido, ha devenido flor y cuerpo. Entonces, emerge el Butoh, en él algo baila, ya no es más el bailarín el que ejerce la danza, sino algo más en lo que él ha devenido, dice Natsue: “En la danza occidental ‘alguien baila’. En el Ankoku Butoh ‘algo se mueve, algo baila’, no es el ser

¹⁹⁵Deleuze, Gilles y Claire Parnet. *Diálogos*. España: Pre-textos, 2004, p. 14.

¹⁹⁶*Idem.*

¹⁹⁷Ohno, Yoshito y Kasuo Ohno. *Kazuo Ohno´s world. From whitout and whitin*. Op.cit., p. 202

humano individual que se mueve o baila”¹⁹⁸. Y es en este momento, en el que el bailarín deja de ser para ser algo más, que se puede acceder a la experiencia estética en la danza, cuando dicen: mi cuerpo es movido, es justo el momento de la transformación, un estado en el que el sujeto se vuelve pasivo. Así, en la técnica del Butoh se busca *llegar a ser nada*, experimentar la caída o el desmoronamiento para, en algún momento, *llegar a ser algo*, ya sea una piedra, un pez o una flor, no como una imitación o una manifestación externa, sino como una experiencia que atraviesa y transforma al cuerpo. Un cuerpo en metamorfosis constante, que podríamos pensar como un medio de intensidad pura, anterior a la formación de los segmentos y de las categorías, como un cuerpo que –en palabras de Deleuze–

ha sustituido al organismo, la experimentación ha sustituido a toda la interpretación, de la que ya no tiene necesidad. Los flujos de intensidad, sus fluidos, sus fibras, sus *continuums* y sus conjunciones de afectos, el viento, una segmentación viva, las micropercepciones han sustituido al mundo del sujeto. Los devenires, devenires-animales, devenires-moleculares, sustituyen a la historia, individual o general”¹⁹⁹

Este cuerpo mutando, deviniendo-agua, flor, animal es, de antemano, un cuerpo inacabado, un cuerpo que Eugenio Barba definiría como capullo, esto es “el concepto de algo que se esfuerza en no ser lo que es”²⁰⁰, algo siempre abierto, intermitencia en donde uno está a punto de ser y siéndolo a su vez. Este cuerpo deviene en cada roce, en cada encuentro con algo más y, en su devenir, su identidad se encuentra sumida en el movimiento incesante de la diferencia, pues él mismo es diferencia. Esta constante transformación es la que caracteriza la experiencia estética del Butoh: arribar a la

¹⁹⁸Nakajima, Natsue. *Ankoku Butoh*. Conferencia en la universidad Fu Jen: “La espiritualidad femenina en el teatro, la ópera y la danza”. 1997

¹⁹⁹Deleuze, Gilles y Félix Guatari. *Mil mesetas*. Op. cit., p. 166.

²⁰⁰Barba Eugenio y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Pórtico de la Ciudad de México/ Escenología: México. 1990. p. 28.

perplejidad de la propia experiencia y entonces devenir en un *cuerpo otro*, un cuerpo desconocido definido por gradientes y por umbrales, capullo que –en palabras de Burroghs– “cambia de textura y de color, variaciones alotrópicas reguladas a la décima de segundo [...] huevo tántrico”²⁰¹. En él –dice Kasuo Ohno–

“Los seres vivos entran y salen de mi cuerpo, un cuerpo que ya no es mío, a veces desaparecen y no regresan más. No sé qué hacer con las montañas, me alegro, me caigo o las montañas se alegran y se caen; ignoro lo que son capaces de hacer”²⁰².

Alegrarse, caer, devenir-montaña y entonces ignorar ¿qué es lo que pueden las montañas o, más bien, qué es lo que puede un cuerpo, este cuerpo en el que ha devenido? En este cuerpo-montaña las distinciones y la dualidad se han hecho difusas, este cuerpo-montaña es un cuerpo afectado. Y, como diría Spinoza, los cuerpos se definen por los afectos de que son capaces, tanto de padecerlos como de actuarlos, y en la danza Butoh se actúa y se padece en un constante devenir-otro. En su movimiento, el cuerpo afectado no puede ser sino un cuerpo polimórfico, siempre en continua metamorfosis –ahora una flor, ahora una piedra, ahora una montaña–. Y, de pronto, dice Kazuo Ohno, en la danza expreso algo que “no se sabe si es un pájaro o un ser humano, es el pájaro viviendo en mí [...] Todo vive en mí, los animales, una bestia, dios.”²⁰³ Lo que vive en el cuerpo danzando, podríamos pensar, es esa sensibilidad primaria que somos, como explica Deleuze,

somos agua, tierra, luz y aire contraídos, no sólo antes de reconocerlos o de representarlos, sino antes de sentirlos [...] Todo organismo es, en sus elementos

²⁰¹ Burroghs, *Le festin un* en Deleuze, Gilles y Félix Guatari. *Mil mesetas. Op. cit.*, p. 159.

²⁰² Collini, Sartor G. *Op. cit.*, p. 113.

²⁰³ Ohno Yoshito y Kasuo Ohno. *Kazuo Ohno's world. From whitout and whitin. Op. cit.*, p. 226.

receptivos y perceptivos, pero también en sus vísceras, una suma de contracciones, de retenciones y de esperas²⁰⁴.

Finalmente intensidades, ritmos y movimientos de la existencia, duraciones diferentes que se tocan o se comunican; y que pueden emerger justo cuando se abre un espacio de indeterminación en el cuerpo que danza, un cuerpo abierto a las potencias de afección que inauguran y crean, en cada movimiento, una nueva configuración de la existencia. Danzar, así, esas múltiples relaciones en las que entra un color, un sonido, un gesto o un movimiento de diferentes especies –zona de indiscernibilidad entre la bestia y el hombre–, es danzar el Butoh. Su danza se sumerge en ese trayecto indeterminado del devenir del ritmo y del movimiento, en el que el bailarín se mueve sin identidad establecida, sin categorías bien definidas; es en este momento en el que emerge la experiencia estética del Butoh, aquella que expone a los sujetos ante el vértigo de una pérdida: la de sí mismo para encontrarse o no en algo más. En esta vivencia, naufragar en el movimiento sin poder observar completamente lo que se está haciendo, mientras el cuerpo brinca, se eleva y se cae, y queda dando vueltas por el espacio, vagando en la sensación del ritmo sin un rumbo fijo, deviniendo todo el tiempo en algo más; esto es, abandonándose a esa vivencia vertiginosa en la que el cuerpo y el movimiento juegan con sus límites, recorriendo el camino de lo conocido a lo desconocido, llevando al que danza y a quien presencia la danza a una vivencia indefinida en la que se pueden crear nuevos sentires y sentidos del mundo.

La danza, en este sentido, puede hacer surgir una experiencia estética, ya sea a través de la disciplina fatigante o de la improvisación sin rumbo fijo, pues en ambas se muestra esta calidad del ritmo intensivo e incommensurable que puede hacer que el sujeto

²⁰⁴Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2009, p. 123.

se instale en el horizonte de lo posible y de su latente quebrantamiento, y surge, precisamente, en ese instante efímero en el que el cuerpo se sumerge totalmente en el flujo del movimiento: mover el espacio y el tiempo, reconstruirlos a cada instante, esculpir las intensidades que levanten y dejen caer el cuerpo, seguir los impulsos del deseo concebido como exceso, como producción incesante de nuevas intensidades del cuerpo. A partir de ello, confrontar la normalidad de la cadencia cotidiana y, de pronto, crear nuevos ritmos, aquellos que transgreden los atributos rítmicos de nuestro cuerpo –del pulso, de la respiración, del andar– para transformarlos en formas impulsivas o elásticas del espacio-tiempo; entregarse a una sola orden: la del ritmo y la del movimiento, abriendo puertas para la construcción de formas inéditas de sentir el cuerpo. Y en esa entrega, de pronto, en el devenir incesante, en la exacerbación de los ritmos, en el cansancio y las repeticiones, en las distorsiones abruptas, el cuerpo puede someterse a una indeterminación en la cual éste sólo se entrega a la ambigüedad de sus afecciones. Como advierte Raymundo Mier:

El ritmo suscita la concatenación de las respuestas, del dolor, de la modulación del esfuerzo, de la búsqueda de una cancelación de los límites en cuyo horizonte está siempre la exacerbación de sí, que lleva al propio cuerpo a vencerse hasta la distorsión, hasta esa tensión donde se conjugan la inmovilidad y el dolor del esfuerzo límite, donde el equilibrio y la inmovilidad se confunden en el abandono, donde la disciplina extrema, el doblegarse íntimo ante la voluntad de forma, se confunde con la irrupción intempestiva del derrumbe, la suspensión súbita del movimiento, la violencia de una intensidad que orilla al cuerpo a la torsión²⁰⁵.

²⁰⁵Mier, Raymundo. “Geometrías del tiempo: Ritmo e inestabilidad”, *DCO. Ritmo.Op .cit.*, p.18.

En ese instante, en la experiencia de la danza, el ritmo se dibuja en el derrumbe de sus propios límites y, de pronto, se suspende el sentido anterior que guiaba frágilmente al propio movimiento. Este –dice Mier– “es un sometimiento buscado, deseable, al que se cede, que doblega el propio impulso corporal”²⁰⁶ y del que emerge “un movimiento que desborda incluso al propio deseo”²⁰⁷. En este momento, “el espacio y el tiempo se encuentran colapsados en la instantaneidad del movimiento”²⁰⁸, y el cuerpo se pierde entregado al ritmo de la danza sin importar lo que advendrá después de ello. En otras palabras, en esta experiencia quedan fuera de orden los códigos anteriores que comandaban el cuerpo y su movimiento, la danza se ha creado así, únicamente para desordenar la respiración, para olvidar el propósito, no para responder a un cuestionamiento, si para alcanzar una continuidad en la que ya no hay una categorización exacta con la que pueda modelarse la propia identidad.

Así, sin poder observar completamente lo que se está haciendo, tan sólo queda sumergirse en una multiplicidad de sensaciones que afectan y *con-mueven*. No queda otra experiencia más que la de acceder a una fractura de la cotidianeidad, precisamente en un momento en el que –tal como dijo Kazuo Ohno– ya no hay por qué comprenderlo todo; ya no es necesario preguntarse por qué se danza, o quién es el que danza.

Este es justamente el instante de la experiencia estética, en ella, no queda más que entregarse al ritmo incesante del movimiento que deja al sujeto a la deriva tras el devenir afectivo del cuerpo. Ante esta, la finalidad figurativa de la danza queda diluida en las intensidades motrices del cuerpo, sin un propósito formal al cual seguir, sin imitación ni

²⁰⁶ *Ibid.* p.19.

²⁰⁷ *Idem.*

²⁰⁸ Crespo, Nora. *La danza mirada en movimiento. Un estudio de tres mexicanos: Marco Antonio Silva, Adriana Castaños, Raúl Parrao*. México: UAM / CONACULTA / FONCA / Grupo Resistencia, 2003, p. 139.

representación, tan sólo con imágenes en donde lo que *es* no difiere del cambio. Así, danzando en los límites del lenguaje y de lo inteligible del discurso, se agita un silencio creador en el que se desborda el *continuum* del movimiento. Lo que aparece, entonces, es la existencia, la profunda noche de la existencia –diría Bataille– en la que el sujeto “no es un corpúsculo replegado sobre sí mismo, sino una ola de vida que se pierde”²⁰⁹. En este mar, la acción dancística tan sólo puede dibujarse con la intensidad de ritmos incalculables en donde todos los seres atraviesan el cuerpo danzando y todas las imágenes cruzan cada movimiento.

Para poder comprender este fluir de imágenes, esta forma de acercarse a las intensidades y a la afección del movimiento, en adelante, nos adentraremos en una reflexión sobre la imagen y la creatividad dancística.

²⁰⁹*Idem.*, p. 127.

*Instantánea IV.III. La imagen*²¹⁰

*Habrá que gestar una escritura que
ponga en evidencia el movimiento
que la propia lengua traiciona.*

María Pía López

Sobre el escenario completamente negro, la imagen de una mujer (Kazuo Onho) tumbada sobre el piso, la cola blanca de su vestido, que alcanza unos 5 metros de largo, cubre una buena parte del escenario. Ella, poco a poco comienza a levantarse, esforzándose con movimientos entrecortados y lentos. Su vestido blanco con encajes, sumamente elegante, que termina en esa gran cola, es acompañado con un enorme sombrero igualmente blanco y de encajes, su rostro y su cuello están todos pintados de blanco, mientras su pelo largo, despeinado, cae de lado con una cola. Parece la imagen de una catrina mexicana; exactamente, es el esqueleto elegante de una mujer intentando ponerse de pie. Lo logra, y al dar el primer paso se encorva, coloca sus brazos encogidos al frente y empieza a bailar, moviendo sus manos como buscando algo, con los dedos encogidos, pero también acariciando, señalando algo hacia arriba, abriendo su boca. Y con movimientos entrecortados, como los de una calavera andante, sigue explorando el espacio. Vientos y voces como de ánimas se oyen de fondo. En ese momento, da la vuelta y aparece ante ella un hombre con cabeza de caballo que la mira, se le acerca sutilmente galopando. Camina a lado

²¹⁰Para poder comprender la construcción de imágenes en la ejecución dancística, particularmente del butoh, en este apartado retomaré la noción de imagen-movimiento de Gilles Deleuze. A pesar de que es un concepto que surgió para poder comprender las imágenes del cine, dicha noción nos permite aproximarnos al movimiento de la acción del cuerpo en la danza, a partir de lo que hemos problematizado a lo largo de la tesis. Y esto es debido a que la *imagen-movimiento* no propone una reconstitución del movimiento por instantes o posiciones privilegiadas), se refiere, en cambio, a un momento siempre haciéndose y rehaciéndose. En este sentido es que Deleuze dice que todas las artes tuvieron que sucumbir a la revolución del cine, pues “abandonaron las figuras y las poses para liberar valores no de pose, no pulsadas, que referían el movimiento al instante cualquiera [...] Con ello, la danza, el ballet, el mimo pasaban a ser acciones capaces de responder a accidentes del medio, es decir, a la repartición de los puntos de un espacio o de los monumentos de un acontecer. Todo esto comulgaba con el cine” (*ibid*, p. 20).

de ella, mientras ella comienza a danzar, estirando los brazos suavemente, quebrando sus movimientos. De un momento a otro, se oyen unos violines y ella empieza a moverse con la soltura de una bailarina antigua, con la sutileza de los brazos acariciando el aire que le rodea, justo con el hombre caballo a su lado. Toma la cola del vestido, se cubre un poco con ella y juega. Sin embargo, vuelve el sonido del viento y los movimientos entrecortados en su cuerpo regresan. Se levanta el vestido, se hinca y se quita las zapatillas, comienza a caminar en cuatro patas; ella es ahora el caballo, pero sigue siendo la mujer intentando salir de aquel espacio: mueve sus manos como un humano buscando algo hacia arriba y las baja con los pasos del caballo. De repente, se levanta retorciéndose, tomando sus zapatillas con las manos y sobreviene una imagen: sus brazos se han transformado en sus piernas, comienza a caminar con ellas, tocando con sus zapatillas el espacio que le rodea de frente, pero sus pasos de repente siguen siendo los del caballo, galopa ligeramente, casi flotando con sus zapatillas. El hombre con cabeza de caballo vuelve a ponerse frente a ella, pero ella sigue caminando con esa cadencia de una calavera, con sus brazos que son sus piernas, con su ritmo trotador de caballo²¹¹.

Trotar-caminar, una calavera, un hombre-mujer con zapatillas en las manos, la suavidad de sus brazos con los dedos encogidos. Aún con una mirada de temor, con la boca entreabierta o, simplemente, con la exaltación de la respiración, pueden convertir a la acción en una danza intensiva. Y esto implica sumergirse en cada afección sentida, inclusive a través de micromovimientos, dejando que las imágenes surjan mostrándose sin congelar, con esa posibilidad de comprender la vida, pero en lo que tiene de innovación y de moviente. Y danzar de este modo, sentir la vida en su intensidad y en su duración, aparece, sin duda, en la creación de imágenes en movimiento. Pues ellas –tal como Bergson propondría– muestran sin cristalizar el todo del universo, expresan la coexistencia de diferentes

²¹¹ Fragmento de “Raridade” con Kazuo Ohno: <https://www.youtube.com/watch?v=XqDodOJjLQ>).

duraciones²¹², algunas más o menos intensas. Esto es, las imágenes se expresan por encima y por debajo de las palabras, muestran algo aún más simple que es –desde la perspectiva del mismo autor– el sentido, mucho menos que un movimiento del pensamiento, tan sólo una dirección en constante transición. Danzar, así, sin representar algo más, tan sólo dejando que emerjan imágenes espontáneas en la experiencia del cuerpo, es lo que propone el butoh. En él se dibuja la deformidad y la desviación del movimiento que abandona el campo de las palabras, y cada gesto insinúa, de manera incompleta y fragmentaria, una afección cedida al devenir de la propia danza. En esta forma de expresarse, exclama Kazuo Ohno, “la imagen emite fiebre y hace que el viento flote”²¹³, en ella:

Se oye la música; la vida aletea libremente en el mar que es la madre; se convierte en un ave, en un pez, en un anfibio, hasta tiene branquias.²¹⁴

Danzar la música, perderse en ella que es la vida, el mar, la madre, movimiento de un ave, hasta tiene branquias. Danzar de esta forma, improvisar, es sumergirse en las texturas de la vida que son, a su vez, las texturas de la muerte deviniendo animales, flores, agua; perderse en ellas, sentir su movimiento, sus conexiones, naufragar en las intensidades de sus ritmos que no dibujan representaciones definidas ni cristalizaciones del sentido, sino imágenes en la fluidez del movimiento. En el Butoh, cada afección sentida deviene imagen, deviene un cuerpo que se expresa en el movimiento incesante de las tensiones entre

²¹² La duración, como pudimos ver en el pie de página del capítulo I, p. 14, se dibuja en una “universal variación, en una universal ondulación [...] [en donde] no hay ejes ni centro, derecha ni izquierda, alto ni bajo” (Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós: Buenos Aires, 1983, p. 90). Esto es, en la duración, el movimiento se expresa como una multiplicidad de intensidades o singularidades siempre en constante transformación, pues el movimiento implica una pluralidad de centros, una superposición de perspectivas, una maraña de puntos de vista –en sus palabras– “una coexistencia de momentos que deforman esencialmente la representación”.

²¹³ *Ibid.*, p. 65.

²¹⁴ Collini, Sartor Gustavo. *Kazuo Ohno. El último emperador de la danza*: Ed. Vinciguerra, Buenos Aires, 1995, p. 108.

intensidad y forma, pues cada forma se expone al riesgo de la intervención de nuevas afecciones. Danzar es sumergirse en estas tensiones –intensidad y forma, compás y vibración del movimiento– tan sólo explorando las imágenes fluyendo en el devenir de la propia experiencia del cuerpo. Y, en este movimiento –como se mencionó en los capítulos anteriores–, el cuerpo danzando emerge como un producto arbitrario de las fuerzas que le componen, dentro de las cuales, las imágenes sobrevienen, irrumpen el presente y no cesan de reconfigurarse en múltiples sentidos, no sobrevienen en el momento correcto y de la forma adecuada, sino que importunan el presente y lo toman. Es por ello que la imagen adviene como lo imprevisible, como un juego no cronológico de latencias y de crisis, que intervienen al cuerpo danzando –el mar, la madre, el pez, las branquias– y lo desmontan, desmantela el tiempo y el espacio, los destruye para entonces crearlos de nuevo a través de ritmos y de contratiempos. En este sentido podemos decir, junto a Benjamin: la imagen “es primero un *crystal de tiempo*, la forma, construida y resplandeciente a la vez, de un choque fulgurante donde ‘el Otrora’, encuentra ‘el Ahora’ en un relámpago para formar una constelación”²¹⁵. Esto es, la imagen muestra, pero por muy poco tiempo el material del que está hecha, ese choque, esa tensión que no se presenta como la imitación de las cosas, sino –como diría Didi-Huberman– “como el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas”²¹⁶. Su espacio es el de la desterritorialización, a la vez interno y externo, morfológico e informe, continuo y discontinuo. Con ella, el cuerpo en la danza deviene *cuerpo caleidoscopio*, diluye sus formas para transformarse, descomponerse y volverse a montar en una metamorfosis constante. Y el cuerpo deviene porque actúa como una imagen entre otras, recibiendo y devolviendo el movimiento, precisamente como propondría

²¹⁵Walter Benjamin en Didi-Huberman. *Op.cit.*,p. 353.

²¹⁶Didi-Huberman.*Op.cit*, p. 166.

Bergson, ocupa el mundo material como una existencia situada a medio camino entre la cosa y la representación.

Ahora bien, para intentar comprender un poco más acerca de la imagen dancística, particularmente desde el *butoh*, nos aproximaremos a un concepto que Deleuze propone: la *imagen-afección*. En primer lugar, tendríamos que decir que dicho filósofo distingue dos tipos de imágenes, las subjetivas y las objetivas. Esto es, cuando las imágenes varían con respecto a una imagen central y privilegiada o, mejor dicho, cuando el mundo de imágenes se curva respecto a un centro perceptivo, éstas serán imágenes objetivas. No obstante, cuando todas las imágenes varíen unas con otras, sobre todas sus partes, éstas serán imágenes subjetivas, tal como son las cosas –dice el autor–: ¿hay algo más subjetivo que un delirio, un sueño o una alucinación? Pero igualmente ¿qué puede estar más cerca de una materialidad hecha de ondas luminosas y de interacción molecular?

La imagen subjetiva –una interacción molecular, un delirio o un sueño– fue la raíz creativa del arte expresionista. Con ella, se abrieron a nuevas formas de expresión al poner en movimiento el centro de referencia y liberar las imágenes afectivas. El expresionismo, al igual que la danza *Butoh*, llevó la imagen a una vertiginosa pérdida de puntos fijos, la imagen se confundió entonces con el movimiento (*imagen-movimiento*). En este momento el arte se colocó en el intervalo del encuentro entre un cuerpo y otro cuerpo, es decir, se situó en la exploración de las imágenes fijadas en la afección de los sujetos. La *imagen-afección* fue esta forma de mostrar las intensidades expresivas de cada acción realizada y sólo podía hacerlo revelando la naturaleza del contacto *entre-dos* cuerpos –justo en ese espacio indiferenciado entre un cuerpo afectante y un cuerpo afectado–; justamente, en este espacio-tiempo que se sitúa en el intervalo entre la acción y la reacción de nuestro cuerpo, pues la afección –escribe Deleuze– surge justo en ese centro de indeterminación “entre una

percepción en ciertos sentidos perturbadora y una acción vacilante”²¹⁷. El afecto formado en esa zona de vaguedad e indiscernibilidad –ese intervalo anterior a la diferenciación–, abre un espacio en el que coinciden dos o más cuerpos y del que emerge una fuerza de existir que se expresa, a cada momento, como una potencia de acción mayor o menor que antes. Esta fuerza expresiva fue la que inundó la producción artística. El arte mostró, a partir de este momento, y en particular la danza, una forma distinta de destacar la realidad en donde se exponían las singularidades que componen la experiencia. Dicha forma de mirar y de expresar el mundo –explica el mismo autor– fue construida por una perspectiva singular: el *primer plano*. Con él se buscó descubrir lo más íntimo del gesto, las sensaciones que se transforman, vibran, se abrazan o se resquebrajan en cada movimiento. Así se revelaron –particularmente tras la cámara– los *rostros afectivos* en los que la expresión se dibujaba tan sólo con movimientos intensivos, es decir, el movimiento se mostró en su forma más sutil y singular, pues éste era sólo un movimiento afectivo. Y en la afección una parte de los movimientos exteriores sólo puede ser absorbida por nuestro cuerpo y no se transforma ni en percepciones, ni en movimientos definidos. Nuestra actitud, de esta forma, no puede mostrarse sino como una *tendencia*, un gran o mínimo *esfuerzo*, en donde el movimiento, escribe Deleuze:

ha debido sacrificar lo esencial de su motricidad para convertirse en soporte de órganos de recepción, éstos sólo tendrán principalmente tendencias al movimiento o micromovimientos capaces, para un mismo órgano o de un órgano a otro, de entrar en series intensivas. El móvil ha perdido su movimiento de extensión, y el movimiento ha pasado a ser movimiento intensivo.²¹⁸

²¹⁷*Ibid.*, p. 100.

²¹⁸*Ibid.*, p. 132.

Este momento, en el que el cuerpo descubre la fuerza de sus singularidades: temblores, tics, estremecimientos, silencios –tan sólo intensidad–, revelará una percepción, pero tan sólo afectiva, la más horrenda –exclamará Deleuze– pues “es la percepción de uno mismo por sí mismo, la *imagen-afección*”²¹⁹. Esta exaltación de los afectos, que puede llegar hasta el paroxismo, revela la expresión abrupta de un rostro que se desfigura y cuando el cuerpo danza de esta forma, el cuerpo entero deviene irreconocible: una mirada de terror, un grito acallado, el temblor de las manos, la respiración cada vez más acentuada, convierten a la improvisación en una danza intensiva, en una pregunta abierta sin respuesta posible: un paisaje desconocido, inexplorado, incluso, un proceso de *desrostrificación*. Tan sólo micromovimientos, vibraciones que caracterizan una sensación simple: “*el abrazo o el cuerpo a cuerpo [...] el retraimiento, la división, la distensión*”²²⁰; moviéndose únicamente

²¹⁹*Ibid*, p. 103. Para poder comprender un poco más la imagen-afección me gustaría compartir otro fragmento de una danza de Kazuo Ohno: “En el centro del escenario se encuentra un cuerpo envuelto en la penumbra, la oscuridad en el fondo resalta una luz sutil que ilumina de frente su figura casi desnuda. Este cuerpo escuálido está petrificado en una postura: la de la crucifixión; sus brazos hacia arriba abiertos como colgando de un madero, su cara cayendo un poco hacia atrás –un cuerpo moribundo– sus pies cruzados uno sobre otro. Y en esta postura de tan frágil equilibrio se mantiene de pie, no se mueve, o apenas se mueve, el brillo del sudor en su cuerpo cae y sobresalta sus costillas salidas, su abdomen hundido, su boca entreabierta. La luz cae sobre sus hombros y las costillas se pueden ver aún más, se pronuncian. La danza transcurre, así, en el esfuerzo terrible de su respiración, una y otra vez inhalando y exhalando acentuando sus huesos y el hundimiento y la tensión de su abdomen. Va creciendo este esfuerzo constante por sostenerse allí, en ese lugar, en esa sensación que hace aumentar cada vez más el sudor de su cuerpo. La música, una sonata de Beethoven cada vez más intensa, más y más intensa, y con ella su respiración se enfatiza, trágicamente se profundiza –una danza la atraviesa– como queriendo decir algo, intentando aumentar el movimiento pero, a su vez, sin aumentarlo y; sin embargo, efectuándolo todo en esa intensidad de la vibración de su cuerpo. Continúa así, insiste, sigue respirando. De pronto, en un nuevo aliento, comienza a mover un poco los brazos, apenas los mueve, tan sólo un poco, y casi imperceptiblemente los dirige lentamente hacia arriba; van subiendo con un enorme esfuerzo, casi temblando. Y en ese movimiento inconmensurable de arrojo, justo en ese instante, la música finaliza, él se detiene allí y nuevamente se petrifica. La danza termina” (Kazuo Ohno. Fragmento de la coreografía: “Las bodas del cielo y el infierno”).

²²⁰Deleuze, Gilles y FelixGuatari. *¿Qué es la filosofía?*. Anagrama: Barcelona, 2005, p. 169.

a través de la afección: tomar la sensación, soltarla, abrir la sensación, hundirla, romperla, desgarrarla, vaciarla. Incluso –escribe Deleuze– “un punto paranoico, un punto de bloqueo en un arrebató delirante es todavía una intensidad”²²¹, siempre expresada en ese momento de indeterminación. Y la expresión de esta fuerza existe a pesar y más allá de la justificación, no se necesita saber por qué o hacia dónde, el movimiento emerge como ese impulso incontrolable y apenas visible, irrumpe como un esfuerzo casi imperceptible pero en el que las fuerzas se expanden y atraviesan los cuerpos, pues incluso –exclama Deleuze– el “vacío coloreado, o más bien coloreante, ya es fuerza”²²².

Así, es el cuerpo atravesado por múltiples fuerzas, danzando, –tal como defendía Nietzsche, un cuerpo que revela en la acción del juego el influjo del devenir del mundo–, el que muestra una nueva relación con lo *otro*, con otros cuerpos, con el peligro, con la locura, con los límites de lo conocido. Su acción descubre un devenir en el que las formas medidas y sus códigos dejaron de dominar a los impulsos del caos, ahora el caos ha devenido estético a través de un conjunto de fuerzas: “fuerza de gravitación, de gravedad, de rotación, de torbellino, de explosión, de expansión, de germinación, fuerza del tiempo”²²³. Fuerzas que se expresan dibujando imágenes en las que –tal como diría Cezanne– “sólo existen las rocas por la fuerza de plegamiento que captan, los paisajes por las fuerzas magnéticas y térmicas, las manzanas por fuerzas de germinación: fuerzas no visuales y que, sin embargo, se las ha hecho visible”²²⁴. Ahora, las figuras y las formas de los objetos –el pez, la madre, las montañas– han perdido importancia, son las fuerzas y las vibraciones las que toman el cuerpo danzando –la fuerza de la respiración, la caída lenta de unas gotas de

²²¹Deleuze, Gilles y FelixGuatari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos: España, 2002, p. 158

²²²Deleuze, Gilles y FelixGuatari. *¿Qué es la filosofía?. Op. Cit.*, p. 183.

²²³*Ibid*, p. 184.

²²⁴Deleuze, Gilles y FelixGuatari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Op. Cit.*, p. 346.

sudor, el movimiento pronunciado de las costillas, el subir de los brazos rozando la inmovilidad—. Moverse y danzar en un *primer plano*, entonces, es arrancar la imagen a las coordenadas espacio-temporales para hacer surgir el afecto. Es crear *espacios cualquiera*, lugares inconmensurables que exponen tan sólo potencias y cualidades de un cuerpo sumergido en la danza.

Ahora bien, las imágenes-afecciones, para Deleuze, emergen de una desterritorialización muy especial, pues se requiere de “la potencia de un fondo capaz de disolver las formas y de imponer la existencia de una zona [...] en la que ya no se sabe quién es animal y quién es humano, porque algo se yergue como el triunfo o el momento de su indistinción”²²⁵. Esta indeterminación es la que gobierna la experiencia estética del butoh, y se muestra como un poderoso movimiento de intensidad sumergido en una fuerza vital que ignora las leyes y los límites del organismo. Es decir, el butoh danza la vida que se dibuja fuera de los límites de lo orgánico, pero también de lo inorgánico -como pudimos ver anteriormente con el MA-. Su experiencia revela, en cambio, como diría Deleuze: “lo vital como poderosa germinalidad preorgánica, común a lo animado y a lo inanimado, a una materia que se alza a la vida y a una vida que se expande en toda materia”²²⁶ siempre deviniendo. Su estética, entonces, se yergue como el triunfo de la indistinción categórica o identitaria de los cuerpos, surge de la indeterminación inherente al propio movimiento de las imágenes afectivas en las que devienen los seres que danzan -del mar a las rocas, del desierto a un cuerpo enfermo, de sus heridas o una flor naciendo-. Es por ello que, en las imágenes-afecciones de la danza, el lenguaje ha devenido sensaciones, cualidades y fuerzas que pasan por los colores, los sonidos, los peces, la respiración, las piedras y atraviesan el

²²⁵Deleuze, Gilles y FelixGuatari. *¿Qué es la filosofía?.Op. Cit.*, p. 175.

²²⁶Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento.Op.cit.*, p. 80.

cuerpo, y el ser que danza ha devenido un ser de sensación que “no es la carne, sino el compuesto de fuerzas no humanas del cosmos, de los devenires no humanos del hombre, y de la casa ambigua que los intercambia y los ajusta”²²⁷. Y lo que revela este compuesto de fuerzas, estos devenires no humanos, es la imagen con la que el bailarín retuerce el lenguaje, lo abraza y lo hiende. Una expresión en la que el cuerpo atravesado por la propia danza, crea imágenes inusitadas –fuera de la lógica del lenguaje– que no se justifican necesariamente por la percepción: cualidades amorfas, espacios fuera de cuadro, ángulos insólitos. En ellas, no hay representación, tan sólo imágenes en movimiento danzando unas con otras, por todas sus caras, en todas sus partes, movimiento en el que lo ilógico se libera, justo como en los sueños y las pesadillas de Kurosawa: delirios y alucinaciones en los que se expresa un rostro múltiple y desfigurado, como en el butoh: cuerpos en primer plano danzando, moviéndose, cayendo, temblando, girando sin dejar de desviarse de un centro fijo. Incluso, la imaginación puede quedar sobrepasada por la desconexión serial de las imágenes –ir de la posición fetal al grito, del terror instalado en el rostro a la mirada seductora de un niño–. La danza se dibuja, de esta forma, como una serie intensiva que pasa de una imagen a otra sin una conexión inteligible, en la que se operan saltos cualitativos que responden al efecto del movimiento instalado en el cuerpo. La ley de esta manera de estructurar (por decirlo de alguna forma) la danza es la fragmentación, en ella, un pequeñísimo cambio de dirección del rostro hace variar la dirección de cada músculo del cuerpo, todo puede ocurrir en cualquier momento: ir de la repetición insaciable al silencio abrupto de los gestos. Y, como vimos en el apartado anterior, en el trayecto inesperado de la improvisación “los movimientos son cortados en pleno curso [...] como si hubiera que

²²⁷Deleuze, Gilles y FelixGuatari. *¿Qué es la filosofía?.Op. Cit.*, p. 185.

romper unas conexiones demasiado reales, demasiado lógicas”²²⁸. Entonces, se accede a lo experiencia de la danza, como a aquella vivencia que muestra la fragilidad de la propia razón cuando se expone ante lo incomprensible del propio movimiento y de la vida misma.

²²⁸*Ibid.*, p. 157.

Reflexiones Finales

“La danza es la vida misma”

Kazuo Ohno

Exponerse a la ruptura del sentido habitual, situarse en el intervalo, en ese lugar de incomodidad en el que los actos se desatan sin control, sentir la indómita ansiedad y el placer de existir, exponerse al dolor o la crisis, aun viendo caer a pedazos el mundo para tomar con violencia sus trozos. Esto es, danzar, arrancar, desgarrar y desarticular el mundo codificado para poder construir, o no, un nuevo sentido con otro movimiento. Construir imágenes con el devenir del cuerpo, incluso, aquellas obscenas por su brutalidad o su irrealismo –imagen polimórfica, exhaustiva–. Entonces, mostrar la belleza de lo vivido que emerge aún del momento más absurdo o el más inconcebible de la existencia, instalarse en sus breves singularidades, cabalgarlas, tomarlas para poder percibir cómo cada repetición queda sobrepasada en las sensaciones de desmesura, justo por aquello incomprensible que desata el propio acto del movimiento.

Experimentar por momentos esa velocidad infinita de nacimiento y desvanecimiento en donde puede aparecer el desasosiego de lo incontrolable y lo efímero de la propia existencia, sin consistencia, sin referencia. Esa transformación incesante que caracteriza al cambio, que –como diría Bergson– “la percepción desilusionada bautiza como desorden o nada, porque ésta está impedida de registrar allí lo desconocido de una creación incesante”²²⁹. Recorrer, así, un trayecto no definido para dismantelar el sentido normado que atraviesa los cuerpos: desanudando sus hábitos motrices, jugando con las palabras para

²²⁹Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*: Cactus. Buenos Aires. 2006, p. 25

quebrar los propios bordes del lenguaje y forzar, con ello, la atención sensible a sus conexiones comunes, con el único fin de exponerse al juego del descentramiento, siempre en una apertura dinámica del propio movimiento. Esto implica, poder realizar un trabajo, como señalaría Ana María Martínez de la Escalera²³⁰, de singularización y de generalización, de apropiación y de expropiación, en un movimiento inmerso en el hábito y en aquello que pueda desbordarlo. Es decir, como nos pudo mostrar el butoh, danzar, improvisar, es poder situarse, no en el inicio, ni en el final de la acción, sino en el medio; en ese lugar tan incómodo de lo aún no definido, en donde el cuerpo se expone a lo imprevisto y al error. Más allá de las representaciones organizadas del cuerpo, conlleva sostenerse en lo desconocido del movimiento, sin estructuras completamente definidas, indagando en los límites y los quebrantamientos de la gramática del gesto, incluso en las convulsiones desordenadas, en la caída o en la confusión que también es parte de la experiencia humana. Danzar, de esta forma, implica sensibilizarse a los patrones habituales del ritmo y del movimiento para deshacerlos, una y otra vez, para experimentar su repetición insaciable, pero sensibilizándose a sus diferencias siempre en curso.

Es abrir espacios-tiempos para la sorpresa o lo inútil que emerge al soltar el control, aun a pesar del miedo o la incertidumbre, precipitarse, extraviarse, arribar a una crisis para permitir que *algo* dance: un *cuerpo cadáver*, un mar, un insecto. Dejar lugar para los impulsos tumultuosos dentro de la repetición incesante del movimiento, tan sólo en un juego, sin una búsqueda de un provecho ulterior, sólo instalados en un deseo –en palabras de Bataille– “de extraer de cada cosa la parte de lo desconocido que contiene”²³¹.

²³⁰ Martínez de la Escalera, Ana María. *Más allá de la gramática del texto*. Revista Fractal: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AnaMariadelaEscalera.html>

²³¹ Bataille, George. *La experiencia interior, seguida de Método de Meditación y de Post-scriptum 1953*. España: Taurus, 1989. p. 155.

Sumergirse en ese impulso seductor de explorar todo aquello que sea nuevo, nuevo a pesar de las certezas de lo cotidiano, en donde no hay progreso, no hay temporalidad lineal, tan sólo rupturas y grietas de la normalidad. De esta forma, entregarse a la acción pero también en su inherente incalculabilidad, en su devenir incierto que, en cualquier momento, hace que emerja algo nuevo. Justo como lo que puede sorprender, incluso, en oposición al hábito y a sus regularidades.

Esto puede suceder a pesar de las normas que rigen la acción cotidiana, precisamente en el juego de las singularidades que siempre subsisten bajo el trabajo general de las leyes²³². Como advierte Deleuze, a pesar de que el hombre del deber “ha inventado una prueba de la repetición, ha determinado lo que podía ser repetido desde el punto de vista del derecho”²³³, y ha pretendido a través de sus generalidades determinar la semejanza de los sujetos sometidos a sus normas, esto es, ha intentado atenuar la singularidad que les caracteriza de tal forma que el sujeto de la ley experimente su propia impotencia al repetir. No obstante, la repetición insiste, no deja de remitir a las singularidades de la experiencia. Como el mismo filósofo señala:

Si la repetición es posible pertenece más al campo del milagro que al de la ley. Está contra la ley: contra la forma semejante y el contenido equivalente de la ley. Si la repetición puede ser hallada, aun en la naturaleza, lo es en nombre de una potencia que se afirma contra la ley, que trabaja por debajo de las leyes, que puede ser superior a ellas. Si la repetición existe, expresa al mismo tiempo una singularidad contra lo general, una universalidad contra lo particular [...] Desde

²³² No hay que olvidar que cada repetición implica, como vimos anteriormente, comportarse respecto algo único o singular, como algo que no tiene semejante o equivalente -en palabras de Deleuze- “no es agregar una segunda y tercera vez a la primera, sino elevar la primera vez a la enésima potencia” (Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, p.p. 21-22), esto quiere decir que cada repetición lo será de la diferencia. Y la diferencia no puede sino afirmarse como aquella singularidad irremplazable, como aquello único productor de algo nuevo en el devenir constante del movimiento.

²³³ *Ibid*, p. 25.

todo punto de vista la repetición es la transgresión. Pone la ley en tela de juicio, denuncia su carácter general o nominal, en favor de una realidad más profunda y más artista²³⁴.

Esa realidad estética es la de la creación de singularidades y de diferencias en las fracturas y las grietas del hábito, es como si la vida, en su intensidad, se sobrepusiera aún ante el desespero de la ley, a sus conceptos y categorías, emergiendo en el suspenso y el ascenso de su movimiento, como si la existencia se recuperase y reiterase desmesuradamente, una y otra vez, en cuanto deja de estar constreñida por los códigos del hábito. Y que la vida se afirme en su movimiento –diría Deleuze– implica una pluralidad de centros, una superposición de perspectivas que deforman primordialmente la identidad y que la subsume en la diferencia; pues cada uno “no es más que una diferencia entre diferencias”²³⁵. Danzar, así, la repetición del movimiento, no lo es de una generalidad, es decir, no es imitación incesante del movimiento que remite a una identidad, sino tan sólo una acumulación insaciable de diferencias que remiten a otras diferencias. En este devenir, el ritmo refiere a lo desigual, a lo inconmensurable de la propia existencia. Danzar el butoh es, por ello, afirmar tras el propio movimiento lo múltiple y su contingencia. Y en cada reiteración abrir las puertas a un mundo de posibilidades y dibujar, como en una tirada de dados, a la necesidad deviniendo nuevamente azar.

Es afirmar con su acción, aún a pesar de las regularidades y sus constricciones arbitrarias –ya sea de género, de edad, o la dualidad entre lo humano y lo animal, entre la belleza y la fealdad, entre la vida y la muerte– la capacidad creativa de la experiencia, y esto conlleva explorar sus múltiples posibilidades de transgresión y de transformación. En este

²³⁴ *Ibid*, p. 23.

²³⁵ *Ibid*, p. 101.

movimiento, cada acción se da en oposición a las leyes estadísticas y a su probabilidad, es decir, se da en oposición a la ley que dicta las certezas de lo cotidiano. Pues, tal como advertiría Hanna Arendt: “el hecho de que el hombre sea capaz de acción significa que cabe esperarse de él lo inesperado, que es capaz de realizar lo que es infinitamente improbable”²³⁶. Crear, desde esta mirada, sería –tal como decía Kazuo Ohno– “danzar como si estuvieras jugando rayuela a través de la longitud y de la respiración del universo”²³⁷, afirmar la multiplicidad que nace del cuerpo, con sus imágenes arribando en el devenir del movimiento.

Sumergirse en el butoh, danzar viviendo el impulso hacia lo desconocido, hacia el exceso, nos invita a ver que cada acción de nuestra existencia puede no ser reducida a la univocidad de la identidad ni a lo útil del proyecto. Es decir, si la danza construye es para propiciar en ella un marco hacia lo imposible, moviéndonos en los bordes del lenguaje, transgrediendo los patrones del movimiento conocido, lanzándose hacia la emergencia de lo fallido y al impulso de lo desobedecido. En esta experiencia, la acción se encontrará expuesta, siempre propensa a su posible desbordamiento. Como afirma Bataille: “Más allá de los fines inmediatos, la acción del hombre tiene, de hecho, el cumplimiento inútil e infinito del universo”²³⁸.

Sin embargo, este movimiento no puede darse sino al dejarse intervenir por lo *otro*, lo pasado, lo presente, lo futuro, lo ilógico, lo silenciado, al encontrarse vulnerable ante sus múltiples fuerzas, las de la irregularidad y su condición azarosa. En otras palabras, conlleva abrirnos a lo extraño e incommensurable de la propia existencia, *ir del sentido al sentir*, es

²³⁶ *Ibid*, p. 207.

²³⁷ Ohno, Yoshito y Ohno Kasuo. *Kazuo Ohno's world. From whitout and whitin*. Wesleyan University. Translated by John Barret. Canadá, 2004, p. 285.

²³⁸ Bataille, Georges. *La parte maldita, precedida de La noción del gasto*. *Op. cit*, p. 57.

decir, correr el riesgo de entregarse a la incomodidad que surge cuando se han quebrado los sentidos cotidianos de nuestro mundo, para poder presenciar la caída en donde la palabra, aún por momentos, se rinde ante lo incomprensible de la experiencia. Tal como advierte Kazuo Ohno: “¿Puede haber una respuesta más bella que el danzar por la ansiedad causada por escuchar al cuerpo?”²³⁹ Es el cuerpo moviéndose en sus bordes: entre los signos de su habitualidad y los acontecimientos que los sobrepasan, el que se expone ante el acto lúdico y vertiginoso de la danza.

Danzar el límite, arribar al cuestionamiento sin respuesta posible, sentir aquello que aún no tiene nombre, lo que se quiere destruir, lo que se desea crear, todo lo que se puede ver y lo que no se puede ver, en una confusión incesante. Jugar con los linderos del lenguaje, justamente, en ese momento en el que no hay forma de integrar lo aleatorio en el orden de lo calculable, en el que resulta imposible encontrar un argumento congruente consigo mismo, con un sentido unívoco que permita dotar de significado a lo vivido. Entonces, poder abrirse a lo insólito que se despierta ante la otredad del mundo –otros cuerpos, otras sensaciones, otros paisajes, otros deseos–, precisamente como un campo de fuerzas de un mundo distinto al propio, como diría Rolnik, “fuerzas que afectan tal subjetividad y frente a las cuales ésta puede desear correr el riesgo de exponerse”²⁴⁰, es decir, de no huir de los encuentros, de aquellos lugares incómodos en donde los significados habituales pierden sentido, sino adentrarse en ellos para poder crear. Producir, así, singularidades en la forma de sentir y dar sentido a la existencia. Hay que danzar, correr el riesgo ante lo desconocido que también nos constituye, ante lo incomprensible que puede resultar para nosotros otra forma de existencia. O, como propondría Marie Bardet,

²³⁹Masson, Jean –Nourit Sekine. *Op. cit.*, p 13.

²⁴⁰*Idem.*

dejarnos *con-mover*, y a través de cada encuentro poner en duda los sentidos normados. De lo que se trata –exclamaría Deleuze– “es de liberar la vida allí en donde está cautiva”²⁴¹; y esto, desde la propuesta de Rolnik, se presentaría como la cura que proporciona el arte:

La cura no tiene que ver con la «salud psíquica» que se evalúa según el criterio de fidelidad a un código [...] la cura tiene que ver con la afirmación de la vida como fuerza creadora, con su potencia de expansión, lo que depende de un modo estético de aprehensión del mundo. Tiene que ver con la experiencia de participar en la construcción de la existencia”²⁴²

Se trata, entonces, como se mencionó a lo largo de este trabajo, de afirmar aquello que ya está en el cuerpo a pesar de que no coincida con las referencias existentes hasta el momento, de darle múltiples sentidos a través de una acción aunque sea efímera o intempestiva. De producir –tal como apuntarían Deleuze y Guatari– nuevas variedades en el mundo, sensaciones en las que el cuerpo es atravesado por la presencia viva de la existencia del otro, aunque eso sea demasiado grande o demasiado intolerable. De expresarlo a través de afecciones que pasan desfiguradamente por las palabras, como por los colores, los sonidos, los movimientos o las piedras; como aquello que retuerce el lenguaje, que lo hace vibrar, lo rasga para arrancar sus singularidades, con sus fugas y sus desterritorializaciones, en sus crisis y sus desequilibrios. Por ello, en la creación dancística se necesita no solamente de formas y de figuras, de códigos que confirmen el sentido habitual, sino se requiere una dosis de inverosimilitud geométrica –como señalarían los mismo autores– “de imperfección física, de anomalía orgánica [...] [pues en] estos errores sublimes se accede a la necesidad del arte si son los medios internos de sostenerse en pie”²⁴³. Y sostenerse en pie

²⁴¹Deleuze, Gilles y Félix Guatari. *¿Qué es la Filosofía?* Anagrama: Barcelona, 2005.p, 163.

²⁴²Rolnik, Suely. *¿El arte cura?* http://www.macba.es/uploads/20060531/QP_02_Rolnik.pdf), p. 10.

²⁴³*Ibid.*, p. 165.

no implica una dirección específica (un arriba o un abajo, un antes o un después) sino únicamente el acto mediante el cual el compuesto de sensaciones ha sido capaz de afectar y, en su ejecución, ha creado una nueva configuración de la existencia.

Ahora bien, para construir esta capacidad afectiva se requiere, inevitablemente, hacerse cargo de la vulnerabilidad que nos constituye. Aceptarla, mostrarla abiertamente es, como dirá Rolnik, tan importante política y éticamente, pues moviliza la vida a pesar de sus leyes y sus generalidades. En otras palabras, resistir, crear, implica participar en la construcción y en la transformación del mundo, es abrirse a sus afecciones posibles, abrazar la incertidumbre que nos embarga en el momento de su irrupción para así poder volver sensibles las fuerzas, aparentemente, insensibles que pueblan la existencia.

Aún más, hoy en día, cuando se reproducen frenéticamente, como mercancías: identidades, necesidades, deseos, formas de vivir el vínculo (subjetividades-mercancías), a través de un cúmulo exacerbado de información y de estímulos en pro de un consumo excesivo de patrones del sentir y de significar la vida, recuperar la fuerza afectiva frente la homogeneidad de las sensaciones y los sentidos dominantes, resulta un asunto de transgresión y de rebeldía. Actualmente, cuando la capacidad afectiva se sumerge en la *anestesia* y se vuelve cada vez más ciega a las fuerzas de la otredad del mundo, se encuentra dissociada de esa capacidad de abrirse a nuevos bloques de sensaciones que movilicen nuestras potencias creativas. Resulta urgente apostar por recuperar nuestra fuerza afectiva, por movilizar en nosotros la vida en cuanto potencia de acción y de creación. Y, como nos mostró el Butoh, la danza puede ser una manifestación crítica y de transgresión ante el sistema político, económico y moral dominante. La técnica de Hijikata fue una apuesta estética y política por desconfigurar el sentido unívoco que atraviesa los cuerpos, experimentando las tensiones entre la repetición y los quebrantamientos del sentido

habitual²⁴⁴. Su danza implicó realizar una puesta en duda, por un lado, de la noción de utilidad y productividad de la acción misma y, por otro, un ejercicio por violentar y desbordar la noción de identidad de los cuerpos, recuperando lo excluido, lo insano, lo discriminado, lo abyecto dentro de la norma social.

Podemos decir, entonces, que la importancia de la manifestación estética de la danza, reside en el trabajo con el cuerpo y en la exploración de su acción como desvío, como aquello inútil o sinsentido que sin embargo hace proliferar su capacidad creativa. La danza, como una experiencia subversiva del cuerpo, permite otorgar sentidos a la alteridad desbordada del mundo, se presenta como un acto de problematización y de producción del sentido mismo. Y este planteamiento estético tiene como premisa y como apuesta el seguir siendo atravesado por lo que está ocurriendo, es decir, ser susceptible a lo que pasa, lo que nos pasa, en el constante devenir afectivo que caracteriza a nuestra existencia. Es poder exponerse ante lo insospechado de sí mismo y del otro, y en conjunto abrirse a la existencia también en sus posibilidades de transformación, incluso, ante la abrumadora ola del sentido habitual que le domina. Desde esta perspectiva, podemos pensar a la danza como un acto de resistencia y de transgresión que, tras su ejecución, puede desdibujar y dibujar las nociones del mundo, reelaborando en principio la propia noción del cuerpo; esto es –como advertiría Ana María Martínez de la Escalera-

reelaborar el cuerpo del tiempo [...] de la duración, del instante [...] reelaborar (distinguiéndolo de pasaje al acto, trauma) también el cuerpo del espacio, el de

²⁴⁴ Lo cito nuevamente: “Es fútil, al final, cuestionar qué causa mis actividades constantes de erosionar. La remodelación humana se logra solo con los movimientos naturales que patean la matriz del buen sentido actual. Yo sueño con una danza criminal. No habrá alguna vacilación sobre incendiar teatros”.(Hijikata. *Op.cit*, p. 3).

la historia, el del género y el cuerpo del deseo, por qué no, el cuerpo de la muerte, es decir el cuerpo de los ausentes, de las víctimas”²⁴⁵.

Esta experiencia surge como crítica al contexto habitual de vida, en ella, no hay por qué ocultar los aspectos más sórdidos de la existencia, incluso, aquellas zonas que perturban y quiebran una parte íntima del sujeto y del ser social que le mira, porque ésta es una forma crítica de afirmar la vida como potencia de movimiento y de transformación. Es por ello que afirmamos, junto a Martínez de la Escalera: que “si el cuerpo construye [...] el danzante mundo, esto es, si habita, es porque reconfigura la sensibilidad y los vocabularios de lo humano más allá de lo que hoy valoramos como humano”²⁴⁶. Danzar es, desde esta mirada, producir nuevas cartografías en la forma de sentir y dar sentido a la vida, es afirmar con el devenir del cuerpo, con cada repetición, la posibilidad de una transformación a cada instante, esto es, de poder llevar, a través del vértigo de la exploración del movimiento, al quebrantamiento y la posible resemantización de sí mismo y del mundo. Y esto es, más allá de cualquier parámetro técnico, cultural o institucional, una de sus cualidades más importantes.

²⁴⁵ Martínez de la Escalera, Ana María. *Más allá de la gramática del texto*. Revista Fractal: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AnaMariadelaEscalera.html>

²⁴⁶ *Idem.*

Bibliografía

ARENDDT, Hannah. *La condición humana*. Paidós: Barcelona, 1996.

ARTAUD, Antonin. *Para terminar con el juicio de dios. El teatro de la crueldad*. Prefacio, establecimiento de textos y cronología de Évelyne Grossman. Trad. De Silvio Mattoni, ed. El cuenco de planta/extraterritorial: Buenos Aires, 2013.

BADIOU, Alain. *La danza como metáfora del pensamiento*. Revista Fractal: <http://mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html>

BARDET, Marie. *Pensar Con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Ed Catus. Serie Occursus: Buenos Aires. 2012

BARBA, Eugenio y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Pórtico de la Ciudad de México/ Escenología: México. 1990.

BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Tusquets: México, 2003.

_____ *La experiencia interior, seguida de Método de Meditación y de Post-scriptum 1953*. Taurus: España, 1989.

_____ *La parte maldita, precedida de La noción del gasto*. Icaria: Barcelona, 1987.

_____ *La religión surrealista. Conferencias 1947-1948*. Los cuarenta: Buenos Aires, 2008.

_____ *Teoría de la Religión*. Taurus: Madrid, 1999.

_____ Sobre Nietzsche. *Voluntad de suerte*, Taurus: Madrid, 1979.

BERGSON, Henri. *El pensamiento y lo moviente*. Ed. Cactus: Buenos Aires, 2013

_____ *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*: Cactus. Buenos Aires. 2006.

_____ *Introducción a la metafísica. La risa*. Porrúa: México, 2009

_____ *El alma y el cuerpo*. Seguido de *El cerebro y el pensamiento: una ilusión filosófica*. Ed. Encuentro: Madrid. 2009.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca: México, 2003.

_____ *El autor como productor*. Ítaca: México, 2004.

CARDONA, Patricia. *Anatomía del Crítico*. Pórtico de la Ciudad de México: México, 1991.

COLLINI, Sartor Gustavo. *Kazuo Ohno. El último emperador de la danza*. Ed. Vinciguerra: Buenos Aires, 1995.

CRESPO, Nora. *La danza mirada en movimiento. Un estudio de tres mexicanos: Marco Antonio Silva, Adriana Castaños, Raúl Parrao*. UAM / CONACULTA / FONCA / Grupo Resistencia: México, 2003.

CAUDILLO, Jonathan. *Cuerpo, crueldad y diferencia en la danza Butoh. Una mirada filosófica*. Plaza y Valdes: México, 2016

DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amorrortued: Buenos Aires-Madrid, 2009.

_____ *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama: Barcelona, 1986.

_____ *Kant y el tiempo*. Cactus: Buenos Aires, 2008.

_____ *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós: Buenos Aires, 1983.

_____ *Spinoza. Filosofía práctica*. Tusquets: Barcelona, 1981

_____ *En medio de Spinoza. Serie Clases 1*. Cactus: Buenos Aires, 2003.

_____ *El bergsonismo*. Catedra/Teorema: Madrid, 1987.

_____ y FelixGuatari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos: España, 2002.

_____ y Félix Guatari. *¿Qué es la Filosofía?* Anagrama: Barcelona, 2005.

_____ y Claire Parnet. *Diálogos*. Pre-textos: España, 2004.

DUNCAN, Isadora. *Mi vida*. Fontamara: México, 1985

DERRIDÁ, Jacques. *El tocar*. Amorrortu: Buenos Aires/Madrid, 2000.

DIDI-HUBERMAN. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Paidós: Barcelona, 2004.

_____ *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes.* Adriana Hidalgo editora: Buenos Aires, 2008.

DORRA, Raúl. *La casa y el caracol. Materiales sensibles del sentido (2).* BUAP / Plaza y Valdés: México, 2005.

ECHEVERRÍA, Bolívar. *La definición de la cultura. Curso de Filosofía y economía 1981-1982.* UNAM-Facultad de filosofía y letras: México, 2001.

_____ *La modernidad de lo Barroco.* Biblioteca Era: México, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.* Siglo XXI: México, 2010.

_____/ Deleuze, Gilles. *Theatrum Philosophicum.* Anagrama: París, 1970

GALLEGOS, Gonzales Brenda. *La interpretación del lenguaje filosófico de Nietzsche desde la experiencia dancística de Isadora Duncan.* Tesina para obtener el título de licenciado en Filosofía. Dir. Ana María Martínez de la Escalera. UNAM, Facultad de Filosofía y letras: México D.F, 2001).

GENET, Jean. *Santa María de las flores.* Ed. Debate: Madrid, 1984

_____ *Diario de un ladrón.* Ed. Seix Barral: Barcelona, 1988.

_____ *Milagro de la rosa.* Ed. Errata Naturae: Madrid, 2010.

GREIMAS, Algirdas-Julien. *De la imperfección*. Universidad Autónoma de Puebla / Fondo de Cultura Económica: Puebla, 1997.

HIJIKATA, Tatsumi. *To prisión*. Translated from the Japanese by Nanko Kurihara for *The Drama Review* 44, 1 (T165), Spring 2000, guest-edited by Nanako Kurihara.

HOFFMAN, Ethan. *Butoh. Dance of the dark soul*. Photographs by Ethan Hoffman: Apertur foundation: New York. 1987.

KURIHARA, Nanako: *Tatsumi Hijikata. The words of Butoh*.
<http://www.jstor.org/stable/1146810>.

LANGER, Susan. *Sentimiento y Forma*. Centro de estudios Filosóficos, UNAM: México, 1967

LA ROCCA, Paula. “Montaje y exposición: consideraciones literarias del tocar”, V *Coloquio Nacional de Filosofía y I Coloquio Internacional de Filosofía “Ontologías, éticas y políticas contemporáneas. Pensar, crear, resistir”*. Uni Río ed. Universidad Nacional de Río Cuarto Argentina. 2013.

MACÍAS, Osornio Zulai. *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Tesis de maestría para obtener el grado de maestría en Filosofía. Dir. Erika Lindig. UNAM, FFy L.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Lo visible y lo invisible. Seguido de notas de trabajo*. Seis Barral ed: Barcelona. 1966.

_____ *La prosa del mundo*. Taurus: Madrid, 1971.

MILONE, Gabriela. “Hablar por hablar. Caza de la lengua, resistencia de la poesía”. V *Coloquio Nacional de Filosofía y I Coloquio Internacional de Filosofía “Ontologías, éticas y políticas contemporáneas. Pensar, crear, resistir”*. Uni Río ed. Universidad Nacional de Río Cuarto Argentina. 2013.

MIER, Raymundo. *Geometrías del tiempo: Ritmo e inestabilidad*. Revista DCO, núm. 5: CONACULTA: México.

_____ “Semiótica y discordia: el testimonio estético”, Eric Landowski *et al.* *Semiótica, estesis, estética*, EDUC, Universidad Autónoma de Puebla, Sao Paulo y Puebla, 1999.

_____ “Reflexiones sobre el juego”, José Luis Ramos Ramírez (comp.). *Juego, educación y cultura*. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1999.

MARTINEZ de la escalera, Ana María. *Más allá de la gramática del texto*. Revista Fractal. <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AnaMariadelaEscalera.html>

NAKAJIMA, Natsue, *Ankoku Butoh*. Conferencia en la universidad Fu Jen: “La espiritualidad femenina en el teatro, la ópera y la danza”, 1997.

NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. La marca: Buenos Aires, 2003

_____ *El pensamiento finito*. Anthropos: Barcelona, 2002.

_____ *¿Un sujeto?* La Cebra: Buenos aires, 2014.

_____ *La embriaguez*. Ed La Cebra, Buenos Aires, 2013

_____ *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma.* Ed. La Cebra: Buenos Aires, 2015

NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo.* Alianza ed: Madrid, 2011.

_____. *Así habló Zaratustra.* Cátedra. Letras Universales: Madrid, 2010.

_____. *La genealogía de la moral.* Alianza Editorial: México, 1989.

OHNO, Yoshito & Kasuo Ohno. *Kazuo Ohno's world. From whitout and whitin,* Canadá, Wesleyan University. Translated by John Barret, 2004.

PAULHAN, Jean. *Les fleurs de tarbes.* Gallimard: Paris

RAMÍREZ, Mireles, Paloma. *La danza -teatro y el no teatro, la danza-teatro y la no danza, o Pina Bausch y la búsqueda de nuevos caminos...* Tesis para optar por la licenciatura en Literatura dramática y teatro: UNAM/ Facultad de Filosofía y Letras, 1997.

RAVAISSON, Félix. *Del hábito y Marie Bardet. Hacer de nuevo: hábitos y rarticulaciones a partir de Ravaisson.* Ed Cactus: Buenos Aires, 2015

ROLNIK, Suely. *Rolnik y las claves del presente. La dictadura del paraíso.* http://www.slowmind.net/slowmind_net/rolnike.pdf

_____. *¿El arte cura?* http://www.macba.es/uploads/20060531/QP_02_Rolnik.pdf

_____. *El ocaso de la víctima. La creación se libra del rufián y se encuentra con la diferencia.* Conferencia. <http://arteleku.net/4.1/zehar/51/Rolnik>. pdf.

SALAZAR, Adolfo. *La danza y el ballet.* Breviarios no. 6/ Fondo de Cultura Económica: México, 1986.

SEGURA, Johana y Fabián Guerrero entrevistadores. *La eternidad en un instante. La danza Butoh en voz de sus maestros.* Fluir ediciones: México: 2014.

Sin autor. Butoh. Dance of the dark soul. Photographs by Ethan Hoffman: Apertur foundation: New York. 1987

TADA, Michitaró. *Gestualidad japonesa. Manifestaciones modernas de una cultura clásica.* Al otro lado/ensayo A H: Buenos Aires, 2006

VALÉRY, Paul. *Teoría poética y Estética*, traductor Carmen Santos, colección La balsa de La Medusa, VISOR: España, 1991.

VIALAN, Jean y Mason-Sekine Nourit. *Butoh.Shade of darknes.* Ed. Shufunutono: Tokio, 1988.

VICENTE Arregui, Jorge. *Acción y sentido en Wittgenstein.* Ed. Universidad de Navarra S.A: Pamplona, 1984.

VON LABAN, Rudolf. *Una vida para danzar*, título original *A lifefor dance*, primera edición 1975 traducción Ana Margarita Mendizábal Lara, Teoría y Práctica de Arte, CONACULTA, CNA y DGP, México, 2001.

WIGMAN, Mary. *El lenguaje de la danza*, trad. Carlos Murias Vila.Ed. del Aguazul: Barcelona, 2002.

WEISZ, Carrington Gabriel. *La máscara de Genet*. Universidad Nacional Autónoma de México: México, 1997.

WALDEEN Von Falkenstein, Broke. *La danza, imagen de creación continua*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Dirección General de Difusión Cultural / Fonapas / Departamento de Danza, 1982.

YÉBENES, Zenia. *Figuras de lo imposible. Trayectos desde la mística, la estética y el Pensamiento contemporáneo*. Universidad Autónoma de México Cuajimalpa: México, 2007.

ZIMMERMAN, Susan. *El laboratorio de danza y el movimiento creativo*. Humanitas: Buenos Aires, 1983.

Seminarios y Conferencias:

Conferencia Tadashi Endo. 5 de Septiembre del 2013. Museo del Chopo UNAM

Entrevista Hiroko y Koichi Tamano. Museo Universitario del Chopo. Noviembre 2014

Festival Internacional de Danza Butoh en América Latina. 31 de marzo al 14 de abril del 2016. Museo Universitario del Chopo. Ciudad de México.

Seminario-taller. Kumotaro Mukai. 5-6 abril 2016. Museo Universitario Chopo. Ciudad de México

Taller Intensivo. Taketeru Kudo. 8-11 agosto 2016. Salón de danza UNAM.Seminario-taller. Hiroko y Koichi Tamano . 3-4 abril 2016 Museo Universitario Chopo. Ciudad de México

Videos:

The fall dance. Homenaje a Pina Bausch.

<https://www.youtube.com/watch?v=zS8hEj37CrA>

Black and White dancer de Pina Bausch. <https://www.youtube.com/watch?v=iz89-jsxBYY>

Hosotan de Tatsumi Hijikata: www.youtube.com/watch?v=vetSYKychwl

Hijikata Tatsumi, fragmento de la danza (1968)

www.youtube.com/watch?v=dANmcbepNdY&list=PLF17A1C014A569CFC

Fragmento del documental: *Kazuo Ohno. I dance into the light.*

<https://www.youtube.com/watch?v=9ZCVFaouZR8>

Kazuo Ohno “Raridade” <https://www.youtube.com/watch?v=XqDodOJjLQ>

Fragmento de primeras escenas de la película “Tiempos modernos” de Charles Chaplin.

Kazuo Ohno. Fragmento de la coreografía: “Las bodas del cielo y el infierno”