

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN FILOSOFÍA

Hacia una filosofía de la danza

Una mirada a la experiencia estética en la danza Butoh

TESIS

PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRÍA EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

NAYELI PÉREZ MONJARAZ

TUTORA:

DRA. ZENIA YÉBENES ESCARDÓ

UAM-Cuajimalpa

MÉXICO, D.F

ENERO 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

*A mis padres
Por enseñarme
a danzar la vida*

Agradecimientos

Mi agradecimiento a Zenia Yébenes Escardó, por el acompañamiento, los comentarios y el apoyo tan valioso que brindó para poder realizar este trabajo. Agradezco a Cesáreo Morales García, a Jorge Reyes Escobar, a Leticia Flores Farfán y a Erika Lindig Cisneros, por su lectura paciente y sus observaciones tan enriquecedoras. Mi agradecimiento a Nora Manek, por abrir su invaluable archivo de libros y de videos sobre danza para compartirlos conmigo.

Agradezco a mis padres por su apoyo incondicional, por el inmenso amor que me han brindado, porque gracias a ustedes he podido construir paso a paso este nuevo camino. A mi hermano por todo lo que hemos compartido, por tus risas, por tu fuerza, por tu amor. A Archie, Ángel, Tania, Ale por todo lo que nos une, por los sueños, por las risas, por sus enseñanzas, por la pasión con que hemos enfrentado la vida, por la fuerza y la alegría que me brindan. A Pedro por tu apoyo, por todo lo que hemos vivido juntos, a Natalia, a Ángel, porque seguimos aquí compartiendo este intento por construir una nueva forma de pensar y de sentir la vida. A Leo porque a tu lado la vida entera se vuelve poesía, a Hugo, por nuestras largas lecturas, por tus deseos inmensos conocer y de sentir la vida, por todo lo que hemos compartido; porque ustedes dos hicieron de este proceso creativo algo aún más bello colmado de aventuras. A Pepe, por tu cariño, por tu apoyo, por nuestras pláticas, por tu música. A Oscar, porque la vida da vueltas y nosotros seguimos bailando. A Anne y Corin, porque con ustedes llega la magia y los caminos se pintan de todos los colores, gracias por su amor y por su apoyo. A Edgar por compartir conmigo este proceso, por tu lectura detenida y tus comentarios tan certeros. A Jorge, por tu amistad, por tu lectura crítica y tus invaluable observaciones; por nuestras pláticas, por todo lo que hemos vivido en este trayecto. A Sari por vivir conmigo este nuevo proyecto de vida. A Karol, Gustavo, Héctor, Juan Carlos, por todo lo que hemos compartido y seguiremos compartiendo. A Paulina, por tu escucha, por tus preguntas, por el acompañamiento en este cambio constante que es la vida...

Índice

Introducción. Una primera mirada a la danza	5
I. La danza.....	10
<i>La danza moderna</i>	23
II. La danza Butoh.....	32
<i>Una visión trágica de la danza</i>	39
III. La improvisación.....	49
<i>La improvisación en la danza Butoh</i>	60
IV. La imagen.....	73
<i>La experiencia creativa de la danza</i>	83
Algunas Reflexiones finales.....	89
Bibliografía.....	93

Una primera mirada a la danza

*El movimiento de la mar continúa viéndose,
aflora por todas partes de mi cuerpo...*

Marguerite Duras

Nada permanece inmóvil...

Friedrich Nietzsche

Cuando la palabra, esa construcción oral o escrita, encuentra sus límites en lo inexplicable del sentir, cuando se ve rebasada por la forma en la que el sujeto se sumerge en la afección de sus vivencias, envuelto en la sensación, el deseo o la pasión, lo que queda es el cuerpo, el cuerpo entregado a la experiencia, potencializando en cada movimiento las posibilidades de sentir lo ininteligible y de expresar lo impronunciable. Es el cuerpo y su capacidad expresiva lo que llama la atención a mi mirada. El cuerpo, como ese eje de la experiencia, abierto y siempre atravesado por una pluralidad de fuerzas –por sus signos, sus deseos, su historia, su relación con otros cuerpos– es decir, como ese espacio-tiempo en el que –tal como advierte Gilles Deleuze– “dormimos, velamos, combatimos, vencemos y somos vencidos, en el que buscamos nuestro sitio, conocemos las dichas más inauditas y nuestras más fabulosas caídas”¹. En él se dibuja una multiplicidad de posibilidades de la experiencia que, en cada acto, abre nuevas configuraciones de la existencia y una de ellas es la danza. La experiencia dancística es la manifestación que centra el estudio de esta investigación. La danza, como esa experiencia estética que nos hace preguntarnos por las posibilidades y los límites expresivos del lenguaje que, en su necesidad incesante de fijar, retener y cristalizar la contingencia natural de la existencia a través de pensamientos y de representaciones que nos acercan a la intelección del mundo, de pronto, deja a la luz ese residuo irresoluble que también lo constituye, esa parte de la experiencia que desborda los límites de la palabra. En ese momento, la expresión del ser humano tienen que girar hacia el entorno creativo, debido a que, en ese momento, responder a la pregunta: ¿Qué se siente, cómo es que nos

¹Deleuze Gilles y Felix Guatari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos: España, 2002, p. 156.

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 movimiento inusual del cuerpo que puede transmitir, en ese instante, aquello que no puede abarcar el lenguaje habitual y que, sin embargo, responde a una peculiaridad muy humana: la capacidad de crear. La experiencia dancística nos hace mirar esta capacidad creativa del ser humano, nos impulsa a reflexionar en torno a la cualidad expresiva del cuerpo en movimiento, aquella en la que se muestra el deseo, la rabia o el temor; pero no únicamente desde representaciones concomitantes, sino a través del propio devenir del movimiento. Esto es lo que motiva una reflexión filosófica acerca de la capacidad creativa del cuerpo en movimiento, específicamente, respecto a esa manifestación estética que puede mostrarse, en una de sus formas, como creación dancística.

Este trabajo intenta realizar un primer acercamiento al tema de la experiencia dancística, pretende aproximarse a este universo de sensaciones, imágenes e ideas aún poco explorado dentro del campo de la filosofía y lo hace, por un lado, a partir de una problematización teórica en torno a algunas cualidades que pueden caracterizar su experiencia estética y, por otro, desde una aproximación a un ejemplo particular que nos permita comprenderla: la improvisación en la danza Butoh. Acercarse a este fenómeno implica adentrarse en diversas nociones filosóficas que nos permitan reflexionar en torno a la experiencia del cuerpo en el devenir del movimiento. Por ello, y debido a que aún existen muy pocos trabajos filosóficos que aborden este tema, a lo largo de este texto trataremos, desde diversas perspectivas, algunos conceptos que dan luz acerca de dicha vivencia, principalmente, a través de tres autores: Friedrich Nietzsche, Georges Bataille y Gilles Deleuze. Dichos filósofos brindan un marco conceptual que permite ahondar en una reflexión en torno a temas como el cuerpo, el movimiento y su duración; las imágenes, el ritmo y sus cualidades intensivas, el arte y sus posibilidades de desbordamiento de lo conocido –del orden, del lenguaje, de los gestos–. Tomar estos conceptos como base de la reflexión me permitirá discutir la importancia de la cualidad productiva y transformativa del sentido que puede obsequiar la creación dancística, es decir, a lo largo del texto nos preguntaremos en qué medida la danza se muestra como aquella posibilidad creativa que, en la ejecución a través del cuerpo en movimiento, posibilita tomar los sentidos habituales del mundo para hacerlos un poco más elásticos, para retorcerlos, romperlos y jugar con ellos. Y en qué manera este

juego se muestra, no necesaria o únicamente, en representaciones o imitaciones de figuras del movimiento, sino a través de imágenes dinámicas y afectivas del cuerpo. Preguntaremos acerca de esa necesidad de construir en el cuerpo y con el cuerpo una *imagen dinámica* para poder crear el mundo vivido y siempre deviniendo. Reflexionaremos, entonces, acerca de la danza como una vivencia estética que crea *imágenes en movimiento*, es decir, imágenes que se constituyen en el acto mismo del danzar. Esto es debido a que la danza se define por la acción, emerge sólo en el momento de su ejecución, nace con el devenir incesante de la expresión del cuerpo a través del ritmo y del movimiento. Y esta característica singular –*la danza como acción que crea imágenes en movimiento*– es la que centra la problematización de esta investigación. Esto es, si la danza crea una expresión –*una imagen-movimiento*– que se conoce sólo a través del trayecto de su ejecución, ¿qué posibilidades creativas de la experiencia abre? ¿Cómo surge esa pluralidad de fuerzas que desatan su acción y que hace que la danza se convierta en una potencialidad creativa de la expresión humana? Y, finalmente ¿en qué medida la experiencia dancística puede ser una expresión creativa que transforme y cree nuevos sentidos del cuerpo y del mundo? Para poder desentrañar estas preguntas, este trabajo propone reflexionar, principalmente, en torno a tres conceptos: la acción, la imagen y el movimiento.

Ahora bien, para poder profundizar en la reflexión acerca de las potencialidades creativas de la experiencia dancística, se recurrirá, a modo de ejemplo, a una manifestación estética particular: la improvisación en la danza Butoh².

La danza Butoh emerge dentro del contexto de la posguerra en un Japón en ese entonces devastado por las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. Esta manifestación estética se presenta como aquella creación urgente que nace, por un lado, a partir de la crisis instalada en la vida después de la guerra y, por otro, con la influencia de las raíces que se mostraban profundas en su arte, ya sea de algunos de sus pensamientos ancestrales –como

² Me es importante aclarar que para el estudio de la danza Butoh me basaré en textos escritos por los bailarines que crearon esta danza: Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata, también en algunos otros escritos que hablan sobre su obra y en videos que la documentan. Hablaré, entonces, únicamente de los inicios de esta manifestación estética que, por su propia naturaleza creativa, continúa actualmente en constante transformación. Hoy en día, existen vastas manifestaciones del Butoh con diferentes propuestas estéticas, las cuales, debido a la extensión y al objetivo propio de la investigación, no se abordaran en este trabajo. Me referiré al Butoh solamente desde su primera propuesta creativa.

el budismo- o de su expresión teatral tradicional –el Teatro Noh y el Kabuki– al igual que la herencia estética del expresionismo alemán. Estas influencias aunadas al contexto de posguerra en el que hubo una proliferación de espacios en los que se revelaban tanto la caída de los valores que anteriormente habían regido la vida cotidiana, como la necesidad y el deseo de creación de algo nuevo; posibilitó que surgiera una danza que transgredía aquella noción estética de las formas rígidas del movimiento y que, en cambio, buscó desbordar los límites de la vivencia del sujeto que danzaba y del que miraba la danza: el Butoh. En él, los bailarines intentaron recuperar las sensaciones de miedo, de terror o de devastación, así como las de alegría o de furor que acompañan la propia existencia humana. Y para poder descubrir esa multiplicidad de fuerzas afectivas a través de la danza tomaron una técnica particular: la improvisación. Con ella, la ejecución dancística se llevó a cabo sin una estructura bien definida y se instaló, en cambio, en el devenir inesperado del movimiento. Es esta forma de experimentar la danza la que se vuelve el centro de la reflexión en esta investigación, esta manera particular en la que el cuerpo se entrega a lo impreciso y lo indeterminado del devenir del movimiento, pues en esta acción se abren las puertas a múltiples posibilidades creativas de lo humano: al juego, a lo intempestivo de la acción del cuerpo o, incluso, a la trasgresión de los sentidos habituales que rigen la experiencia de los sujetos que realizan y que presencian la danza.

Mirar esta forma de concebir el movimiento dancístico, aquel en donde, tras la improvisación, se juega con los límites de lo conocido, en el que el bailarín se sumerge en un movimiento lleno de intervalos, vuelcos, y transiciones, en un trayecto en donde no existe una narración inteligible, tan sólo imágenes que advienen en los impulsos del movimiento. Nos hace pensar la danza como esa posibilidad latente en el ser humano de quebrantar, con su ritmo, el tiempo y el espacio cotidiano y, con ello, de exponerse a una vivencia indefinida y potencialmente creadora. Esto es, como se mencionó anteriormente, nos hace cuestionar si la danza, como experiencia estética, posibilita la apertura y la transformación del sentido cotidiano.

Para poder adentrarnos en esta discusión, esta tesis propone una reflexión que se esboza en cuatro apartados. En el primero se ahondará en el tema del cuerpo y su movimiento como posibilidad latente para la creación dancística. A partir de esto, se realizará una reflexión acerca de aquello que puede definir a la expresión de la danza, esto es, si la danza es lo que

se concibe por la acción, habría que preguntarnos por la inmanencia del movimiento en su creación, en donde más allá de la mimesis o la representación, se encuentra la afirmación del devenir del movimiento del cuerpo. Partiendo de esto, en un segundo apartado, nos adentraremos en una discusión acerca de la manifestación estética que, a modo de ejemplo, se esboza a lo largo del trabajo: la danza Butoh. Intentaremos comprender sus orígenes y la forma en cómo sus creadores concibieron la expresión dancística dentro del contexto de posguerra en el que vivían y por qué la improvisación fue la forma predilecta de su expresión. A partir de esto, en un tercer apartado, ahondaremos en la reflexión acerca de la improvisación dancística. Para ello, nos acercaremos a la discusión en torno a las nociones de ritmo y del devenir del movimiento, las cuales nos permitirán comprender la experiencia estética de la danza. Por último, partiendo de la improvisación como forma de realización de la danza, abordaremos el problema de la *imagen-movimiento*, es decir, la forma en que la danza puede expresarse a través del devenir incesante e inconmensurable del ritmo y del movimiento.

La danza

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

Sogyal Rimpoché

*La danza posee esa fuerza retórica para hacer
del cuerpo mucho más que un cuerpo [...] [Ella está] en posibilidad de visibilizar en el cuerpo
y con el cuerpo todo lo que es historia, el presente,
el pasado y el futuro de la humanidad³.*

Ana Ma. Mtz. de la Escalera

Visibilizar en el cuerpo y con el cuerpo la existencia humana, concebirla como movimiento, siempre en constante cambio, mover el cuerpo hasta su exceso, es decir, devenir danza, es pensar al ser humano como ser existente en acto –ser que, en el hacer mismo se enfrenta a lo impreciso del cambio. Existir, en este sentido, es siempre encontrarse inmerso en el flujo del mundo, sumergido en cada experiencia que se abre a la extraordinaria variedad de ritmos y de cadencias vitales; es hallarse en un cuerpo atravesado por múltiples fuerzas—por su propia historia, su contexto cultural, sus pensamientos, sus sensaciones, sus pasiones, sus deseos— siempre en una dinámica en la que afecta o es afectado, en la que se cierra o se abre a cierto modo de existencia, ya sea en formas rítmicas de entregarse, de suspenderse, de confundirse o de retraerse a la alteridad del mundo, construyendo en cada movimiento una forma del tiempo y del espacio.

Es decir, el cuerpo, en su forma experiencial de conocer al mundo, se presenta como raíz de la existencia humana, como aquel lugar desde el cual se desprenden los procesos de

³ A lo largo de la tesis entablaremos una discusión acerca de cómo la danza puede tocar los límites del lenguaje, esto es, de cómo en su experiencia del ritmo y del movimiento puede desbordar los límites discursivos de las palabras, creando una ambigüedad de su propio sentido. Por este motivo, cuando Ana María Martínez de la Escalera habla de una fuerza retórica, habría que pensar, a su vez, en una fuerza sensible que pueda quebrantar y, tal vez, resemantizar la capacidad expresiva del cuerpo a partir de la afección inmersa en la propia acción de la danza. En adelante, abordaremos este problema.

significación, de percepción y de sensación, con los cuales el sujeto se instala en la existencia a partir de la propia vivencia. Esto es, no podemos conocer al mundo más que viviéndolo, sintiéndolo, experimentándolo. Y conocer es existir respecto a un vínculo, siempre en relación a algo que nos afecta y que estamos afectando. Por ello, la vivencia del cuerpo no puede ser sino en constante cambio; una experiencia en la que, a través de ese contacto con lo otro, el cuerpo se encuentra incesantemente *re-haciéndose y des-haciéndose a sí mismo*, siempre en formas rítmicas de entregarse o de retraerse a la alteridad del mundo. En este sentido, podríamos ver a la experiencia como una *danza de la existencia*, incansablemente en un movimiento desde y hacia lo otro, en un ir más allá de sí mismo. Es decir, el cuerpo es un ser en *coexistencia*: derramarse, hundirse, desplegarse en el otro, pero también, tomarlo, absorberle, atraerle, aspirarlo y todas las posibilidades en las que un cuerpo pueda desplegarse desde la sensibilidad y desde la intersubjetividad del mundo. Como explica Merleau-Ponty: “Presto yo oídos o miro en la expectativa de una sensación y de pronto lo sensible coge mi oído o mi mirada, entrego una parte de mi cuerpo, a esta manera de vibrar y llenar el espacio que es el azul o el rojo”⁴. En ese momento, mi cuerpo “es un objeto *sensible* a todos los demás, que resuena en todos los sonidos, vibra para todos los colores”⁵. Ahora bien, es claro que esta sensibilidad⁶ inherente a la condición experiencial del cuerpo renuncia a una parte de su espontaneidad al apegarse a cierta concepción social y cultural del mundo y de sí mismo, es decir, tal como pensó Merleau-Ponty, la *actualidad* de la experiencia del cuerpo cede paso a su manera *habitual* de definirse. El cuerpo, desde esta perspectiva, pertenece a un mundo simbólico a través del cual se elabora cierta concepción de él y del mundo, y en donde se condicionan y se limitan las posibilidades de su experiencia. Desde esta perspectiva, podemos decir que el cuerpo se constituye, evidentemente, como *cuerpo habitual*, es decir, como un signo o más, como una vivencia dotada de sentido, construida dentro del entramado social conforme a la cual emerge una gran gama del conocimiento y de la normatividad que regula el hacer humano

⁴Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta / Agostini, 1993, p. 227.

⁵*Ibid.*, p. 150.

⁶Esta forma de la experiencia ligada a la sensibilidad, desde la propuesta de Merleau-Ponty, estaría más apegada a la noción de sensación, pensada como una impresión del mundo en la que todavía no hay una noción clara que la defina, es decir, no hay una percepción de lo vivido. La sensación es espontánea y efímera; y definiría lo que Merleau-Ponty llama el *cuerpo actual*. Éste se instaura en una habitualidad en el momento en el que enuncia lo vivido.

pero, a su vez, el cuerpo, en su espontaneidad, manifiesta esa posibilidad inherente a la experiencia, de abrirse, incesantemente, a otros conocimientos del mundo⁷.

Es el cuerpo sumergido en su propia experiencia el eje de la vivencia dancística, es decir, la danza se construye como una expresión particular del cuerpo vivido. Surge de la sensibilidad del movimiento inherente a la vida humana y se presenta como una posibilidad latente en todo sujeto. Como afirma Badiou: “la sensibilidad de la danza que cada uno de nosotros posee viene del hecho de que la danza, responde a su manera, a la pregunta de Spinoza: ¿Qué es lo que puede un cuerpo?”⁸. Y lo que puede un cuerpo es aquello que se define por los afectos de que es capaz, tanto de padecerlos como de incidir a través de ellos en algo o alguien más. El cuerpo, como vimos anteriormente, se vive en sus afecciones; y la afección es un devenir que se establece en el contacto con lo otro, justo en esa zona de indiscernibilidad anterior a la diferenciación que se crea *entre* uno y otro, en ese espacio-tiempo que se encuentra en constante creación e innovación, pues con cada nuevo contacto hay una nueva constitución de nuestro espacio, de nuestro tiempo: de nuestro cuerpo, un cuerpo siempre afectado expuesto a una multiplicidad de fuerzas que le atraviesan. En este sentido, el cuerpo es –como pensaría Nietzsche– un campo de fuerzas en donde se anuncia la situación trágica del hombre, que inmerso en el devenir del mundo no puede aferrarse a una identidad fija, en donde el cuerpo se revela inevitablemente como producto de los juegos del azar, esto es, como una creación arbitraria de las fuerzas que le componen. Y afirmar este constante devenir, afirmar los impulsos, las afecciones que nos transforman a cada momento es una de las razones que constituye la danza. ¿Qué es lo que puede un cuerpo, un cuerpo exacerbado, un cuerpo afirmado en constante metamorfosis? Lo que puede un cuerpo, un cuerpo afirmando el movimiento en cada paso que da, dirá Badiou, es el arte, es decir, el devenir en aquella emoción que nos embarga en ese momento de

⁷Respecto a esto, me es importante reiterar que el pensar en la espontaneidad o en la *actualidad* del cuerpo no implica hablar sobre una esencialidad del cuerpo mismo, sino reflexionar acerca de esa cualidad inmanente a la experiencia en la que, en la afección que la caracteriza, siempre se encuentra la posibilidad de transgredir los parámetros normativos de su propia vivencia; y en esta posibilidad de desbordamiento se encuentra una cualidad singular de lo humano: la de la resemantización de la existencia. Ahora bien, partiendo de esta breve reflexión sobre la experiencia, en adelante nos adentraremos a la problematización en torno a la vivencia dancística.

⁸Badiou, Alain. *La danza como metáfora del pensamiento*. Revista Fractal: <http://mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html>

creación y de transformación en el que emerge una mirada absorta y fulgurante, aquella que nos sumerge en una reconstrucción constante:

Llamaré a esta emoción un vértigo exacto. Es un vértigo porque el infinito aparece en éste tan latente dentro de la finitud del cuerpo visible [...] De lo que nos ocupamos aquí que es verdaderamente vertiginoso [...] es de la infinita capacidad de arte, de todo arte, que está arraigada en el acontecimiento que su propia posibilidad prescribe⁹.

Vivir lo infinito como algo latente en la finitud del cuerpo, insinuándolo en el constante devenir del movimiento, ésta es la posibilidad que prescribe la creación artística de la danza. Llegar a la experiencia de un vértigo, aquel que se produce en la afección incesante, en los límites de un movimiento inconmensurable e inacabado, en el contacto consigo mismo y con otros cuerpos, es lo que posibilita la experiencia dancística. La danza, como la creación artística, es lo que puede un cuerpo, un cuerpo que se afirma en su incesante movimiento. Por ello, el acontecimiento que prescribe no puede ser sino la afirmación encarnada del movimiento, no imita ni representa algo más, tan sólo *es* en el movimiento, se expresa como esa agitación de variaciones múltiples en la que “cada gesto y cada línea de la danza debe presentarse, no como una consecuencia, sino como la misma fuente de movilidad”¹⁰. La danza, en este sentido, es la fuente motriz que se sujeta firmemente a sí misma y que no se inscribe en una determinación externa, sólo en una movilidad afirmativa. La experiencia dancística es pura afirmación del movimiento. En ella –tal como diría Nietzsche– se regresa al cuerpo y a la tierra, un cuerpo se muestra como una multiplicidad expresada en un único sentido, aquel que se sujeta a la vida y a su movimiento. Desde esta perspectiva –dirá Zaratustra– la danza es “la que más se ama a sí misma, en la que todas las cosas tienen su corriente y su contracorriente y su flujo y su reflujo”¹¹, es afirmación del devenir –“todo se va, todo regresa, eternamente rueda la rueda del ser. Todo muere, todo vuelve a florecer, eternamente corre el año del ser”¹².

Danzar la vida –exclama Zaratustra–, pues nada permanece inmóvil, ninguna acción puede ser anulada, no hay bien ni mal, tan sólo aceptación de la existencia, entonces, hay que vagar dentro de sí, correr, errar, precipitarse al azar, querer, desear, romper, unir,

⁹Badiou, Alain. *Op. Cit.*

¹⁰*Idem.*

¹¹Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Cátedra. Letras Universales: Madrid, 2010, p. 374.

¹²*Ibid.*, p. 375.

extraviarse en el vivir. ¿Y cómo expresar esa emoción, cómo expresar ese vértigo? Danzándolo, justo como él, bailando la vida, bailando:

intentando someterla y sometiéndose a sí mismo, cazándola y siendo cazado, cayéndose en los saltos, siempre seducido con los ojos llenos de deseo. Ella enseñándole caminos curvos, mientras sus pies aprenden astucias envueltos en la tentación y en la búsqueda. Ella lo arrastra con desenfreno hacia donde hay cuevas y espesuras. Ellos se extravían en un baile por valles y montes. Él la ama lejana pero su búsqueda le atrae, sufre pero siente placer por ella¹³.

¿Quién danza a quién? ¿El cuerpo danza la vida o la vida toma al cuerpo y entonces danza? No es posible distinguir al cuerpo de la danza, el cuerpo deviene danza y la danza no es sino de la vida misma. El cuerpo danzando se vive en su estado esencial: el de constante transformación, no se presenta como un cuerpo neutro y estable o como superficie cerrada, éste, en cambio se construye siempre como construcción provisional, jamás como un hecho completo. Su construcción se da a través de muchos cuerpos y flujos. Y se muestra en un cuerpo siempre abierto que nos permite –como propone Suely Rolnik– aprehender el mundo en su condición de campo de fuerzas vivas que pulsan en nuestra textura sensible para tornarse parte de nosotros mismos; con ello, la separación del cuerpo respecto al mundo queda disuelta. El cuerpo se vive, entonces, como un *cuerpo vibrátil* que surge de una fragilidad primordial: la del encuentro con los otros, la del encuentro con el mundo. De esta vulnerabilidad emerge la expresión dancística, ella nace de la superficie que se crea *entre* un cuerpo y otro cuerpo para expandir las intensidades que los atraviesan. Un cuerpo sin órganos –diría Deleuze– que, de ningún modo, “es una noción, un concepto, más bien es una práctica, un conjunto de prácticas”¹⁴ que emergen y actúan en los cuerpos desorganizados expuestos a las afecciones que los van recorriendo. En esta constante transformación, el cuerpo sin órganos se llena de intensidades, toma una forma pero siempre inacabada y a punto de producir algo nuevo. Este cuerpo, como campo de inmanencia del deseo –entendido como ese lugar que incesantemente produce nuevas intensidades– es el que puede expresarse en la danza. La danza emerge, así, como

¹³ Alusión a Otra canción de baile de *Así habló Zaratustra*, Op.cit., pp. 393-395.

¹⁴ Deleuze, Gilles y Felix Guatari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos: España, 2002. Il mesetas, p. 155.

afirmación del cuerpo y del movimiento, como un sistema de afirmaciones variables, de positivities múltiples que no pueden separarse de un poder de afección.

Y en su forma de crearse, la danza puede transgredir la habitualidad propia del cuerpo al dirigir su acción a la propia afección del ritmo y del movimiento. En un principio, la composición dancística puede crearse como una construcción imaginaria del cuerpo en movimiento, esto es, como un discurso normado de la cotidianeidad –la danza folklórica, la danza contemporánea, la danza tradicional o el ritual–. En otras palabras, surge como un conjunto de imágenes mediana o rígidamente organizadas en las que se refleja un sentido individual o social del mundo –la vida, la muerte, el amor o la lucha–. No obstante, esta composición se crea siempre en la espera del momento de su realización; es decir, la danza sólo puede concretarse en el acto mismo de bailar. La manifestación dancística, en este sentido, emerge del impulso imaginario del propio cuerpo: figuras que le seducen a llevar al límite sus posibilidades finitas, que lo inundan de sentir y de deseos de exploración –derrotar la gravedad, extender las extremidades hasta su límite, brincar incesantemente, girar hasta perder la noción del tiempo y el espacio, tocar y moverse con otro hasta diluir las fronteras de la separación–. En esta experiencia, el cuerpo, poco a poco o súbitamente, puede entregarse a la experiencia del ritmo y del movimiento, sumergirse en aquellas afecciones que se desatan en el propio transcurrir de la danza. Es en este intervalo, entre la imaginación y la acción, que las más recónditas sensaciones pueden liberarse a través del movimiento: del ritmo de la respiración, de la intensidad del calor del cuerpo, de la humedad que se comparte, del olor y de la transmisión de los distintos gestos. Pues es justo el instante de su ejecución en el que se define todo el trabajo que le antecedió, fundiendo en un breve tiempo toda la espera anterior. En la acción de la danza, la sensualidad, el deseo o la repulsión transmutan en cuerpo. Es decir, las imágenes que crea la danza no pueden estar separadas de su expresión y no pueden conocerse, como diría Susan Langer, antes de expresarlas. En la manifestación dancística, “el creador articula un alcance vital que no pudo imaginar separado de su expresión y que, en consecuencia, no pudo conocer antes de expresarlo”¹⁵. Sumergirse en una expresión que se conoce sólo a través de su realización, una expresión que emerge de una iniciativa anterior para después ser rebasada por su ejecución, se presentaría, entonces, como la cualidad primordial de la danza.

¹⁵Langer, Susan. *Sentimiento y Forma*. México: Centro de estudios Filosóficos, UNAM, 1967, p. 361.

La danza se define por la propia acción, pues su manifestación emerge justo en el instante de su ejecución, irrumpe los tiempos y los espacios de la cotidianeidad para crear nuevos ritmos que quebrantan el tiempo cotidiano de los sujetos danzantes –y de los que presencian la danza– para dotarles de nuevos sentires y significados. Ahora bien, en la acción de la danza siempre existe un trabajo latente –como señala Ana María Martínez de la Escalera– “aquel que puede asociarse con el ejercicio constante, la práctica, o la repetición a la que se somete el cuerpo”¹⁶. Y el trabajo exige, en palabras de Bataille, un comportamiento en el cual el cálculo del esfuerzo relacionado con la eficacia productiva es constante, “exige una conducta razonable, en la que no se admiten los impulsos tumultuosos que se liberan en la fiesta o, más generalmente en el juego”¹⁷. Es el trabajo el que somete al hombre a sus prohibiciones y también a sus promesas acerca de un provecho ulterior; en el caso de la danza, el del propio movimiento del cuerpo, el de los ritmos acompasados y medibles, el de las formas o las figuras específicas a las que se puede arribar. Y este provecho ulterior que se consolida en un proyecto y que intenta delimitar el movimiento, diría Bataille, instaura el *aplazamiento de la existencia* en virtud de lo calculable. El proyecto anclado en la conducta racional siempre estará ligado al discurso y, por ende, se encontrará encadenado a los límites del conocimiento. Y conocer –afirma el mismo autor– implica tomar lo incierto y llevarlo por un camino definido: referirlo a lo ya comprendido, es decir, “percibir que una cosa desconocida es la misma que otra conocida. Lo que supone o un suelo firme en el que todo reposa, o una circularidad del saber”¹⁸. Entonces, no quedaría más por descubrir, pues el discurso delimitaría absolutamente las posibilidades de la experiencia o daría sentido absoluto a la indeterminación de la acción. Sin embargo, esta tendencia hacia el conocimiento inmersa en cada acción se encuentra –en palabras de Bataille– “incesantemente mezclada con el deseo contrario, de extraer de cada cosa la parte de lo desconocido que contiene”¹⁹. Es decir, existe un poder seductor en todo aquello que sea nuevo, nuevo a pesar de las certezas de lo cotidiano, y en la innovación no hay progreso, no hay temporalidad lineal, tan sólo existen rupturas y grietas de la normalidad. La danza, como otras experiencias (el juego, la risa, la experiencia mística u otras manifestaciones

¹⁶ Martínez de la Escalera, Ana María. *Más allá de la gramática del texto*. Revista Fractal: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AnaMariadelEscalera.html>

¹⁷ Bataille, Georges. *El erotismo*. Tusquets: México, 2003, p. 45.

¹⁸ *Ibid.*, p. 116.

¹⁹ *Ibid.*, p. 155.

estéticas: la poesía, la música, etc.) suelen recorrer el camino inverso –de lo conocido, a lo desconocido–; estas vivencias hacen incesantemente deslizarse a la vida en sentido contrario, encontrando, más allá de las prohibiciones, su exceso. Y es en el momento de la ejecución de la danza, en el juego con el movimiento, en la exacerbación del ritmo, del cansancio, de las sensaciones que invaden al cuerpo y que lo conducen al movimiento inútil e, incluso, descontrolado, que el trabajo puede ser conducido hacia su desbordamiento. El trabajo en la danza, así, puede definirse –tal como propone Ana María Martínez– “más allá de la gramática del gesto y de la postura, de la figura, del control y de la armonía del movimiento o de su ausencia”²⁰. El trabajo en la danza crea, tan sólo, un marco para lo posible, abre paso a las fuerzas que atraviesan el cuerpo y que motivan, entre movimiento y movimiento, la creación de algo nuevo.

Y es en esta forma de hacerse existir que radica su potencialidad de desbordamiento y de transformación. En el acto, la experiencia dancística puede abrirse al exceso que desborda el posible control imaginario del cuerpo, pues –como advierte Raymundo Mier– la anticipación imaginaria del control de sí, no implica el control de la acción del propio cuerpo²¹. Esto es, dejar lugar para los impulsos imprevistos del movimiento, crear a partir del constante cambio de la afección del cuerpo puede tender a cada momento a producir algo nuevo²². Más aún si la acción emerge de un cuerpo limítrofe entre lo habitual y la propia vivencia del danzar, entre la disciplina y su acción inesperada, un cuerpo que, moviéndose vertiginosamente, sumergido en el ritmo y el movimiento, en cualquier momento de su acción puede entregarse súbitamente a la vivencia de la danza por sí misma –no más *aplazamientos de la existencia*–. Es en este juego con las texturas y los bordes de la propia experiencia, que puede surgir un *cuerpo otro*, es decir, un cuerpo que, en el trabajo y la acción de la danza se encuentra a sí mismo como algo más, en palabras de Ana María Martínez de la Escalera: “Como lo que puede sorprender, que es apropiable o expropiable, ausente de tan presente y a la inversa, siempre mucho más que uno mismo”. Algo más y menos que un cuerpo, un *devenir-otro* del cuerpo que, en su experiencia, se

²⁰ Martínez de la Escalera, Ana María. *Más allá de la gramática del texto*. Revista Fractal: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AnaMariadelaEscalera.html>

²¹ Mier, Raymundo. *Geometrías del tiempo: Ritmo e inestabilidad*. Revista DCO, núm. 5: CONACULTA: México, p. 171.

²² Sobre la posibilidad que prescribe la acción dancística de que surjan sentidos diferentes, incluso, dentro de la regularidad del hábito, se ahondará en el capítulo III de la tesis. Véase de la página 57 a la 60.

abre a nuevas formas de sentirse a sí mismo y al mundo, un cuerpo que puede escapar a las propias categorías de comprensión en el desbordamiento del ritmo y del movimiento.

El cuerpo danzando, así –en la afirmación de su devenir y del devenir del mundo– puede experimentarse como intensidad, sensación y deseo; produce una expresión que desborda al lenguaje habitual y va, movimiento tras movimiento, construyendo una comunicación táctil en el silencio de un sinnúmero de imágenes dinámicas del cuerpo. Pues, como afirmaría Foucault, el lenguaje y la imagen son absolutamente solidarios, no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas: una imagen acude allí donde parece fallar la palabra, a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imaginación. A través de las imágenes que va creando la danza se revela ese extrañamiento del lenguaje habitual que emerge de la necesidad humana de expresar lo impronunciable, esto es, de expresar aquello que no puede ser colmado dentro de las fronteras narrativas de las palabras, justo cuando éstas encuentran sus límites en lo ininteligible que también forma parte de la vivencia humana. En ese momento, cada gesto y cada movimiento de la danza puede expresar un sentido otro de sí mismo y del mundo o, incluso, un sinsentido que muestra el devenir inherente a la vivencia del propio cuerpo. –por ello, Mary Wigman señalaba: “Si yo pudiera decir lo que expresa mi danza, no bailarí”–. Es decir, la experiencia dancística empieza en donde acaba el lenguaje articulado –tal como advierte Mier- “trastorna el campo del sentido desde gestos inútiles, sin límites precisos, que no se rigen por leyes estáticas”²³. En esta experiencia –diría Badiou– tan sólo queda la omisión del nombre, el silencio antes del nombre, la danza no representa, ni imita; tal vez, se presenta tan sólo como un rumor del cuerpo²⁴, como aquello indeterminado del sentido del movimiento. Aun sin un concepto definido, la danza deviene en aquella potencia de un cuerpo poético pero, como escribe Mallarmé: “[como] un

²³*Ibid.*, p. 89.

²⁴Retomo la idea de los *protosignificados o del rumor* del planteamiento de Bolívar Echeverría (*La definición de la cultura. Curso de Filosofía y economía 1981-1982*. México: UNAM-Facultad de filosofía y letras, 2001). Para Bolívar Echeverría la *fatis* o *el rumor* es una atmósfera *protosignificativa* de posibilidad y apertura a nuevos significados, es aquello que aún no está completamente estructurado dentro de los límites del lenguaje. Emerge de la tensión entre los códigos y lo que escapa de ellos, por ejemplo, de la tensión entre el código y su uso en el que la lengua se entrega a una aventura que la expone ante lo efímero o lo pasajero de sus propias leyes. Es justo esta tensión la que posibilita la inminente creatividad del lenguaje. Este entrecruzamiento de los dos ejes otorga –dirá Bolívar Echeverría- “un principio de ordenamiento inestable que convierte al proceso de semiosis en una realidad plural y protéica” (*Ibid*, p. 103).

poema liberado de cualquier aparato de escribano”²⁵, pues el cuerpo danzando puede desbordar los límites conceptuales de las formas narrativas de la palabra, puede expresarse en el silencio poético del movimiento. La danza es un poema aún no escrito, es un poema haciéndose en el propio tránsito de la afección del cuerpo. Ella se crea en el trayecto, antes de cualquier finalidad, es decir, como un acontecimiento, esto es, como aquello que aún no ha tenido lugar, que está contenido, aún por suceder y sucediendo todo el tiempo. Por ello, escribe Badiou: “cuando Mallarmé dice: *El bailarín no baila*, significa que lo que uno ve no es en ningún momento la realización de un conocimiento preexistente, aun cuando el conocimiento sea, hasta la médula su material de apoyo”²⁶. Por ello, la bailarina o el bailarín son el olvido milagroso de su propio conocimiento sobre la danza; ellos no ejecutan la danza “sino la intensidad contenida que manifiesta la indecisión del gesto”²⁷. La experimentación dancística, de esta forma, se presenta tan sólo como el exceso de todo conocimiento, el exceso de la disciplina, de la repetición, ella es el exceso encarnado del acontecimiento. Y el acontecimiento, dice Deleuze,

es siempre efecto, perfecta y bellamente producido por los cuerpos que se entrechocan, 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 incorporal. La física concierne a las causas, pero los acontecimientos, que son su efectos, ya no le pertenecen”²⁸.

El acontecimiento producido siempre por los cuerpos que se tocan, se cortan, se penetran, escribe Deleuze, tiene un efecto que ya no es de los cuerpos, pues ya no les pertenece, es decir, en ellos lo afectivo o el efecto siempre desborda sus propias causas. De esta forma, en las acciones de los cuerpos una parte se ha cumplido profundamente en un estado de cosas mientras la otra irreductible a todo cumplimiento, siempre queda una parte abierta disponible a todo nuevo nacimiento. En su acción, la danza puede extraer esa parte inagotable y fulgurante que desborda la propia actualización de sus movimientos –“el acabamiento nunca el mismo acabado”²⁹. Así, entre movimiento y movimiento, la danza

²⁵Mallarmé, Stéphan en Badiou, Alain. *Op. cit.*

²⁶*Idem.*

²⁷*Idem.*

²⁸Foucault, Michel / Deleuze, Gilles. *Theatrum Philosophicum*. Anagrama: París, 1970, p. 17.

²⁹Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós: Buenos Aires, 1983, p. 157.

está abierta para producir algo que difiera del sentido habitual que comanda cotidianamente al cuerpo.

Y en este estar abierto, la experiencia dancística se sujeta a un frágil equilibrio entre movimiento y movimiento o, tal vez, se entrega al desequilibrio, pues no hay duda de que muchas formas del arte han tenido como raíz la inestabilidad que caracteriza al cambio, es decir, una crisis; y en la danza ésta última ha motivado el impulso de las figuras precarias y de los movimientos inestables del cuerpo. Y como ejemplo, podemos ver una danza japonesa –como el *Butoh*– en la que se camina en una postura tan frágil, con las rodillas flexionadas, pegada una a la otra, los pies casi juntos, arrastrándolos de tal forma que es difícil mantener el balance del cuerpo. O como el ballet clásico en el que los pies se someten a unas zapatillas que forzan hasta el extremo al cuerpo para mantenerse en una estabilidad volátil y precaria. Ambas posturas –dice Yukio Mishima– “imponen una sensación de crisis”³⁰. Incluso, en la danza moderna esa crisis se manifiesta, pero no a partir de una postura o un vestuario específico, sino en la vivencia del conflicto, del desasosiego o de la confusión que se expresa desmesuradamente en el transcurrir de la propia danza.

En este sentido, podemos decir que la experiencia dancística surge de los contrastes y de los desequilibrios propios del movimiento del cuerpo; se instala en la inestabilidad que puede nacer entre movimiento y movimiento, pues es en la crisis que se desata en medio de los códigos normados que puede emerger algo que difiera, algo nuevo: lo desconocido se asoma, entonces, a la puerta del que danza y del que mira la danza. Un poco de desequilibrio puede hacer que el cuerpo se dilate en intensidades expresivas en donde en la lentitud, la rapidez, la repetición, la detención o lo intempestivo de las secuencias dinámicas, de pronto, algo se arranque de las reglas normales de la discursividad y exceda las sensaciones y las afecciones del espectador y del que danza. Ese algo que se arranca es ya motivación de la expresión dancística en la que cualquier gesto: una forma de respirar,

³⁰ Eugenio Barba ha realizado numerosos estudios acerca de las raíces expresivas en danza y en teatro, respecto a esto, dice que la cualidad expresiva comienza con un punto de desequilibrio en el cuerpo. Esta forma del movimiento es lo que llama: técnica extracotidiana del cuerpo, en ella un cambio en el punto de equilibrio repercute en la manera de colocar los pies, la cadera, la columna y, por ende, la forma de moverse en el espacio-tiempo. Estos cambios en la forma del movimiento hacen que el cuerpo se dilate en cualidades expresivas que muestran nuevas formas de sentir el cuerpo y la realidad que le rodea. (Barba Eugenio y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Pórtico de la Ciudad de México/ Escenología: México. 1990)

de caminar, de girar, de tocar, de extender los brazos, mostrará otra manera, una lejana a la común, de sentir y de vivir las afecciones, los pensamientos y las sensaciones a través del movimiento. Y es en esta nueva forma de experimentar el cuerpo, que las categorías que anteriormente comandaban sus ritmos vitales pueden desbordarse y transformarse, y expresar a través de él lo inexpresable. Decir lo indecible, entonces, empieza a tomar forma en una configuración incomprensible del ritmo y del movimiento, pues aquello del sentir que el ser humano no logre colmar en una palabra buscará ser colmado en algún gesto inesperado. Un gesto que, de pronto, rompa con los automatismos de la cotidianidad con un movimiento y un ritmo singular. Como Adolfo Salazar nos dice: "La más elemental de todas las artes consiste en la simple repetición. Una repetición de los gestos propios [con] una descarga sentimental [distinta] es ya una forma de danza"³¹. Es decir, la danza se crea en la forma más simple de la repetición porque ésta última –diría Deleuze– en su devenir incesante de intensidades, produce inconmensurabilidades, es decir, la repetición es siempre creativa, es danza y arte, su movimiento no es el de la reproducción de lo mismo sino el de la producción de singularidades³².

La expresión dancística, en este sentido, es una ejecución que, en su repetición, siempre está abierta a producir singularidades a través del movimiento y del ritmo del cuerpo, a través de su acción se sumerge en los límites del lenguaje y en todo aquello inenunciable que transmuta en cuerpo –el miedo, los sueños, el delirio, la repulsión, el deseo–. En ella, el cuerpo en movimiento se entrega a un juego azaroso con sus intensidades posibles –siempre insinuando lo imposible–, es decir, la danza se ejerce como un juego vertiginoso de los límites: los límites entre el actuar y el pensar, entre el soñar y el estar despierto, entre el brincar o el caminar, entre la separación de un individuo y de otro, entre los códigos cotidianos y los códigos resignificados del cuerpo –puras intensidades del movimiento–. La danza es un vértigo exacto, –dirá Badiou– “porque el infinito aparece tan latente dentro de

³¹Salazar Adolfo. *La danza y el ballet*. Breviarios no. 6/ Fondo de Cultura Económica: México, 1986, p. 15.

³²La repetición, desde la propuesta de Deleuze, no remite a la mismidad, no es copia de un original, tan solo es máscara de otra máscara en un movimiento en el que, al contrario de lo que pensaría Platón, el sujeto no se deja arrastrar fuera de la caverna, sino que, más bien, siempre encuentra otra caverna más allá, otra más profunda en donde ocultarse. En ese momento cada expresión es el simulacro mismo, copia de otra copia que no refiere nunca a un original. La repetición, entonces, siempre será de la diferencia y expresará sus singularidades. Sobre este problema ahondaremos en el capítulo III. Véase p, 52 y 58.

la finitud del cuerpo”³³. Al final lo que está en juego en la experiencia dancística será la correlación entre aparecer y desaparecer, entre acontecer y figuración, entre la vivencia del vértigo y de la exactitud del movimiento del cuerpo. Su expresión revela esa contante tensión en la que se dibuja la experiencia humana siempre ante la posibilidad del *aplazamiento* o de la *entrega a la existencia*, siempre en un titubeo entre la indecisión o la definición del gesto. La danza, entonces, crea las formas inacabadas que emergen de la exactitud más duradera del cuerpo, aquella que pertenece estéticamente al cambio. Por ello –afirma el mismo autor– “me parece que la historia de la danza está determinada por la renovación perpetua de la relación entre vértigo y exactitud”³⁴ que se desata en la incansable tensión entre finitud o infinitud, entre la necesidad del proyecto, de la utilidad o la caída en lo imprevisto y en el desasosiego. Estas paradojas que siempre han inquietando al ser humano y que se manifiestan en sus creaciones estéticas, científicas, religiosas, entre otras, muestran a través de la danza la forma en la que cada cultura en una época determinada ha construido una concepción específica de mirar al movimiento, al cuerpo y a la experiencia humana expuesta ineludiblemente al cambio. En este sentido, es que a través de la experiencia dancística, se afirman las fuerzas creativas del cuerpo y una multiplicidad de sentidos de la historia humana encarnados en su movimiento: sus contradicciones, sus afirmaciones, sus absurdos, sus fracturas y, por ende, también la posibilidad de construir nuevos sentidos de la existencia.

Respecto a esta forma de producir sentidos del mundo a través del propio cuerpo en movimiento, a continuación daremos una breve mirada a la manera en que se ha concebido la danza en Occidente, particularmente, desde los inicios de la danza moderna. Partir de este contexto me permitirá acercarme a la manifestación estética de la danza Butoh y a su forma de pensar y de experimentar la danza.

³³Badiou, Alain. *Op.cit.*

³⁴*Ibid.*

I.I. La danza moderna³⁵

La danza moderna surge a finales del siglo XIX, y se consolida en el siglo XX. Nace como una respuesta al contexto de crisis que enfrentaba la sociedad de aquella época y, principalmente, en contra de la estructura institucional de la danza clásica que se imponía ya desde el siglo XVII. Emerge 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 de la propia experiencia y que, además, no coincidían ya con la realidad social de ese momento en el que el mundo se encontraba sumergido en un contexto de caos e incertidumbre. La primera guerra mundial se avecinaba, y con ella los viejos paradigmas estéticos entraban en crisis. En este contexto, 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 jerarquizada³⁶.

En este momento comienza 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 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, aun en un proceso más lento que en el resto de las artes, y una de las influencias más importantes que

³⁵ 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 cómo surgió la danza Butoh.

³⁶ 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.

tuvo fue la del expresionismo alemán. El expresionismo surge como una respuesta ante la guerra, 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, antes sólidos, se miraron volátiles. Dentro de este ambiente de inseguridad 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, entonces 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”³⁷. 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, su sentir. 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 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

³⁷Ramírez 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.

expresionismo y, por otro, de la recuperación de algunas propuestas teóricas acerca del cuerpo que planteaban otra forma de explorar su expresión y 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 bailar 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 emoción³⁸. Este conocimiento 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 moderna³⁹. 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 energía⁴⁰. 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

³⁸Delsarté 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.

³⁹ 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.

⁴⁰Dalcroze 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.

y en el tiempo⁴¹, 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 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, pudo explorar en la expresión 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, no necesariamente bajo un paso específico o con un objetivo predeterminado o coreográfico, sino a través de sus cualidades e intensidades sin patrones fijos en la experiencia dinámica del cuerpo. 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 libre 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 más importantes bailarinas norteamericanas, 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 danza⁴². A través de un deseo por acercarse a la visión trágica de la vida, Isadora Duncan

⁴¹ 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.

⁴² 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 visión trágica de la vida

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 y expresivos 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 se sentía, de aquello que se quiere 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 Isadora se hallaba también la embriaguez, el dolor y la libertad de la existencia. Apolo y Dionisos jugando en el escenario, solo así, explorando sus sensaciones y sus pensamientos, Isadora fue creando una nueva forma de bailar.

Y ya antes Nietzsche, en *Así habló Zaratustra*, había invitado a bailar de otra forma al hombre moderno diciendo:

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!⁴³.

A través de aquella lectura del filósofo alemán, Isadora encontró una imagen de la danza como símbolo del devenir de la vida que se afirma en sus tristezas y en 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, en su obra tardía, nos invita a danzar para aprender a jugar con las creaciones de lo múltiple y reír con la naturaleza ingenua del

(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).

⁴³Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*, *Op.cit.*, p. 414.

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 Isadora 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 danzaba a Dionisos que, en Estados Unidos, emergía una 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 es 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 esencial de la expresión en sus danzas. Fue la primera en bailar sin música o con música que se componía al mismo tiempo en que se iba creando 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, permitiendo explorar las emociones que surgían en cada momento desencadenándose en el juego del movimiento. Su danza siempre se movía en la tensión entre la contracción y la relajación⁴⁴, 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, lo que 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 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 emocionales.

Explorar los límites del movimiento le permitió indagar en la vida intensiva de las emociones y de las sensaciones, expresando no sólo las 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, solitario y profundamente trágico. Su verdadero tema es el alma humana sobrecogida por el miedo, rodeada de elementos que amenazan su sobrevivencia”⁴⁵. 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 propia danza, se revelaba en la pesadez de la respiración, en sus gestos agotados y sumergidos en su propia emoción que rehuía a las sonrisas impostadas. Así, la danza expresiva “atacó a su público con una violencia

⁴⁴ 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”.

⁴⁵ Ramírez, Paloma, *Op.cit.*, p. 37.

emocional desacostumbrada y con temas desconocidos”⁴⁶. La danza se vivió, entonces, como “el sublime arte de la turbación”⁴⁷.

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 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”⁴⁸. Preguntarse por las sensaciones y las afecciones

⁴⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 98.

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 la danza no podía ser detenido a través de técnicas rígidas que determinaban la mesurabilidad y las formas del movimiento. En cambio, se buscó que el movimiento emergiera, en la manera de lo posible, de la forma más libre, entonces, cualquier espacio-tiempo era suficiente para poder moverse y cualquier movimiento podía transformarse en un movimiento expresivo. De esta forma, la danza intentó romper con las fronteras que definían qué era o no un movimiento dancístico, expandiendo los límites de la propia indagación dancística para explorar creativamente la experiencia humana.

Así, 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. En ésta el sentir y la emoción transmutaron en un cuerpo expresivo. La danza de entreguerras y de la posguerra, surgió desde los motivos más incógnitos y oscuros de lo humano. En ella, la creación espontánea, como exclamaba Isadora Duncan, ese impulso dionisiaco de la vida, fue el motor esencial del movimiento. Lo desmesurado se insertó en ella y 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 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 contexto en el que la vida se veía tan frágil y la realidad que les rodeaba se encontraba en ruinas. El expresionismo y el neoexpresionismo emergen como un grito ante la angustia de los límites destructivos de la vida. Y es dentro de esta exclamación de dolor que surge en Japón también una expresión dancística de la posguerra, en la que nos adentraremos en el siguiente capítulo: la danza Butoh.

La danza Butoh

*La razón por la que danzamos es
porque existen muchas cosas
que no entendemos.*

Kazuo Ohno

La danza Butoh surge en el contexto de la 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. Tras ella, nacía 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 y, por otro, el arraigo a la ideología y a la expresión de resistencia ante la influencia occidental, respecto a la cual, y en su lugar, intentaron retomar las raíces de su propia cultura. Fue en esta época de constantes transformaciones, desde la década de los cincuentas y principalmente en la década de los sesentas, que la semilla de un movimiento contra-cultural encontró un campo fértil en la expresión artística de Japón. En éste, el deseo de oponerse a la tendencia de la occidentalización, de recuperar sus prácticas ancestrales y de transgredir los valores tradicionales que regían el buen comportamiento en su propia cultura, fueron el motor de sus nuevas creaciones. En esta forma de concebir el arte, los happenings y el teatro de la situación tomaron auge: actores, músicos y poetas salieron a las calles para irrumpir los espacios y los tiempos de la cotidianidad 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 humana⁴⁹.

Fue en esta época en la que dos bailarines y coreógrafos japoneses crearon una nueva danza: Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata. Ambos formados dentro de la escuela de danza

⁴⁹Tanto 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 –Nourit Sekine. *Butoh. Shade of darknes*. Ed. Shufunutono: Tokio, 1988. (La traducción es mía)]

moderna que había llegado a Japón en el periodo de entreguerras –principalmente con la influencia de la escuela de Mary Wigman y *Der NeueTanz*⁵⁰–. A partir de este legado y dentro del contexto turbulento de la posguerra en Japón, se dieron las bases para transformar la experiencia dancística a través de una nueva propuesta estética a la que llamarían: danza Butoh. Ohno e Hijikata concibieron a través del Butoh lazos comunicantes entre la tradición japonesa del arte escénico –el teatro Kabuki, el teatro Noh y la danza tradicional (*buyo*)– y la manifestación artística de la vanguardia occidental de posguerra – como el dadaísmo, el surrealismo y, especialmente, el expresionismo alemán–. A través de esta propuesta, situaron la danza moderna de Japón en un punto ambiguo entre la tradición y la vanguardia, dentro de un territorio impreciso que unía a Oriente y a Occidente en el que exploraron los límites difusos entre el teatro y la danza para poder entregarse a las posibilidades de apertura y de desbordamiento de su experiencia sumergida en el propio movimiento.

Con su danza, Ohno e Hijikata buscaron transgredir los estereotipos de la tradición escénica⁵¹ 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 antiguas⁵² y, por otro, sobre la técnica que potencializaría su

⁵⁰ Esta forma crítica de concebir el arte se desarrolló un poco antes de la guerra y después de ella a través de profesores particulares como Takaya Euguchi, quien fue a Alemania a aprender la nueva danza con Mary Wigman y regresó 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.

⁵¹ Sus danzas exploraron cualquier espacio que les permitiera expresar algo que sentían: un escenario, la calle, un campo de cultivo, las orillas de un lago. Es decir, su acción dancística no estaba determinada por algún tiempo o espacio específico.

⁵² Una de las influencias más importantes en su danza fue el teatro Noh y el teatro Kabuki. En sus orígenes, en las artes escénicas japonesas, la danza no estaba separada del teatro. La danza y el teatro eran indiscernibles una de la otra y en el pensamiento que subyacía a sus creaciones 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 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

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”⁵³. Una estética que tiene sus raíces en la ejecución efímera de la propia danza.

Fue Tatsumi Hijikata quien comenzó con la exploración de nuevas formas de danzar, observó en la danza una posibilidad de romper la coraza que forman los hábitos cotidianos. La danza, desde su mirada, no expresaba una composición lineal, ni un ordenamiento sintáctico del cuerpo. Al contrario, se presentaba como “la exploración de lo ejemplarmente profundo de nuestro cuerpo por sí mismo; no como un deseo por pronunciar un discurso, pero sí como una búsqueda de sentido”⁵⁴. Un sentido de aquello insondable y superficial que nos constituye y que no puede mostrarse a través de las palabras. La danza, entonces, no aparecía como una búsqueda por hablar a través del cuerpo, sino como un esfuerzo por dejar que el cuerpo se expresara por sí mismo. Y esta voz que emergía de él no podía ser sino de aquello encarnado e insospechado que guiaba el movimiento, aquello tal vez incomprensible que parecía permanecer escondido, pero que definía una parte esencial de la experiencia humana: lo inconsciente, lo manifiesto en los sueños, en las fantasías, en los delirios que motivaban cada movimiento y que reflejaban el dolor, la felicidad, el placer, la angustia, las cicatrices impresas en la piel, un recuerdo del pasado o el presente fértil y desesperado. El Butoh, tras esta búsqueda de lo más volátil, de aquello inaprensible que nos constituye, surge, entonces, con una cualidad primordial: lo sombrío. Su danza es generada en los estratos más bajos de la experiencia humana, en las áreas opacas de la historia personal.

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 *Buyoh*, para distinguirla tanto de la danza occidental como de la danza tradicional japonesa. En Japón, *Buyo* es la palabra

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.

⁵³ Collini, Sartor Gustavo. *Kazuo Ohno. El último emperador de la danza*: Ed. Vinciguerra, Buenos Aires, 1995, p. 35.

⁵⁴ Masson, Jean –Nourit Sekine. *Op. cit.*, p. 64.

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 nunca dejaré la tierra; es en la tierra que yo danzo”⁵⁵. 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 ver⁵⁶, 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”⁵⁷. 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 señalaba que “a través de la danza

⁵⁵ Sin autor. *Butoh. Dance of the dark soul*. Photographs by Ethan Hoffman: Apertur foundation. New York. 1987, p. 8 (La traducción es mía).

⁵⁶ 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.

⁵⁷ Nakajima, Natsue. *Ankoku Butoh*. Conferencia en la universidad Fu Jen: “La espiritualidad femenina en el teatro, la ópera y la danza”. 1997

nosotros debíamos pintar la postura humana en crisis, exactamente como es”⁵⁸. 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 danzar, dice Hijikata, “no es algo que se pueda adquirir con entrenamiento, es algo que el cuerpo se enseña a sí mismo”⁵⁹. Escucharlo, sentirlo, aprender de él, se convierte en el motor del Butoh, como expresa Kazuo Ohno: “¿Puede haber una respuesta más bella que el danzar por la ansiedad causada por escuchar al cuerpo?”⁶⁰. 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 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

⁵⁸ 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.

⁵⁹ Sin autor. *Butoh. Dance of the dark soul*. Photographs by Ethan Hoffman: Apertur foundation. New York. 1987, p. 126.

⁶⁰ Masson, Jean –Nourit Sekine. *Op. cit.*, p13. Al escuchar al 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.

puede ver⁶¹. 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 perversiones⁶², 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 bien establecida; tan sólo en un juego sutil que intenta afirmar la vida y su movimiento.

⁶¹Es 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 en la que se presenta la existencia humana, en ella está la espiritualidad y la razón: alma-cuerpo, de forma indiscernible se expresan al unísono en la misma carne.

⁶²El trabajo de Hijikata fue esencialmente inspirado en las obras de escritores como: Mishima, Lautremont, Sade y Genet. En su propuesta dancística prueba el mundo del erotismo y de la violencia. Shaples opina que en esta exploración 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.)

En la danza –decía 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”⁶³. Y este movimiento no pretende contener algún simbolismo o representación, sino tan sólo la expresión de la sensación y de la afección que se presenta a cada momento en el bailarín. La danza comienza con los gestos cotidianos, dice Ohno, “con ese descubrir el dolor o la felicidad que es imposible expresar con palabras”⁶⁴, pero que, sin embargo, en el propio movimiento del cuerpo pueden ser liberados para entonces dar cabida a la poesía latente en el cuerpo. En esta acción expresiva, el cuerpo es tomado por la danza, tomado justo como se lo encuentra, en su imperfección, en su multiplicidad de formas y de sombras: con la piel dibujada por la edad, como la de Kazuo Ohno danzando ya a los 80 años⁶⁵, con su mirada fija lanzándose hacia las paredes o hacia el piso, con la piel pegada a los huesos, dañada 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 persona muerta, arraigándose a una sola cosa: a la tierra. Él, allí acostado, tumbado a ras del suelo. De pronto, camina nuevamente, lentamente, moviéndose hacia adelante, deslizando los pies sin levantarlos de la superficie del suelo, suavemente, casi flotando. Y dentro de tantas emociones, en este cuerpo tomado por la danza, en un instante –dice 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”⁶⁶. 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

⁶³ Masson, Jean –Nourit Sekine. *Op.cit.*, p. 123.

⁶⁴ *Ibid.*, p.176.

⁶⁵ Kazuo Ohno comenzó seriamente su carrera como bailarín a su regreso de la guerra, el ya estaba por cumplir sesenta años. 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.

⁶⁶ *Butoh. Dance of the dark soul*. Photographs by Ethan Hoffman: Apertur foundation. New York. 1987, p. 119 (La traducción es mía).

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 existencia.

Para poder comprender un poco más esta manera de vivir y de concebir la danza dentro de este contexto, a continuación realizaré una breve reflexión en torno al tema de la finitud y de su importancia en la construcción estética del Butoh.

II.I. Una visión trágica de la danza

*Sólo como fenómeno estético aparecen
justificados la existencia y el mundo*
Friedrich Nietzsche

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 Japón⁶⁷, 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:

⁶⁷ Hijikata describe cómo presenció cuando sus hermanos partieron a la guerra (él era el menor de sus dos hermanos) y posteriormente cuando ambos 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 un traslado en un barco de Nueva Guinea a África, en el transcurso del viaje iban tirando los cuerpos sobre el mar, uno tras otro, él decía: el mar era un cementerio.

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 cuclillas. Esa roca gigante golpeó la tierra, golpeaba incesantemente, golpeaba el mismo Cosmos, al mismo Universo, me golpeaba a mí⁶⁸.

Vivir ese momento, el universo entero cayendo, entrando en ese territorio de lo recóndito e impronunciable que es la muerte, muerte de todo lo conocido anteriormente, muerte de los tiempos y de los espacios que en algún momento existieron, muerte del vínculo que les unía a la vida. Entonces, a partir de esto, ¿cómo enfrentar la experiencia de la guerra, cómo afrontar la experiencia de la muerte, de la oscuridad, del caos?, ¿cómo creer aún 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, lo único que quedaba era crear, danzar. Por ello, Kazuo Ohno dice al recordar la guerra: “Por lo que viví en la guerra yo danzo”⁶⁹.

Con la danza, Ohno y Tatsumi quisieron dar sentido a aquel lugar insondable 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 cotidianidad. Y a partir de esto, resignificar 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 alegría y en su arrobamiento.

⁶⁸Collini, Sartor Gustavo. *Op. Cit.*, p 73.

⁶⁹Ohno, 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).

Crear, desde este contexto sería –cómo Nietzsche afirma– “la gran redención del sufrimiento, y el alivio de la vida”⁷⁰. 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; dentro del contexto en el que emerge, no habría otra forma de crear más que internándose en una realidad aún más honda, en aquella en donde placer y dolor, de forma indiscernible, danzaban la condición trágica de la vida. En ella, el placer –recordando la propuesta trágica de Nietzsche–

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-⁷¹

Todo placer quiere de aquella parte de la vida aún no vista, quiere de su parte más sombría –aquella 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 ser⁷².

En este eterno movimiento no hay culpa ni redención, sino la simple afirmación de la vida contenida en la muerte y de la muerte contenida en la vida. Como advierte Kazuo Ohno en una entrevista que realiza 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 caos⁷³, radica en el movimiento que forma y regenera la repetición única e infinita de la vida”⁷⁴. Danzarla, en su multiplicidad y en su constante variación, es sumergirse en la inconmensurabilidad del ritmo y en las intensidades de su movimiento,

⁷⁰ Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Cátedra. Letras Universales: Madrid, 2010, p. 229.

⁷¹ *Ibid.*, p. 507.

⁷² *Ibid.*, pp. 385-386.

*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.

⁷³ En esta parte de la entrevista, Collini equipara a la improvisación con el caos, analogía que para Ohno resulta reduccionista, por ello, desea profundizar en la explicación respecto a la relación de la improvisación con el devenir constante de la vida. A lo largo del siguiente capítulo se ahondará en este tema.

⁷⁴ Sartor Gustavo. *Op.cit.*, p. 148.

pues no hay unidad medible para las afecciones sentidas en el constante devenir que caracteriza a la vida; la cual, en su incesante transformación, persiste, regresa a sí misma una y otra vez, abriendo paso siempre a un nuevo nacimiento, es decir, en su repetición ella vuelve, 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 vez*⁷⁵.

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 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”⁷⁶. 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

⁷⁵*Ibid.*, p. 23.

⁷⁶*Ibid.*, p. 68.

lugar a nuevos seres”⁷⁷. Así, la muerte engendra vida y la vida cede el paso a la muerte para alimentar las fuerzas de todo nuevo comienzo. La muerte, en este sentido, no es un desaparecer, sino un poner en movimiento, es sumergirse en el origen que incansablemente produce vida. 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 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”⁷⁸. 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-

⁷⁷Bataille, 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 without and within*. Wesleyan University. Translated by John Barret. Canadá, 2004, p. 255.) y el ser humano sólo puede vivir con plenitud gracias a ellos.

⁷⁸Ohno Yoshito y Kasuo Ohno. *Op. Cit.*, p. 32.

La Vía láctea.⁷⁹

Todas las posibilidades creativas creciendo en la palma de la mano: lo monstruoso, la belleza, lo grotesco del universo, toda la vida en ella cambiando a pesar de 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 y en su movimiento. 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”⁸⁰; 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 arraiga a sí misma, transformándose, moviéndose, e impulsando cada movimiento de la danza que, incluso, en sus momentos más frágiles, continúa moviéndose, tal vez, con mucho más fuerza. Por ello, Kazuo Ohno escribe: “cuando mi ánimo decae lo soporto, me alienta la belleza extrema de la flor marchita”⁸¹, 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 transformación: una nueva vida.

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 desconocido, es el momento creativo que emerge ante la alteridad más extrema, la de la finitud. Crear ante esta nueva experiencia sería bailar 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 bailar –diría Suely Rolnik–, un *cuerpo vibrátil* que trae la presencia viva de lo que se está experimentando con la

⁷⁹ *Ibid*, p. 32.

⁸⁰ Collini, Sartor Gustavo. *Op. Cit.*, p. 113.

⁸¹ *Ibid*., p. 85.

potencialidad de crear sus propias resonancias en el mundo. En esta danza, el cuerpo como *materia-fuerza*, se abre a la posibilidad de ser afectado por su entorno y de exponerse ante lo desconocido para entonces transformarse y crear. Este cuerpo entregado a la experiencia es del que emerge la experiencia estética en el Butoh, en ella, se muestra la vida y la muerte en sus múltiples intensidades, tanto en lo bello 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 Ohno⁸², 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, nunca con patrones coreográficos a no ser las propias pautas de su sentir tras el constante movimiento. 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 grito a un movimiento intempestivo sobre el suelo; y al no poder estructurar la expresión dentro del sentido cotidiano, esta experiencia podría hacerle entrar en un camino de angustia y de incertidumbre. El Butoh perseguía, entonces, una situación extrema en donde el bailarín se viera forzado a verse

⁸²Me parece importante, para poder comprender un poco más acerca de su danza, ejemplificar a grandes rasgos una de las obras de Kazuo Ohno. En un video de una de sus clases en su estudio en Japón, 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.)

cara a cara consigo mismo, sin un patrón de movimiento que pudiera contenerle y, de esta forma, ante lo desconocido, podía sobrevenir todo aquello de él mismo que pensaba tan oculto, pero de lo que no podía alejarse. Ir al límite, intentar traspasar la finitud en ese cuerpo, desbordando sus afecciones más recónditas, implicaba danzar 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, por ello, escribe Kazuo:

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, resucita⁸³.

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 se 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 necesitas⁸⁴.

Así, sin una imagen predeterminada, sin una imagen ensayada 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 en el fondo 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 expresión 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 –escrive 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

⁸³Collini, Sartor Gustavo. *Op.cit.*, p. 147.

⁸⁴Ohno Yoshito y Kazuo Ohno. *Op. Cit.*, p. 221.

nueva configuración de la existencia”⁸⁵. Y esta manifestación estética emerge como una fuerza de invención que puede montarse en el vaivén de las continuas transformaciones de la muerte-vida, ella puede componer y descomponer mundos. En este momento, el arte, como esa manifestación creativa, puede ser la justificación de la existencia misma.

Ahora bien, si miramos al arte –como pensaba Nietzsche– como una creación de la voluntad corporalizada que pone el acento en aquella parte impronunciada de la existencia humana, esta voluntad se presentará como un instinto, como un impulso que aún no responde al nombre pero que, con cada roce, motivará todo el movimiento creativo. Ese algo que motiva la creación y que interviene en nuestra relación con el mundo –desde la perspectiva de Suely Rolnik– va más allá de la percepción y de los sentimientos, pues emerge como una cosa que ha perdido su lugar dentro de la estructura del sentido habitual; es, en cambio, una sensación⁸⁶ que busca ser colocada en algún nuevo lugar y esta colocación no dependerá de una explicación o de una interpretación, sino más bien de su visibilización o de su desciframiento, principalmente, a través del arte. En este sentido, el arte no puede estar separado de la experiencia estética y ésta se presenta como un acto de problematización y producción de sentido a través de una práctica de inferencia directa en el mundo. El arte es, desde la mirada de Rolnik, una experimentación que participa de la transformación del mundo, una práctica en la que la subjetividad se encuentra inmersa en el proceso de creación y transformación de la existencia. En ésta, la vida se presenta 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, lo que [...] da sentido al hecho de vivir y promueve el sentimiento de que la vida vale la pena ser vivida⁸⁷.

⁸⁵Rolnik, Suely. *Rolnik y las claves del presente. La dictadura del paraíso*.

http://www.slowmind.net/slowmind_net/rolnike.pdf

⁸⁶ Una sensación, dice Rolnik “se produce en una dimensión distinta de la subjetividad y bastante desactivada en nuestra sociedad. Es algo que captamos más allá de nuestra percepción, pues ésta sólo alcanza lo visible; y es algo que, cuando lo captamos, nos afecta más allá de los sentimientos, que solamente dicen respecto de nuestro yo (lo que denomino sensación es precisamente esto que se configura más allá de la percepción y del sentimiento en nuestra relación con el mundo) (Suely, Rolnik, *¿el arte cura?* http://www.macba.es/uploads/20060531/QP_02_Rolnik.pdf)

⁸⁷Rolnik, Suely. *¿El arte cura?. Op. cit.*

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 de creación 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. La creación artística permite, entonces, afirmar nuevas sensaciones, afirmar lo que ya está en el cuerpo a pesar de que no coincida con las referencias pre-existentes, y afirmar, con ello, aquello que está emergiendo. Posibilita revelar la fragilidad del sentido antes normado y confirmar la ruptura latente de sus conceptos. Es el *Butoh del marchitarse*, la afirmación del decaimiento, de las grietas y de las fracturas del mundo del sentido y la emergencia apenas visible, apenas imaginable de lo nuevo. Es justo ese momento de la emergencia de lo nuevo en el que, tras enfrentar la finitud de lo hasta entonces conocido, en su derroche jamás visto, en ese punto en donde sólo queda una ansiedad sin límites, que la vida se afirma en la creación artística. Pues, desde la mirada de Nietzsche, el arte es lo único que puede salvar de esa angustia, y que 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 del cuerpo, límites de los valores anteriores–; es cuando emerge el conocimiento trágico: el del arte como creación y afirmación de la propia existencia aún ante su propia finitud. Pues no hay modo de acallar lo desconocido, su silencio existe como presencia viva y real en los sujetos; allí en donde lo feo, 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 risa. 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.

La improvisación

“siempre trato de realizar el nacimiento

de una nueva vida antes de aprender

un nuevo movimiento”

Kazuo Ohno

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 con el devenir insospechado de sus movimientos, como explica Kazuo Ohno: “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”⁸⁸. 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. En esta búsqueda, el Butoh explora el espacio-tiempo de la improvisación dancística.

Para poder reflexionar en torno a la noción de la improvisación, específicamente en la danza Butoh, antes haremos una breve reflexión en torno a la noción de coreografía, para ello, retomaré algunos conceptos que propone Deleuze principalmente en torno al ritmo, ya que éstos nos permitirán acercarnos al problema de la inconmensurabilidad del movimiento.

Podemos pensar una estructura coreográfica como una respuesta, casi como un juego defensivo ante el caos del movimiento. Y nos referimos al caos –tal como propuso Deleuze– más que como a un desorden, como a un *virtual* “que contiene todas las partículas posibles y que extrae todas las formas posibles que surgen para desvanecerse en el acto, sin consistencia, ni referencia, sin consecuencia”⁸⁹. El caos es esa velocidad infinita de nacimiento y de desvanecimiento, ante la cual, tan sólo permanece el desasosiego de lo incontrolable y de lo efímero de la propia existencia. Para poder resistir a él, pero aún con él, surge necesariamente un ritmo, un ritmo aunque sea susurrante; pues del caos –dice el

⁸⁸Collini, Sartor Gustavo. *Kazuo Ohno. El último emperador de la danza*: Ed. Vinciguerra, Buenos Aires, 1995, p. 85.

⁸⁹Deleuze, Gilles y Félix Guatari. *¿Qué es la Filosofía?* Anagrama: Barcelona, 2005, p. 117.

mismo autor– “nacén los *Medios* y los *Ritmos* [...] El caos es inseparable de componentes direccionales, que son sus propios éxtasis”⁹⁰. Estos elementos o medios que emergen del caos se constituyen a partir de la repetición de las singularidades del movimiento, esto es, gracias a la reiteración del movimiento amorfo e incesante de la propia existencia 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 con el que continúan jugando, señalándolo, huyendo de él, tocándolo. Dentro de este juego, el ritmo emerge –explica Deleuze– “desde el momento en que hay paso transcodificado de un medio a otro, comunicación de medios, coordinación de espacios-medios heterogéneos”⁹¹. 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”⁹². 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 esa inconmensurabilidad actúa en una duración aún más grande, se forma justo dentro de ese paisaje difuso plasmado en el constante devenir. La duración de la que emerge se dibuja como esa variación continua de la existencia, como su persistencia indefinida. En ella se expresa el movimiento como una multiplicidad de intensidades o singularidades siempre en constante cambio. Es decir, con la duración se dibuja el mundo en una “universal variación, en una universal ondulación [...] [en donde] no hay ejes ni centro, derecha ni izquierda, alto ni bajo”⁹³. Y son los ritmos los que van creando las distinciones dentro de esa continuidad indefinida, construyendo valores tónicos o acentos que intervienen “creando

⁹⁰Deleuze, Gilles y Felix Guatari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos: España, 2002, p. 319.

⁹¹*Ibid.*, p. 340.

⁹²*Ibid.*, p. 320.

⁹³Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós: Buenos Aires, 1983, p. 90.

desigualdades [...] en duraciones o espacios métricamente iguales”⁹⁴. Esto no quiere decir que el ritmo reproduzca intervalos iguales, al contrario –como explica Deleuze– la repetición que lo conforma se mueve tan sólo debido a la reiteración de singulares intensivos, se constituye debido a la re-creación de puntos de distinción o de instantes privilegiados que señalan una polirritmia, y que van creando diferencias en el tiempo; un tiempo que, como afirma Foucault⁹⁵, 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. El ritmo, en este sentido, se muestra como aquello que nace de los acentos y de los tonos contruidos por las diferencias en la inmensa duración. A través de la diferencia, un medio pasa reiteradamente a otro medio transformándose y danzando una y otra vez una nueva repetición.

Ahora bien, la repetición puede ser vista de dos formas, una, como la del movimiento incalculable de las singularidades, aquel ritmo desigual de intensidades. Y otra, como la repetición estática del mismo movimiento, es decir, como una repetición medida en un espacio-tiempo homogéneo, construida a través de la recurrencia regular de elementos idénticos –la repetición de lo mismo–. En la construcción coreográfica de la danza (principalmente dentro de su concepción clásica) se utiliza, en gran medida, esta segunda forma de concebir el ritmo y el movimiento. En ella, se codifican los ritmos y se apuesta por un encuadre de los desplazamientos y de las secuencias del movimiento –distribuciones medibles en el tiempo y en el espacio–, en las que, al parecer, es posible seleccionar cada una de sus partes, cada postura, cada plano, cada cambio del ritmo, un ritmo siempre acompañado (un, dos, tres; un, dos, tres; un, dos, tres) y a través de su nueva composición ordenada, se intenta concebir a la danza como un conjunto “cerrado”, o como un sistema organizado. En este último, se determinan los pasos regulados del movimiento que guiarán

⁹⁴Deleuze, Gilles en Foucault, Michel/Gilles Deleuze. *Theatrum Philosophicum*. Anagrama: París, 1970, p. 91.

⁹⁵Foucault Michel/Gilles Deleuze. *Op. cit.*

el tránsito de una forma a otra, se organizan las poses y los instantes privilegiados hasta construir un esquema de las figuras y de los desplazamientos. Es decir, en la composición coreográfica se intenta encuadrar en un esquema las múltiples intensidades del ritmo y de la duración experimentada por el cuerpo. En la coreografía, el movimiento es concebido como traslación de las poses y de las figuras, a través de las cuales el caos y la duración han devenido ritmo estructurado, en ellas, las medidas han tomado el mando.

Estos movimientos y ritmos, ahora medidos, implican en el fondo una inquietud por capturar en la duración ciertas cualidades que se piensan invariables, con las cuales se intenta formar un estado estable y estructurado del movimiento que puede ser segmentado en partes iguales. Tener el movimiento seleccionado, clasificado o segmentado, es una acción que responde a la necesidad humana de construir elementos inteligibles –formas y figuras en tiempos medibles–. Responde a ese deseo de comprender el movimiento, asirlo y analizarlo, y este acto –explica Henri Bergson–, “siempre opera sobre lo inmóvil, la hipótesis de un tiempo homogéneo, medible está destinada simplemente a facilitar la comparación entre las diversas duraciones concretas, a permitirnos encontrar simultaneidades y medir una fluencia de duración respecto a otra”⁹⁶. Esto nos facilita la comprensión de nuestra acción en el tiempo y en el espacio, es decir, nos permite construir un orden. No obstante, advierte Deleuze,

Una repetición material y pura (como repetición de lo mismo) no aparece más que en el sentido en que otra repetición se disfraza en ella, constituyéndola y constituyéndose ella misma mediante el disfraz [...] [Aun] en la naturaleza, las rotaciones isocrónicas no son más que la apariencia de un movimiento más profundo⁹⁷

Este movimiento será el de la repetición vibrátil que se dibuja con el ritmo incalculable de las singularidades. Esta agitación permanece a pesar del movimiento medido, subsiste incluso ante la traslación y repartición del tiempo en posiciones secuenciales o en ubicaciones ordenadas de acontecimientos, y continúa como un disfraz entre otros de la propia repetición. Pues este movimiento, dice Bergson, es, ante todo, “la vibración, la irradiación [...] las cualidades mismas son puras vibraciones que cambian al

⁹⁶Bergson, Henri. *Introducción a la metafísica. La risa*. Porrúa: México, 2009, p. 22.

⁹⁷Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires-Madr: Amorrortu ed., 2009, p. 50.

mismo tiempo que se mueven los pretendidos elementos”⁹⁸, es decir, permanecen en esa incansable y vital transformación que es la duración, en ese movimiento que siempre hace surgir algo nuevo. Cada elemento, cada figura o movimiento aparece, entonces, como un constante devenir en el que todo componente que se repite periódicamente en un bloque de espacio-tiempo determinado, se mostrará siempre como una cualidad intensiva abierta a otras cualidades, siempre en constante movimiento y transformación en y con otros medios a través del ritmo. En este sentido, podemos concebir a la medición rítmica tan sólo como un valor tónico o intensivo, en ella “el compás no es más que el envoltorio de un ritmo, y de una relación de ritmos”⁹⁹. Y los ritmos –como hemos visto– emergen del caos y juegan con él, titubean con su regreso alimentándose de aquel movimiento indivisible, de aquellas singularidades vibrátiles disueltas en la duración. Como explica Bergson, el ritmo se crea sobre ese devenir insistente “que la percepción desilusionada bautiza como desorden o nada, porque ésta está impedida de registrar allí lo desconocido de una creación incesante”¹⁰⁰. Tal como lo hace el proceso de significación que, ante esta innovación incansable, se consolida a partir de la detención del movimiento, y con la medición del tiempo y del espacio, pretende asir y solidificar la experiencia vivida; es como si se buscara –escribe el mismo autor– “la significación del poema en las formas de las letras que lo componen”¹⁰¹, cuando su sentido se da ya en la composición rítmica de su travesía, es decir, nace del propio trayecto de su duración.

La danza, como el poema, traza un plano en el caos¹⁰². Se crea en esas detenciones del movimiento y en sus roces e inmersiones continuas en la duración. La danza como plano, detiene lo que fluye, lo cristaliza en ritmos y movimientos normados, por un lado y, por

⁹⁸ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Op.cit., pp. 22-23.

⁹⁹ Foucault, Michel/Deleuze, Gilles. *Op.cit.*, p. 92.

¹⁰⁰ Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*: Cactus. Buenos Aires. 2006, p. 25

¹⁰¹ Bergson, Henri. *Introducción a la metafísica. La risa*. Op.cit, p. 23.

¹⁰² Para Deleuze, el plano es un corte móvil de la duración, esto es, es un sistema cerrado que a su vez no puede romper su vínculo con el cambio constante del todo. El plano es una imagen abierta que tiene, por un lado, la relación entre sus partes internas y, por otro, la afección constante de la duración. En este sentido, el plano no es otra cosa que el movimiento considerado en su doble aspecto: “traslación de las partes de un conjunto que se extiende en el espacio, cambio de un todo que se transforma en la duración” (Deleuze, Gilles. *Imagen-movimiento*. Op. cit.p. 38). El plano es la *imagen-movimiento*. No la síntesis inteligible del movimiento, sino un análisis sensible del mismo, siempre una figura haciéndose y deshaciéndose.

otro, conecta cada movimiento con la duración continua del tiempo, muestra el tiempo vivido atravesando cada uno de los cuerpos danzando. Y un tipo de plano puede ser el coreográfico, éste en algunas épocas fue construido como una estructura limitante del ritmo y del movimiento tendiente a lo cerrado (como el ballet), y en otras, como en el caso del expresionismo alemán, se concibió como un medio cada vez más abierto, incluso, casi desorganizado. La coreografía en esta última época, se fue creando ya no como una estructura rígida, sino como un conjunto de puntos de orientación que conducían una experimentación del cuerpo y que, en cualquier momento, podía desbordar su capacidad de previsión. A partir de esto, la danza fue abandonando las figuras y las poses, y fue tomando la transformación del movimiento en cualquier instante de su trayecto, la danza, entonces, fue explorando el devenir del movimiento y fue sumergiéndose en la improvisación.

Esta forma de explorar la danza, sin patrones ni estructuras bien definidas, se volvió una investigación constante acerca de cómo los sujetos podían indagar, más allá de figuras y formas del movimiento, sus propios ritmos y su propia expresión corporal. En esta búsqueda, la danza se centró en vivir la experiencia del movimiento sin importar lo que advendría después de ello, es decir, deseó existir en su trayecto antes que buscar una meta final del movimiento –a no ser la de la transformación y el despliegue de las infinitas potencias del cuerpo–. En este sentido, la danza ya no se enfocó en el principio o en el final del movimiento, sino en el medio, en esa situación tan inconfortable de lo aún no definido pero siempre abierto para poder crear. En ese momento, el despliegue de la danza se conformó –escribe Deleuze– de “acciones capaces de responder a accidentes del medio”¹⁰³, en las que era posible sentir lo que adviene a cada momento, y dejarse llevar por la sensación y la afección de cada paso que se da. A partir de esto, la representación organizada del cuerpo y los sistemas predeterminados del espacio-tiempo pasaron a un segundo plano, la representación fue sustituida por el impulso intempestivo del propio movimiento –tal como advirtió Worringer, quien definió el término de expresionismo justo “por la oposición del impulso vital a la representación orgánica”¹⁰⁴–. Ni imitaciones ni representaciones, tan sólo aquella convulsión desordenada que es propia del impulso vital

¹⁰³Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Op.cit., p. 20.

¹⁰⁴*Ibid.*, p. 80.

que atraviesa todo devenir del cuerpo, pura irregularidad intensiva de la experiencia corporal.

La improvisación, entonces, puso de manifiesto un rumbo siempre heterogéneo de ritmos y de movimientos. En ella, la ejecución dancística podía mostrarse como pura cinética del cuerpo, como una multiplicidad de fuerzas que dibujan una trayectoria aún no definida, siempre haciéndose y deshaciéndose en el transcurso de una línea –en palabras de Deleuze– “perpetuamente quebrada, en donde cada cambio de dirección señala, a la vez, la fuerza de un obstáculo y el poder de una nueva impulsión, en síntesis, la subordinación de lo extensivo a la intensidad”¹⁰⁵. Danzar las vibraciones intensivas del tiempo, cada afección sentida, cambiando de rumbos y de acentos, tal cual se muestra en el propio transcurrir de la vida, fue lo que exploró la improvisación dancística. En ella, la acción se convirtió en una posibilidad de moldearse sobre el tiempo y de adoptar la impresión de su duración; es decir, en su ejecución, la experiencia dancística desbordó sus propias causas, se instaló en el trayecto de su acción sin una finalidad bien definida, se consolidó así, como un acontecimiento en donde el devenir no deja de alcanzar y a la vez de preceder a cada movimiento. En este sentido, la improvisación trazó un plano, pero tan sólo para referirse a la duración, y desde allí jugó con un infinito mar de variaciones –ritmadas o caóticas–, en las que en la imprevisión de cada mínimo gesto o en perturbadoras explosiones del movimiento, había ya una danza.

En su acción, esto es, en ese trabajo del movimiento que escapa a un control absoluto y en el que el cuerpo puede afirmarse a *sí mismo* como *otro* –tal como vimos en el primer capítulo¹⁰⁶–, la danza pudo encontrar un universo de múltiples positivities. Su acción posibilitó recorrer la historia de los sujetos que la experimentaban e hizo *aparecer* algo nuevo, una nueva forma de sentir el cuerpo, una nueva forma de sentir el tiempo. Y esto fue posible debido a que la acción que instauro la danza siempre tiene un doble movimiento – como afirma Ana María Martínez de la Escalera¹⁰⁷– aquel de singularización y de

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ Véase las páginas 16 y 17.

¹⁰⁷ Martínez de la Escalera, Ana María. *Más allá de la gramática del texto*. Revista Fractal: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AnaMariadelEscalera.html>

generalización, de apropiación y de expropiación; un movimiento inmerso en el hábito y en aquello que pueda desbordarlo.

Ahora bien, para poder comprender este doble movimiento de la danza, a continuación realizaré una breve reflexión acerca de la acción como hábito, como aquella manifestación que revela la generalidad del movimiento y que, a su vez, despierta sus singularidades siempre en continuo cambio.

Podemos observar al hábito como aquel movimiento que se configura para poder reconocer un objeto, en él, la motilidad del cuerpo responde a una organización en pro de alguna utilidad, es decir, la sistematización del movimiento corporal se construye respecto a un ordenamiento que le permita adaptarse y servirse del mundo que le rodea. Y este reconocimiento del mundo que se da a partir del hábito, y que posee su raíz en la organización del movimiento, se da de manera irreflexiva –tal como explica Bergson– “cotidianamente actuamos nuestro reconocimiento antes de pensarlo”¹⁰⁸. Desde esta perspectiva, podríamos decir que la repetición de una acción se utiliza para poder crear un hábito cinético, emerge como una gramática motriz que permita proporcionar una vida “útil”. En ella, el hábito determina actitudes que suceden automáticamente a nuestra percepción de las cosas, construye rostros que esquematizan los gestos y los rasgos del movimiento. Y, como afirma Deleuze, “el rostro es una política”¹⁰⁹, es decir, es claro que existe una ley que rige la forma del ritmo y de los movimientos del cuerpo. No obstante, dentro de esta gramática, existe aún un breve espacio en la percepción en la que no están completamente organizados los movimientos que le acompañan, un balbuceo del lenguaje o del sentido –diría Bataille– en el que los movimientos concomitantes pueden, incluso, volver inútil la enunciación o la percepción, este breve espacio en el que el cuerpo ha cedido paso al movimiento absurdo, en el que se ha expuesto a un breve escape de la organización soberana del rostro y del lenguaje, puede ser tomado por un pasmo o por un impulso creativo. En este espacio-tiempo, queda lugar para la transformación y para la innovación y en él puede instalarse la improvisación. La espontaneidad del movimiento emerge del intervalo que se crea entre la política del rostro y lo impredecible de la afección

¹⁰⁸Bergson, Henri. *Materia y memoria. Op. cit.*, p. 107.

¹⁰⁹Deleuze, Gilles y Félix Guatari. *Mil mesetas. Op.cit.*, p. 186.

y de la sensación. Ese destello de transgresión se abre paso como un momento del movimiento, un tic –escribirá Deleuze– en el que un rasgo, apenas un gesto estalla intermitentemente como un lapsus, como el error, como lo incontrolado del movimiento, aquello que por instantes queda fuera del ejercicio del pensamiento y deja un espacio-tiempo para la sorpresa o para lo inútil.

Estas fracturas del hábito son tomadas por la danza como base para la emergencia del movimiento improvisado. Y esta forma de crear implica afirmar, aún a pesar de las regularidades, la capacidad creativa del mundo, danzar sus múltiples posibilidades de transgresión y de transformación; y esto sucede a pesar de las normas que rigen la acción cotidiana, pues incluso bajo el trabajo general de las leyes siempre subsiste el juego de las singularidades. 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”¹¹⁰, 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 para 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 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 artista.¹¹¹

Esa realidad estética es la de la creación y la de producción 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, 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

¹¹⁰ *Ibid*, p. 25.

¹¹¹ *Ibid*, p. 23.

perspectivas que deforman primordialmente la identidad y que la subsume en la diferencia; ya que cada uno “no es más que una diferencia entre diferencias”¹¹². Pues la diferencia – como vimos anteriormente– se afirma como aquella singularidad irremplazable, como aquello único productor de algo nuevo en el devenir constante del movimiento y repetir es, en palabras de Deleuze, “comportarse, pero con respecto a algo único o singular, que no tiene semejante o equivalente [...] no es agregar una segunda y tercera vez a la primera, sino elevar la primera vez a la enésima potencia”¹¹³. Por ende, la repetición rítmica que constituye a la danza, en su movimiento incesante, en su reiteración que lleva al cuerpo a su propio límite, en donde el equilibrio y el caos se confunden, 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 donde las últimas no niegan a las anteriores, las afirman y se afirman a sí mismas. En este movimiento, el ritmo refiere a lo desigual, a lo incommensurable de la propia existencia, y en cada paso afirma su diferencia; como diría Nietzsche, lo que quiere una voluntad es afirmar su diferencia, tomarla, danzarla con toda la ligereza. Desde esta perspectiva, el devenir de la propia danza afirma lo múltiple y la contingencia, confirma en su incesantemente repetición lo que deviene, esto es, en cada reiteración del movimiento abre sus puertas a un mundo de posibilidades y dibuja, como en una tirada de dados, al azar y a la necesidad deviniendo nuevamente azar.

De esta forma, 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”¹¹⁴, se convierte en uno de los motivos más grandes de la danza. Dejarse envolver por 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, es 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

¹¹² *Ibid.*, p. 101.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 21-22.

¹¹⁴ Bataille, George. *La experiencia interior, seguida de Método de Meditación y de Post-scriptum 1953*. España: Taurus, 1989. p. 155.

las regularidades. Y esto es posible porque cada nuevo nacimiento –tal como propuso Arendt– “siempre aparece en la forma del milagro”¹¹⁵, en oposición a las leyes estadísticas y a su probabilidad, esto es, se da en oposición a la ley que dicta las certezas de lo cotidiano, se da en la entrega a la contingencia propia de la existencia. De esta forma, escribe la autora, “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”¹¹⁶.

Danzar viviendo el impulso hacia lo desconocido, hacia el exceso, es lo que determina que cada acción de nuestra existencia pueda no ser reducida completamente a lo útil del proyecto. Esto es, si la danza construye una forma estructurada del tiempo y del espacio es para propiciar en ella un marco hacia lo posible, no sólo dentro de los patrones del movimiento conocido, sino hacia la emergencia de lo fallido y el impulso de lo desobedecido. Y en esta experiencia, la acción se encontrará expuesta, siempre propensa a su posible desbordamiento. Como afirma el mismo autor: “Más allá de los fines inmediatos, la acción del hombre tiene, de hecho, el cumplimiento inútil e infinito del universo”¹¹⁷.

Esta experiencia desbordante del cuerpo en movimiento que juega con las fracturas del sentido normado es la que, tal vez, pueda crear nuevos sentires y sentidos del mundo. Y es la vivencia que define la exploración de la danza Butoh. Para poder ahondar un poco más en ella, a continuación realizaremos una breve reflexión en torno a la forma en cómo sus creadores conciben la improvisación.

III.I. La improvisación en la danza Butoh¹¹⁸

¹¹⁵ Arendt, Hanna, *Op. cit.*, p. 207.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 207.

¹¹⁷ Bataille, Georges. *La parte maldita, precedida de La noción del gasto. Op. cit.*, p. 57.

¹¹⁸ A continuación intentaré ofrecer una reflexión acerca de la experiencia estética en la danza Butoh, para ello retomaré algunas nociones que proponen Deleuze y Guatari, como *devenir* y *Cuerpo sin Órganos*, ya que

El Butoh –como se mencionó en el segundo capítulo de la tesis– se centra en esta vivencia oscura que invade o desborda al bailarín en la acción, que lo atraviesa en el tránsito propio de su improvisación. En cada momento de su danza, los bailarines se sumergen en lo impredecible del movimiento para crear a través de sus impulsos; es decir, no hay figuras o ritmos determinados que guíen su ejecución, sino, como decían Ohno e Hijikata, antes de imponer una forma a la danza, se tiene que permitir que el movimiento emerja por sí mismo, pues en cada movimiento sorpresivo pueden afirmarse las fuerzas que atraviesan la propia experiencia del cuerpo. Con esta emergencia de lo inesperado a través del movimiento el Butoh buscaba danzar la vida en lo que tiene de fragilidad y de terrible, de absurda o de impredecible; por ello, al bailar no imponían formas, ni ritmos medibles, tan sólo permitían que la danza surgiera a partir del descontrol del movimiento. Respecto a esto, Ohno preguntaba a sus alumnos:

¿Por qué no danzas sin tratar de comprenderlo todo? La audiencia puede ser movida sin tener que entender todo lo que hace tu performance. ¿No es esa la razón verdadera de por qué danzamos- para [llevarnos y llevar] a la audiencia a un nivel visceral?¹¹⁹

Danzar sin entender, tan sólo ser movido, esto es, dejar de controlar el movimiento, llegar a un nivel irracional del mismo, era lo que podía dejar emerger las sensaciones y las afecciones de la experiencia vivida. *Detarame* decía Ohno, para señalar ese movimiento libre de la danza y 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, dejarse tomar por el transcurso de la danza. En este sentido es que ellos decían: “no debemos tratar de controlar, hay que dejar que el alma respire vida en la carne”¹²⁰. 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

éstas nos permitirán comprender la constante transformación en la que se puede sumergir el cuerpo danzando, principalmente, dentro del Butoh.

¹¹⁹ Ohno, Yoshito y Kasuo Ohno. *Kazuo Ohno's world. From whitout and Whitin*. Wesleyan University. Translated by John Barret. Canadá, 2004, p. 198.

¹²⁰ *Ibid*, p. 55.

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 sólo lo que es [...] Una vez que nos sumergimos en estos límites nosotros estamos libres del cómo movernos.¹²¹

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”¹²². 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.

Para poder llegar a ese estado de ambigüedad y de transformación, los creadores buscaron arribar a un *cuerpo extracotidiano*, es decir, buscaban borrar los patrones de movimiento y de expresión habitual para, entonces, poder convertirse en otra cosa¹²³. Hay que borrar la identidad, mencionan los bailarines, para poder hacer que la danza surja de lo incontrolable del movimiento¹²⁴. Esto es, no se busca hablar a través del cuerpo, sino que, mediante un

¹²¹*Ibid.*, p. 206.

¹²²*Ibid.*, p. 202.

¹²³ Este 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).

¹²⁴ 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

desmantelamiento de los patrones cotidianos, el cuerpo pueda expresarse por sí mismo. Así, lo que ellos llaman *transformarse en nada*, o *en no-algo* –escribe Natsue Nakajima– “significa deshacerse de la personalidad cotidiana y social que se ha asumido” para, entonces, convertirse en alguien o algo más¹²⁵. Dejarse transformar por la propia danza, no imponerle figuras específicas, sino descubrirla en el mismo instante del danzar, es una consigna del Butoh. Por ello, su técnica se dibuja como una forma pasiva de la experiencia dancística: *hacer para dejar de hacer, tomar el movimiento para entonces soltarlo*. 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, no se busca otro movimiento específico, no hay finalidad, tan sólo soltar, instalarse en esa acción pasiva para dejar que el movimiento cambie por sí mismo. Como explica Ohno:

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 danzar espontáneamente. Pero no te volverás espontáneo tratando de serlo. Nada que venga de tus esfuerzos a la conciencia desechará tus pensamientos¹²⁶.

La experiencia estética del Butoh no puede ser sino una vivencia pasiva del devenir del movimiento. En su trayecto, se abre a lo posible aceptando la espontaneidad que emerge de su propio cuerpo, con ello –indica Ohno– el bailarín podrá expandir, encoger, retorcer, abrir, cerrar, romper, acariciar o detener sus movimientos libremente, entonces, “sus manos

a través de la continuidad de sus conexiones con otras cosas”(Tada, 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.

¹²⁵Nakajima, 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.

¹²⁶Ohno, Yoshito y Kasuo Ohno. Kazuo Ohno’s world. From whitout and whitin. Wesleyan University. Translated by John Barret. Canadá, 2004, p. 213

y sus piernas, su cuello y sus dedos se moverán por sí mismos sin un control consciente”¹²⁷. 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 des-organización 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.

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 expresar 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, en el que los códigos cotidianos se enfrentan ante su propia fragilidad y ante su posible quebrantamiento, que puede surgir algo nuevo – “un poco de posible, si no me ahogo”¹²⁸–. 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 Butoh; 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”¹²⁹. 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 crear. 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,

¹²⁷ *Ibid.*, p. 286.

¹²⁸ Deleuze, Gilles y Félix Guatari. *¿Qué es la filosofía? Op.cit.*, p. 179.

¹²⁹ Collini, Sartor Gustavo. *Op.cit.*, p. 84.

la derecha o la izquierda.

Mi confusión conduce a una pelea entre las dos piernas,

Y mi cuerpo termina abandonado en el árido mundo¹³⁰.

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”¹³¹. 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 mujer¹³², *entre* un 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”¹³³. 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 progresión”¹³⁴. Y el *entre* es ya una danza. En ella, el cuerpo se revela como conexión de deseos y conjunción de

¹³⁰ *Ibid*, p. 29.

¹³¹ *Ibid.*, p. 21.

¹³² En el Butoh se juega mucho con la imagen andrógina, los hombres pueden vestirse como mujeres o a la inversa. En general, la imagen del cuerpo en movimiento no se remite a una categorización dualista entre lo femenino y lo masculino, la danza en sí designa un género otro -el del *entre* lo masculino y lo femenino, *entre* lo animal o lo humano-. En especial dos de las obras más importantes de Ohno muestran esta forma de danzar: “la Argentina” en la que Kazuo deviene-bailarina de flamenco, es un homenaje a la bailarina española Antonia Merce a la que él admiraba mucho. Y otra es “Mi madre” en la que él deviene-su madre muerta.

¹³³ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1. Op.cit.*, p. 22.

¹³⁴ Deleuze, Gilles y Félix Guatari. *Mil mesetas. Op. cit.*, p. 320.

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 tuyos¹³⁵.

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 –en palabras de Deleuze– más que un cuerpo y menos que un cuerpo; es un cuerpo que deviene, deviene una emoción, un personaje, una hoja, un cadáver, un hombre o una mujer, y devenir es –según el mismo autor– poner en movimiento un bloque “que ya no es de nadie, sino que está «entre» todo el mundo”¹³⁶. 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”¹³⁷. 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

¹³⁵ Colini, Sartor Gustavo. *Op.cit.*, p 45.

¹³⁶ Deleuze, Gilles y Claire Parnet. *Diálogos*. España: Pre-textos, 2004, p. 14.

¹³⁷ *Idem*.

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 allí¹³⁸.

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 humano individual que se mueve o baila”¹³⁹. 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* 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 general¹⁴⁰

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

¹³⁸ Ohno, Yoshito y Kasuo Ohno. *Kazuo Ohno's world. From whitout and whitin*. Op.cit., p. 202

¹³⁹ Nakajima, Natsue. *Ankoku Butoh*. Conferencia en la universidad Fu Jen: “La espiritualidad femenina en el teatro, la ópera y la danza”. 1997

¹⁴⁰ Deleuze, Gilles y Félix Guatari. *Mil mesetas*. Op. cit., p. 166.

algo que se esfuerza en no ser lo que es”¹⁴¹, 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 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”¹⁴². 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”¹⁴³.

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.”¹⁴⁴ 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 receptivos y perceptivos, pero también en sus vísceras, una suma de contracciones, de retenciones y de esperas¹⁴⁵.

¹⁴¹Barba Eugenio y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Pórtico de la Ciudad de México/ Escenología: México. 1990. p. 28.

¹⁴²Burroghs, *Le festin un en* Deleuze, Gilles y Félix Guatari. *Mil mesetas. Op. cit.*, p. 159.

¹⁴³Collini, Sartor G. *Op. cit.*, p. 113.

¹⁴⁴Ohno Yoshito y Kasuo Ohno. *Kazuo Ohno's world. From whitout and whitin. Op.cit.*, p. 226.

¹⁴⁵Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2009, p. 123.

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 inconmensurable que puede hacer que el sujeto 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 torsión¹⁴⁶.

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”¹⁴⁷ y del que emerge “un movimiento que desborda incluso al propio deseo”¹⁴⁸. En este momento, “el espacio y el tiempo se encuentran colapsados en la instantaneidad del movimiento”¹⁴⁹, 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 –dice un alumno de Hijikata– “para desordenar la respiración, para olvidar el propósito, no para responder a la comprensión, si para intercambiar, diluir, el sujeto y el objeto”. Y así, alcanzar una continuidad en la que ya no haya distinción entre ellos.

Acceder a la experiencia estética de la danza es, desde esta perspectiva, entregarse a ese ritmo incesante del movimiento que deja al sujeto a la deriva en el devenir afectivo de su cuerpo. En esta vivencia, si se piensa en una relación sujeto-objeto –pensando al bailarín como sujeto, y las formas o ritmos medibles, esto es, a la finalidad figurativa de la danza como un objeto– la dualidad queda disuelta, en la ejecución incesante de la danza el cuerpo deviene ritmo y movimiento, ya no hay una finalidad formal a la cual seguir, el cuerpo y el

¹⁴⁶ Mier, Raymundo. “Geometrías del tiempo: Ritmo e inestabilidad”, *DCO. Ritmo. Op .cit.*, p.18.

¹⁴⁷ *Ibid.* p.19.

¹⁴⁸ *Idem.*

¹⁴⁹ 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.

movimiento desterritorializados rompen la relación sujeto y objeto, no hay imitación ni representación, tan sólo imágenes en donde lo que *es* no difiere del cambio pues emerge del propio devenir del cuerpo, de sus intensidades y de sus *continuums*, en donde éste y el mundo se encuentran embragados. En este sentido, la experiencia dancística muestra –en palabras de Bataille– “en cuanto al sujeto, el no saber y, en cuanto al objeto, lo desconocido”¹⁵⁰. En esta continuidad la relación de trascendencia se ha perdido, pues “el ‘sí mismo’ no es el sujeto que se aísla del mundo, sino un lugar de comunicación, de fusión del sujeto y el objeto”¹⁵¹. En este instante, en la danza ya no hay sujeto-objeto, sino *brecha distendida* entre uno y otro, *brecha* en la que ambos se disuelven y queda el paso a la *continuidad*:

En ella, las preguntas del sujeto, su voluntad de saber, han sido suprimidas: el sujeto ya no está, su interrogación ya no tiene sentido ni principio que la introduzca. De igual modo, ninguna respuesta es ya posible. La respuesta debería de ser «tal es el objeto», cuando ya no hay objeto distinto.¹⁵²

Así, acceder a una fractura de la cotidianidad, a un momento en el que ya no es necesario preguntarse por qué se danza, en el que –tal como dijo Kazuo Ohno– ya no hay por qué comprenderlo todo, pues ya no puedes separarte de aquello que sientes y, sin poder observar completamente lo que estás haciendo, tan sólo te sumerges en la sensación que te afecta y que te mueve. En este momento la danza se crea en los límites del lenguaje y de lo inteligible del discurso, se agita en un silencio creador en el que se revela 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”¹⁵³ en el devenir continuo del movimiento. En este mar, la expresión 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.

¹⁵⁰ Bataille. George. *La experiencia interior, seguida de Método de Meditación y de Post-scriptum 1953*. España: Taurus, 1989, p. 19.

¹⁵¹ *Idem.*, p. 19.

¹⁵² *Idem.*, p. 69.

¹⁵³ *Idem.*, p. 127.

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.

LA IMAGEN¹⁵⁴

¹⁵⁴ Para poder comprender la creación de imágenes en la ejecución dancística, en este apartado retomaré la noción de imagen-movimiento de Gilles Deleuze, debido a que, a pesar de que es un concepto que surgió para poder comprender las imágenes del cine, éste muestra la capacidad expresiva inherente al movimiento, es decir, lo que revela la *imagen-movimiento* no es una reconstitución del movimiento por instantes o posiciones privilegiadas (como pudimos observar en el capítulo anterior con el problema de la coreografía) sino que se refiere un instante cualquiera del movimiento, siempre haciéndose y rehaciéndose, en donde “aun si se ha de recomponer el movimiento, *ya no será a partir de elementos formales trascendentes (poses) sino a partir de elementos materiales inmanentes (cortes)*” (Deleuze, Gilles. *La Imagen-movimiento. Op.cit.*, p. 17). Esto es, la imagen-movimiento toma la transformación en cualquier instante de su trayecto, y si tiene momentos privilegiados éstos pertenecerán al propio movimiento (por ello, al hablar de coreografía nos llevó al análisis de las poses o de la detención del movimiento y el hablar de improvisación nos lleva a reflexionar en torno a las imágenes como instantes cualquiera del movimiento siempre en constante cambio –sobre esto ahondaremos en este capítulo-). 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 [...]”

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

María Pía López

Danzar cada afección sentida, 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. Aún sin sostenerse en la discontinuidad de las representaciones, tan sólo arriesgándose en la fluidez del movimiento –en los desplazamientos poéticos e intervalos de los gestos–. Pues el movimiento “implica una pluralidad de centros, una superposición de perspectivas, una maraña de puntos de vista, una coexistencia de momentos que deforman esencialmente la representación”¹⁵⁵. Danzar, entonces, y sentir la vida como duración, aparece, sin duda, en la creación de imágenes en movimiento. Ellas–tal como Bergson lo propuso– muestran sin cristalizar el todo del universo, expresan la coexistencia de las diferentes duraciones, algunas más o menos intensas. 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 siempre en constante movimiento. Danzar, así, sin representar algo más, es danzar el Butoh, tan sólo dejando que emerjan imágenes espontáneas en la experiencia del cuerpo¹⁵⁶. En él se dibuja la deformidad y la desviación

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).

¹⁵⁵Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires-Madr: Amorrortu ed., 2009, p. 100.

¹⁵⁶En el Butoh, la danza se creaba a partir de imágenes: la muerte, el pez, la flor, no se intentaba contar una historia, o imitar un objeto sino se deseaba vivir esa nueva forma de estar en la danza y expresar lo que emergiera a cada momento. Justo como platica Yoko Akashiwa, alumna de Hijikata: “El método de trabajo de Hijikata era tomar un sinfín de imágenes 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

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”¹⁵⁷, 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.¹⁵⁸

Danzar la música, perderse en ella que es la vida, el mar, la madre, movimiento de un ave, un pez y un anfibio, 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 aves, 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 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 cada afección sentida. 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. La imagen adviene como lo imprevisible, como “un juego no cronológico de latencias y de crisis”¹⁵⁹ que intervienen al cuerpo danzando –el mar, la madre, el pez, las branquias– y lo desmontan, desmantela el

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. (Yoko Ashikawa en *Butoh. Dance of the dark soul*. Photographs by Ethan Hoffman: Apertur foundation. New York. 1987, p. 14).

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁵⁸ Collini, Sartor Gustavo. *Kazuo Ohno. El último emperador de la danza*: Ed. Vinciguerra, Buenos Aires, 1995, p. 108.

¹⁵⁹ Didi-Huberman. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 66.

tiempo y el espacio, los destruye para entonces crearlos de nuevo a través de ritmos y de contratiempos. La imagen, designa Benjamin, “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”¹⁶⁰, siempre efímera –señala Didi-Huberman– “que muestra, pero por muy poco tiempo, el material con que está hecha. [Ella] no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas”¹⁶¹. Su espacio es el de la desterritorialización, a la vez interno y externo, morfológico e informe, continuo y discontinuo. En las imágenes de la danza, el cuerpo deviene *-cuerpo caleidoscopio-* que diluye sus formas para transformarse, descomponerse y volverse a montar en una metamorfosis constante.

El cuerpo aparece, entonces –en palabras de Bergson– “como una imagen que actúa como las demás imágenes, recibiendo y devolviendo movimiento”¹⁶². Pues las imágenes se instalan en él, ocupan el mundo material como una existencia situada a medio camino entre la cosa y la representación. Son afecciones, huellas de un cuerpo exterior en el nuestro, pero huellas efímeras siempre en constante transformación: recibiendo y devolviendo en una continuidad que persiste con una sola obligación: la de continuarse y de perderse nuevamente en otra imagen. De esta forma, todas las imágenes se confunden con sus acciones y sus reacciones, pues la imagen –dice Deleuze– “es la universal variación [...] *Cada imagen actúa sobre otras y reacciona ante otras, en «todas sus caras» y «por todas sus partes»*”¹⁶³.

Ahora bien, Deleuze distingue dos tipos de imágenes, las subjetivas y las objetivas: cuando las imágenes varían con respecto a una imagen central y privilegiada, es decir, cuando el mundo de imágenes se curva respecto a un centro perceptivo, éstas serán imágenes objetivas. Sin embargo, 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

¹⁶⁰Walter Benjamin en Didi-Huberman. *Op.cit.*,p. 353.

¹⁶¹Didi-Huberman. *Op.cit*, p. 166.

¹⁶² Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*: Cactus. Buenos Aires. 2006, p. 35.

¹⁶³Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós: Buenos Aires, 1983. Imagen, p. 90.

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 estas imágenes descubrieron nuevas formas de experimentar y de crear 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 situó 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–. En este espacio-tiempo, la imagen-afección podía configurarse 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”¹⁶⁴. 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 creación artística. El arte mostró, a partir de este momento, 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 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,

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 100.

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.¹⁶⁵

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*”¹⁶⁶. Esta exaltación de los afectos, que puede llegar hasta el paroxismo, revela la expresión abrupta de un rostro y cuando el cuerpo danza de esta forma, el cuerpo entero se rostrifica: una mirada de terror, un grito acallado, el temblor de las manos, las piernas encogidas convierten a la improvisación en una danza intensiva¹⁶⁷. Tan sólo micromovimientos, vibraciones que caracterizan una sensación simple: “*el abrazo o el cuerpo a cuerpo [...] el retraimiento, la división, la distensión*”¹⁶⁸; moviéndose sólo a

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 132.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 103.

¹⁶⁷ Me parece importante, para poder ahondar en el tema de la intensidad y de los micromovimientos, hablar a grosso modo de una de las obras de Kazuo Ohno: “La boda del cielo y el infierno”, en esta danza Ohno aparece solo al centro de un escenario, envuelto en la penumbra, la oscuridad en el fondo resalta una luz sutil que al frente ilumina la figura del bailarín casi desnudo (vestido apenas con un calzoncillo de manta). Su cuerpo adelgazado, casi en los huesos, está petrificado en una postura: la de una crucifixión, sus brazos hacia arriba abiertos, como colgando de un madero, su cara cayendo un poco hacia atrás, cuerpo moribundo, sus pies cruzados uno sobre otro. Y en esa precaria postura de tan frágil equilibrio, Ohno se mantiene de pie, no se mueve, o apenas se mueve, el brillo del sudor en su cuerpo sobresalta sus costillas salidas, su abdomen hundido, su boca entre abierta. La luz ilumina sus hombros, su cara y parte de sus costillas. La danza se muestra en el movimiento, en el esfuerzo terrible de su respiración, una y otra vez su respiración exaltando sus huesos, el hundimiento y la tensión de su abdomen, un 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, con la que su respiración se acentúa, trágicamente se profundiza –una danza la atraviesa– como queriendo expresar algo, intentando aumentar el movimiento pero, a su vez, sin aumentarlo y; sin embargo, expresándolo todo en esa intensidad de la vibración de su cuerpo. Continúa así, insiste, continúa respirando. De pronto, en un nuevo aliento, comienza a mover un poco los brazos, apenas los mueve, tan sólo un poco y lentamente, casi imperceptiblemente, los dirige hacia arriba, van subiendo con un enorme esfuerzo, casi temblando. Y en ese movimiento inconmensurable de arrojado, justo en ese instante, la música finaliza, él se detiene, y allí, nuevamente se petrifica. La danza termina.

¹⁶⁸ Deleuze, Gilles y Felix Guatari. *¿Qué es la filosofía?*. Anagrama: Barcelona, 2005, p. 169.

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”¹⁶⁹, intensidad 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”¹⁷⁰.

El cuerpo atravesado por fuerzas, danzando, tal como defendía Nietzsche, un cuerpo que revela en la expresión del juego el influjo del devenir del mundo. Y que, con estas fuerzas, muestra una nueva relación con los otros cuerpos, con el peligro, con la locura, con los límites de lo conocido. Expresa una relación en la 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”¹⁷¹. Fuerzas que se expresan dibujando imágenes en las que –tal como diría Cézanne– “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”¹⁷². 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 –el movimiento del pez, la temperatura de las montañas, la textura de las manos de la madre–. Moverse y expresarse, 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. Y en ella, las imágenes surgen formadas de asombro y de deseo.

¹⁶⁹Deleuze, Gilles y Felix Guatari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos: España, 2002, p. 158

¹⁷⁰Deleuze, Gilles y Felix Guatari. *¿Qué es la filosofía?. Op. Cit.*, p. 183.

¹⁷¹*Ibid*, p. 184.

¹⁷²Deleuze, Gilles y Felix Guatari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Op. Cit.*, p. 346.

Las imágenes-afecciones emergen de una desterritorialización muy especial pues se requiere –en palabras de Deleuze– 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”¹⁷³. Esta indeterminación es la que gobierna la experiencia estética en el 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 se expresa en una vida terrible que se dibuja fuera de los límites de lo orgánico, pero también de lo inorgánico, 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”¹⁷⁴ 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, las piedras y atraviesan el 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”¹⁷⁵. 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 gramática ni narración, tan sólo imágenes 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 rostrificados danzando, moviéndose, cayendo, temblando, girando sin dejar de desviarse de un centro fijo.

¹⁷³Deleuze, Gilles y Felix Guatari. *¿Qué es la filosofía? Op. Cit.*, p. 175.

¹⁷⁴Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento. Op.cit.*, p. 80.

¹⁷⁵Deleuze, Gilles y Felix Guatari. *¿Qué es la filosofía? Op. Cit.*, p. 185.

En esta forma de concebir la danza, la afección fue conservada y respetada hasta en las imágenes terribles, descabelladas y pueriles con las que se expresaba. A través de ellas la danza reveló –tal como pensaba Nietzsche– “no solamente [...] las imágenes agradables y seductoras [...] [sino] lo severo, lo sombrío, lo triste, lo siniestro [...] los obstáculos imprevistos, los sarcasmos de la suerte, las angustias”¹⁷⁶. Ya no fue necesario transformar mucho la crueldad de lo que se había podido contemplar, ni la desesperación por la que se había pasado, la danza Butoh, desde una mirada estética, podía expresar cada afección sentida, danzar cada sensación hasta su límite, hasta su exceso, es decir, hasta el afecto simple del miedo y del posible borramiento de los rostros en la nada. Incluso, con su danza se podía celebrar –como en una danza dionisiaca– las penas del despedazamiento y llegar a la línea que insinúa la disolución y los límites de la individualidad para, entonces, poder llevar la imagen apolínea hasta lo dionisiaco, afirmando la vida aún ante sus problemas más duros e incomprensibles, en donde, más allá del horror, se construye a cada paso un gozo incalculable del devenir, ese gozo que también entraña placer en la destrucción, pues la destrucción aparece como la raíz de toda nueva creación; como exclama Nietzsche, dentro del sentido y la creación del hombre, ¡Apolo no pudo vivir sin Dionisos!¹⁷⁷. La danza, en este sentido, hizo visible ese devenir insaciable bajo el efecto apolíneo del ensueño, y lo hizo como un reflejo a-conceptual del dolor primordial de Dionisos. Sus imágenes revelaron, en el desbordamiento del ritmo y del movimiento, esta contradicción singular: el devenir –el dolor, la afección– hecho visible.

En esta vivencia estética, la danza toca y desborda el sentido cotidiano del mundo, puede arribar a un estado dionisiaco, naufragar en ese placer primordial en el que la muerte, la destrucción y el quebrantamiento del sentido habitual emerge para, así, poder crear nuevos sentidos del mundo. Y el éxtasis dionisiaco se alimenta del devenir insaciable del ritmo y del movimiento, de la repetición incontrolable que en su constante creación de singularidades aniquila las barreras y los límites habituales de la existencia, en la que – como advertía Nietzsche–

¹⁷⁶ Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Alianza ed. : Madrid, 2011, p.176

¹⁷⁷ *ibid.*, p. 187

nosotros mismos somos realmente, por breves instantes, el ser primordial, y sentimos su indómita ansia y su indómito placer de existir, la lucha, el tormento, la aniquilación de las apariencias parécenos ahora necesarios [...] somos traspasados por la rabiosa espina de esos tormentos en el mismo instante en que, por así decirlo nos hemos unificado con el inmenso placer primordial por la existencia”¹⁷⁸.

Exponerse a la ruptura del sentido habitual, situarse en ese lugar de incomodidad en el que los actos fluyen sin control, entonces, sentir la indómita ansiedad y el placer de existir, apoderarse de pedazos del mundo, y tomar con violencia sus trozos; es decir, la danza, en su desbordamiento, puede arrancar, desgarrar, desarticular con sus imágenes –ser exhaustiva–, y en ese momento puede mostrarse obscena y abrupta –como advierte Deleuze– es una impresión en el sujeto que danza “demasiado indecente por su brutalidad, su sobriedad inclusive y su irrealismo”¹⁷⁹. Por ello, el Butoh, tras su movimiento excedido, puede mostrar aquellas imágenes en las que el bailarín ha podido expresar lo que sentía, y entonces puede temblar de violencia contenida, quebrarse de golpe o embarcarse en un devenir que es el de su propia degradación; puede ir de la impresión a la expresión, de la afección a la acción. Y en estos actos, la imaginación, tanto del bailarín como de quién lo observa, es empujada a sus propios límites y puede quedar sobrepasada en las sensaciones de desmesura, justo por aquello incomprensible que desata el propio acto de danzar. Esto es, 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 a la afección del movimiento instalado en el cuerpo. La ley de esta manera de expresarse 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 capítulo anterior, en el trayecto inesperado de la improvisación “los movimientos son cortados en pleno curso [...] como si hubiera que romper unas conexiones demasiado reales, demasiado lógicas”¹⁸⁰. Entonces, se accede a lo sublime de la expresión dancística, a aquella vivencia que muestra la fragilidad de la propia razón cuando se expone ante lo incomprensible que

¹⁷⁸Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. *Op.cit.*, pp. 146-147.

¹⁷⁹Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. *Op.cit.*, p. 193.

¹⁸⁰*Ibid.*, p. 157.

viene del fondo del movimiento. Es decir, en esta experiencia ya no es posible aprehender las partes del movimiento ni reproducirlas es, en esta medida, imposible reconocerse en la individualidad –como explica Deleuze–, “lo sublime es lo informe y lo disforme, [es] lo infinito como delimitando todo el espacio”¹⁸¹. La imaginación, así, productiva antes que reproductiva, se encuentra excedida por la propia experiencia de la danza, pues algo que viene del fondo de su movimiento amenaza con desbordarla. Es este momento en el que adviene una pérdida fugaz de todo soporte, la danza recorre el espacio del mundo codificado para deshacerlo, rasgarlo o fractúralo y poder construir, o no, un nuevo sentido con otro movimiento. Su ejecución se inserta así en el juego vertiginoso que recorre un trayecto destructivo para seguir creando otras imágenes del mundo, y ésta es la fase productiva y creativa de la propia manifestación dancística.

IV.I. La experiencia creativa de la danza

*Hay que concebir la fuerza ilegible del
tiempo...volver sensibles las fuerzas
insensibles que pueblan el mundo.*

Gilles Deleuze y Félix Guatari

¹⁸¹Deleuze, Gilles. *Kant y el tiempo*. Cactus: Buenos Aires, 2008. p. 88.

Podemos decir que la cualidad creativa de la danza, específicamente en la improvisación, se expresa, como hemos visto, en ese tránsito de lo conocido a lo desconocido, en ese devenir del cuerpo que revela un juego vertiginoso con la desmesura del ritmo y del movimiento, y que implica cierto riesgo: mirar, expresar aquello que sentimos aunque no se encuentre dentro del mapa de nuestro sentido habitual, entregarse a ese espacio de incomodidad que surge cuando se han quebrado los sentidos cotidianos de nuestro mundo, para entonces poder sumergirse en esa sensación de incertidumbre que posibilita movilizar nuestras fuerzas creativas con sus imágenes arribando en la inconmensurabilidad del movimiento. La expresión dancística emerge, en este sentido, como una fuerza de invención que puede montarse en el vaivén de las continuas transformaciones propias de la existencia, y en este constante devenir pone el acento en aquella parte impronunciable de la experiencia que se gesta en nuestra relación con la alteridad del mundo –con otros cuerpos, otras sensaciones, otros paisajes, otros deseos–. En su aficción constante, la danza afirma la polivocidad que nace del cuerpo, un cuerpo siempre abierto a las sensaciones de sí mismo y de la otredad del mundo, su práctica creativa implica, desde esta perspectiva, actualizar sensaciones alternas, hacerlas visibles, producir imágenes en movimiento como nuevas cartografías del sentir y del sentido, en las que se muestran –en palabras de Suely Rolnik– “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”¹⁸². Podemos decir, a partir de esto, que la danza permite, “descubrir al otro como campo de fuerzas de un mundo distinto al propio, fuerzas que afectan tal subjetividad y frente a las cuales ésta puede desear correr el riesgo de exponerse”¹⁸³. La creación de la danza implica abrirse a lo extraño e inconmensurable de la propia existencia, a lo insólito que se despierta en cada movimiento del cuerpo, y que lleva a la quiebra de uno mismo para poder crear nuevos sentidos del mundo.

Incluso, hoy en día, cuando esta capacidad de reacción ante las fuerzas del mundo se vuelve cada vez más débil, cuando se vive en un estado de tensión permanente con un cúmulo exacerbado de información y de estímulos en pro de un consumo excesivo de

¹⁸²Rolnik, Duely. *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>

¹⁸³Idem.

patrones del sentir y de significar la vida. Cuando se reproducen frenéticamente no sólo mercancías sino también subjetividades-necesidades, deseos, formas de vivir el vínculo (subjetividades-mercancías), y la capacidad afectiva se vuelve cada vez más ciega a las fuerzas de la alteridad del mundo, pues se encuentra disociada de esa capacidad de abrirse a nuevos bloques de sensaciones que movilicen sus potencias creativas. La danza, como lo pudimos observar con el Butoh, puede abrir las posibilidades productivas del cuerpo a través de la exploración del propio movimiento y de las afecciones sentidas y, con ello, posibilitar nuevas formas de experimentar la sensibilidad y de significar la vida. Y crear, dentro del consumo contemporáneo, implica construir nuevas formas de vivir la vida, abrirse a la realidad afectiva del mundo, construir singularidades en la forma de sentir y de reaccionar a las afecciones vividas –abrir espacios para sus fuerzas creativas–, es decir, resistir ante la homogeneidad de las sensaciones dominantes. Y esto, desde la perspectiva de Suely Rolnik, no significa afirmarse frente y en contra de la alteridad, sino abrirse a su encuentro y crear singularidades en esa relación afectiva –en la que uno afecta y es afectado–, respecto a esto, el papel de la actividad artística –y dentro de ella, de la danza– es el de recuperar la fuerza afectiva del ser humano, movilizar en él la vida en cuanto potencia de acción y de creación y, como lo mostró la danza Butoh, propiciar esas experiencias en las que dominen la variación y la interacción; no huir de esos encuentros con la otredad del mundo, aquellos lugares incómodos en donde los sentidos habituales pierden sentido, sino sumergirse en ellos para poder crear. Esto es, crear, danzar, implica correr el riesgo ante lo desconocido que también nos constituye, ante lo incomprensible que puede resultar para nosotros otra forma de existencia, otra forma de vida, en vez de optar – como pensó Rolnik– por una relación “políticamente correcta” que confina a la alteridad a una mera representación, lo que nos protege de una contaminación afectiva. De lo que se trata –exclamaría Deleuze– “es de liberar la vida allí en donde está cautiva”¹⁸⁴; 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

¹⁸⁴Deleuze, Gilles y Félix Guatari. *¿Qué es la Filosofía?* Anagrama: Barcelona, 2005.p, 163.

aprehensión del mundo. Tiene que ver con la experiencia de participar en la construcción de la existencia”¹⁸⁵

Se trata, entonces, como se mencionó a lo largo de la tesis, de afirmar aquello que ya está en el cuerpo a pesar de que no coincida con las referencias existentes hasta el momento; de darle sentido a través de una creación aunque sea efímera o intempestiva, pues esto que emerge es ya una forma estética de concebir la vida. Esta experiencia muestra nuevas formas de mirar y de sentir el mundo, y revela posibilidades de participar en la construcción de la existencia. Su fragilidad, aquella que se dibuja en esa manera de exponerse a las fuerzas del mundo, dirá Rolnik, “que es tan importante política y éticamente, es la verdadera salud: habrá que hacerse cargo de esta vulnerabilidad en vez de huir de ella”¹⁸⁶. Resistir, crear, implica participar en la construcción y en la transformación del mundo, abrirse a sus afecciones posibles, aceptar la fragilidad que nos embarga en el momento de su irrupción para, así, poder volver sensibles las fuerzas, aparentemente, insensibles que pueblan la existencia. Crear nuevas sensaciones del mundo se convierte, entonces, en una de las finalidades de la creación artística, y el bailarín, como el artista, dirán Deleuze y Guatari, crea a través de las afecciones sentidas sensaciones nuevas del mundo, hace que éstas en un momento efímero se vuelvan duraderas, que existan por sí mismas, y lo hace irrumpiendo siempre en esa zona de indeterminación en la que aún no hay cabida para algo extraño dentro del mapa del sentido habitual. Por ello –tal como apuntan los mismos autores– el artista añade nuevas variedades al mundo y estas variedades son seres de sensación en las que el cuerpo se deja tomar por la presencia viva de la existencia del otro. El creador de arte, en este sentido, “ha visto algo demasiado grande, demasiado intolerable también, de tal modo que en el rincón de naturaleza que percibe [...] accede a una visión que compone [afectos y sensaciones] de esta vida, de este momento”¹⁸⁷. Y su modo de expresarlo es a través de un lenguaje otro, envuelto en afecciones y sensaciones que “tanto pasa [desequilibradamente] por las palabras como pasa por los colores, los sonidos o las piedras. El arte no tiene opinión”¹⁸⁸, retuerce el lenguaje, lo hace vibrar, lo rasga para

¹⁸⁵Rolnik, Suely. *¿El arte cura?* http://www.macba.es/uploads/20060531/QP_02_Rolnik.pdf), p. 10.

¹⁸⁶Rolnik, Suely. *Suely Rolnik y las claves del presente. La dictadura del paraíso*. http://www.slowmind.net/slowmind_net/rolnike.pdf

¹⁸⁷Deleuze, Gilles y Félix Guatari. *¿Qué es la filosofía?* Op. Cit., p. 172.

¹⁸⁸*Ibid.*, p. 178.

arrancar las sensaciones de la experiencia de quien presencia la creación artística. Y el artista, como el bailarín, es presentador y creador de afectos y “no sólo los crea en su obra, nos los da y nos hace devenir con ellos”¹⁸⁹, con sus fugas y sus desterritorializaciones, en sus crisis y sus desequilibrios. Por ello, en la creación dancística se requiere no solamente de formas y de figuras, de códigos que confirmen el sentido habitual, sino –como advierten Deleuze y Guattari– se necesita una dosis de inverosimilitud geométrica, “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”¹⁹⁰. Y sostenerse en pie 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 creado se conserva a sí mismo, es decir, se conserva porque ya ha sido capaz de afectar y, en su ejecución, ha creado una nueva configuración de la existencia. Y al mirar el arte de esta forma, Cezanne decía: “los pintores son algo más que pintores, porque hacen que surja ante nosotros, sobresaliendo del lienzo fijo, no la similitud, sino la sensación pura «de la flor torturada, del paisaje lacerado por el sable, arado y prensado», devolviendo «el agua de la pintura la naturaleza»”¹⁹¹. Ésta es la capacidad afectiva del arte, su experiencia estética –ya sea en la pintura, en la poesía, en la música o en la danza– y en ella ya no es necesario omitir la crueldad de lo que se ha vivido, ni la ansiedad o la desesperación por la que se ha pasado, pues todas estas sensaciones forman parte del acto creativo e, incluso, si los propios valores se encuentran frente al abismo –tal como pensaron los creadores del Butoh– puede germinar una nueva expresión que actualice las afecciones sentidas y cuestione el entorno vivido.

Podemos decir, desde esta perspectiva, que el bailarín, como el creador de arte, tan sólo ha actualizado lo vivido, él ha “visto la Vida en lo vivo o lo Vivo en lo vivido”¹⁹²; ha sentido aquello demasiado grande para cualquiera, incluso, para él mismo, pero lo ha vivido para dejar en ello su huella, un poco de diferencia o de singularidad de la experiencia del mundo. Esta forma de crear implica afirmar, aún a pesar de las regularidades, la capacidad creativa del mundo, danzar sus múltiples posibilidades de transgresión y de transformación; y esto sucede a pesar de las normas que rigen la acción cotidiana, pues a pesar –como vimos en el

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 177.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 165.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 168.

¹⁹² *Ibid.*, p. 174.

tercer capítulo– del trabajo general de las leyes siempre subsiste el juego de las singularidades. La realidad estética se da, entonces, en la creación y en la producción de singularidades y de diferencias en las fracturas y las grietas del hábito, en esas intensidades en las que la vida se sobrepone aún ante el desespero de la ley, y en donde la existencia se reitera desmesuradamente, una y otra vez, en cuanto deja de estar constreñida por las normas del hábito. Y en esta insistencia, tal como señaló Deleuze, incluso bajo las generalidades de la vida moral, emergen inconteniblemente aprendizajes singulares. En otras palabras, es justo gracias a la repetición –al azar y al error como inherentes a ella–, es decir, a los fenómenos que señalan los límites de la normalidad, que emerge la diferencia como aquella posibilidad de innovación y de creación. Y es por este motivo que la realidad estética de la danza –tal como afirma Raymundo Mier– “transforma la regularidad y la figura reiterada de los hábitos en potencia corporal singular y en una creación singular del mundo”¹⁹³.

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”¹⁹⁴, afirmar la multiplicidad que nace del cuerpo, con sus imágenes arribando en el devenir del movimiento. Crear, entonces, es hacerlo en y por encima de las leyes, es enarbolarse en un cuerpo otro que por un momento pueda transgredir las categorías cotidianas, sometiéndose al riesgo de lo que advendrá de nuevo en donde en cada acción el azar y la necesidad pueden ser intercambiables. Crear es entregarse a una danza que goza por el devenir eterno.

Y dentro de este juego creativo, la vivencia estética de la danza posibilita vivir el sentido del mundo justo en su aparición y en su desaparición; y permite arribar en la materia intensa y no formada, aún no estratificada del movimiento que posibilita todo nuevo nacimiento. Y cada nuevo surgimiento no puede ser sino una elección, que no se define por lo que se elige, “sino por su potencia de volver a empezar a cada instante, de recomenzarse a sí misma y de confirmarse así por sí misma, volviendo a poner en juego cada uno todo lo

¹⁹³ Mier, Raymundo, “Tiempo, incertidumbre y afección. Apuntes sobre las concepciones del tiempo en Ch. S. Peirce”, en Ingrid Geist (ed.). *Tópicos del seminario. La inscripción del tiempo en los textos*, núm. 4, Universidad Autónoma de Puebla, 2000, p. 171.

¹⁹⁴ Ohno, Yoshito y Ohno Kasuo. *Kazuo Ohno's world. From whitout and whitin*. Wesleyan University. Translated by John Barret. Canadá, 2004, p. 285.

que está en juego”¹⁹⁵. La danza, entonces, con su fuerza creativa, sostiene en cada movimiento una nueva elección, y lanza unos dados al azar que afirman, a través de cada combinación, “una capacidad de vida, con una fuerza, una obstinación, una perseverancia en cada ser sin igual”¹⁹⁶.

Algunas reflexiones finales

Dance, dance...
otherwise, we are lost.
Pina Bausch

¹⁹⁵Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1. Op.cit.*, p. 168.

¹⁹⁶Deleuze, Gilles y Claire Parnet. *Diálogos*. España: Pre-textos, 2004., p. 10.

Intentar comprender la danza como potencialidad creativa del ser humano en cuya exacerbación y desautomatización del ritmo y del movimiento se puede procurar el quebrantamiento de la mirada del que danza y del que observa la danza, nos hizo reflexionar acerca de ella como una experiencia que tiene una fuerza destructiva, la de la ruptura de la normalidad, pero que conlleva igualmente una capacidad regenerativa: la de crear un mundo de posibilidades. Pensarla como improvisación, como aquella acción que se expone a lo incalculable e inesperado de sus movimientos, en la que la danza abre una gama de sentidos y de sensaciones aún no exploradas por el cuerpo, nos hizo afirmarla como una potencialidad de apertura y de innovación del sentido cotidiano a partir del propio movimiento. En éste, se toma a lo desmesurado como verdad y se expresan las singularidades que atraviesan la experiencia de los sujetos.

A lo largo del texto pudimos observar cómo el danzar, el devenir, así a cada momento, en una nueva afección sentida, puede hacernos mirar una parte insospechada de la vida, puede situarnos en ese lugar de incomodidad en el que los sentidos habituales del mundo se hacen difusos para dejar un espacio abierto a la creación de nuevas sensaciones del mismo. Exponerse a esta experiencia es una forma de *decir-sí* al movimiento de la existencia y de afirmar, con ello, sus posibilidades transformativas. La danza, en este sentido, no puede mostrarse –como pudimos observar con el Butoh– sino como un acto en el que habría que dejarse tocar e intervenir por lo *otro*, por aquello que aún no somos, pero que se muestra latente en nuestro contacto con el mundo. Danzar sería, tras el incesante devenir del movimiento, poder abrirse a lo extraño e inconmensurable de la propia existencia, a aquello incomprendible que nos acecha que puede mostrarse en sensaciones y afecciones vividas. Como dijo Kazuo Ohno: “¿Puede haber una respuesta más bella que el danzar por la ansiedad causada por escuchar al cuerpo?”¹⁹⁷ Desentrañar la existencia encarnada, mirar, 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, es lo que puede motivar cada sobresalto de la danza.

Podemos decir, entonces, que danzar en lo inesperado del propio devenir del movimiento, implica afirmar la inconmensurabilidad de la existencia y todo nuevo comienzo como algo

¹⁹⁷ Masson, Jean –Nourit Sekine. *Op. cit.*, p 13.

inherente a ella; es deslizarse sobre los pies del azar y de la casualidad, tomando la vida en lo desmesurado que contiene, jugar con el caos, con lo aún no estructurado, expresando esos asuntos sin forma que se sienten; como advierte el Zaratustra de Nietzsche: “es necesario que haya todavía caos dentro de sí para poder dar nacimiento a una estrella que baile. Yo os digo: vosotros tenéis todavía caos dentro de vosotros”¹⁹⁸; y esto implica que aún en las generalidades más hondas de la vida exista un resabio, el más austero, el más ambiguo, que permita mirar las diferencias y las singularidades que ella misma porta.

Entregarse a la experiencia estética de la danza, desde esta perspectiva, se presenta como una forma de otorgar sentidos a la alteridad desbordada del mundo, como un acto de problematización y de producción de sentido a través de una práctica sumergida en el ritmo y en el movimiento del cuerpo; y esto implica seguir siendo atravesado por lo que está ocurriendo, ser susceptible a lo que pasa y lo que nos pasa en el constante devenir afectivo que caracteriza a nuestra existencia; esto es, exponerse ante lo insospechado de sí mismo y del otro, y en conjunto abrirse a la existencia también en sus posibilidades de resistencia y de transgresión, incluso, ante la abrumadora ola del sentido habitual que le domina. En este sentido, podemos pensar a la danza como un acto de resistencia que se dibuja en la desviación y en el discontinuo equilibrio del ritmo y del movimiento del cuerpo que puede descomponer el orden estandarizado de los códigos afectivos que anteriormente guiaban su acción, esto es -en palabras de Ana María Martínez de la Escalera-

que reelaboran el cuerpo del tiempo [...] de la duración, del instante [...] Que reelaboran (distinguiéndolo de pasaje al acto, trauma) también el cuerpo del espacio, el de 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”¹⁹⁹

Es decir, esta experiencia –como nos lo mostró la danza Butoh- surge como crítica al contexto habitual de vida, en ella, no habría por qué ocultar los aspectos más sórdidos o más abyectos de la existencia en donde se está dispuesto a abismarse, incluso, en aquellas zonas que perturban y quiebran una parte íntima del sujeto y del ser social que le mira,

¹⁹⁸ Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Cátedra. Letras Universales: Madrid, 2010, p. 144.

¹⁹⁹ Martínez de la Escalera, Ana María. *Más allá de la gramática del texto*. Revista Fractal: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AnaMariadelaEscalera.html>

porque ésta es la forma de afirmar la vida como potencia de movimiento y de transformación.

Por ello, Ana María Martínez de la Escalera escribe: “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”²⁰⁰; es decir, la danza puede producir aquello nuevo que puede ocupar el mundo, un nuevo comenzar a cada instante que cobra confianza y densidad en el propio devenir del ritmo y del movimiento del cuerpo; y esto es, más allá de cualquier parámetro técnico, cultural o institucional, una de sus cualidades más importantes. La experiencia dancística es, desde esta perspectiva, técnica, trabajo y repetición que abre paso a la capacidad transformativa de lo experiencia humana, a las singularidades y a las diferencias presentes en la forma variable de sentir y de significar la vida, es decir, la danza es sobre todo acción, “acción de visibilización con su doble movimiento de singularización y totalización, acción de apropiación y expropiación, acción de resignificación”²⁰¹.

Podemos decir, entonces, que la importancia de la danza radica en su posibilidad de desbordar las fronteras de los códigos habituales del ser que danza y del que observa a la danza; de poder llevar, a través del vértigo de la exploración espontánea del movimiento, del riesgo a lo incontrolable de la propia experiencia del ritmo, a la resemantización de sí mismo y del mundo. En la experiencia estética y, dentro de ella, en la danza, todo hombre tiene la capacidad de vivir una relación singular con una realidad todavía insospechada; puede tener esa frescura incauta para expresar creativamente las sensaciones y las afecciones que le permitan conocerse y conocer de una forma distinta. De lo que se trata en esta vivencia, es de buscar en lo mínimo o en lo abyecto lo bello, de extraer un acontecimiento de cualquier exposición a la alteridad inherente a nuestra existencia, de hacer, como exclamó Deleuze “de un acontecimiento, por pequeño que sea, la cosa más delicada del mundo”²⁰² y, por qué no, la más extraordinaria. Ya que, como afirmó Algirdas

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ *Idem.*

²⁰² Deleuze, Gilles y Claire Parnet. *Diálogos*. Pre-textos: España, 2004, p. 76.

Greimas: “De un modo u otro, se trata de nuestra pobre vida cotidiana y de diversos medios de introducirle fracturas”²⁰³.

Bibliografía

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

²⁰³Greimas, Algirdas-Julien. *De la imperfección*. Universidad Autónoma de Puebla / Fondo de Cultura Económica: Puebla, 1997, p. 93.

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

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

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.

_____ *Historia del ojo*. Tusquets: Barcelona, 1986.

BAZ, Margarita. “El cuerpo en la encrucijada de una estética de la existencia”, en Silvia Carrizosa (comp.). *Cuerpo, significación e imaginarios*. Universidad Autónoma Metropolitana- Xochimilco: México, 1999.

BERGSON, Henri. *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

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

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

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

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.

DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amorrortu ed: 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 I*. 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.

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/ 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 Nietzsche. *Así habló Zaratustra*.

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

LAGUNA, García Rogelio A. *El cuerpo en la época de la muerte de Dios. Una aproximación onto-estética*. Tesis para optar por el grado de licenciado en Filosofía. UNAM. FFyL. Dir. Leticia Flores Farfán. 2011

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

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.

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

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.

_____ “Tiempo, incertidumbre y afección. Apuntes sobre las concepciones del tiempo en Ch. S. Peirce”. Ingrid Geist (ed.). *Tópicos del seminario. La inscripción del tiempo en los textos*, núm. 4, Universidad Autónoma de Puebla, 2000.

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

NAVARRO, Ginés. *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*. Anthropos: Barcelona, 2002.

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

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 y Kasuo Ohno. *Kazuo Ohno's world. From without and within*. Wesleyan University . Translated by John Barret. Canadá, 2004

RAMIREZ, 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.

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.

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.

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

VIALA Jean, Mason-SekineNourit. *Butoh.Shade of darknes.* Ed. Shufunutono: Tokio, 1988.

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.

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

YÉBENES, Escardó Zenia. “El cuerpo y la palabra: apuntes para comprender la mística femenina en la edad media”, *Revista Intersticios*, año 11 num. 24, 2006, p. 159-172.

_____ *El cuerpo místico: Una interpretación desde las moradas de Teresa de Ávila*. México: 2006.

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

ZAMBRANO, María. *El sueño creador. Los sueños, el soñar y la creación de la palabra*. Universidad Veracruzana: México, 2010.

ZAMBRANO, María. *El pensamiento vivo de Séneca*. Cátedra/Teorema: España, 1987.

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